

Sergei Eisenstein

A Forma do Filme

Apresentação, notas e revisão técnica:
José Carlos Avellar

Tradução:
Teresa Ottoni

Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

Título original:
Film Form

Copyright © 1949 by Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
Copyright renewed 1977 by Jay Leyda
Published by arrangement with Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Copyright © 2002 da edição em língua portuguesa:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México, 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2240-0226 / fax: (21) 2262-5123
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Capa: Sérgio Campante

Primeira edição em língua portuguesa: 1990

Os editores agradecem à Fundação do Cinema Brasileiro e, em especial,
à sua Diretoria Técnica, representada por Ana Pessoa, pela reprodução
fotográfica das cenas dos filmes de Eisenstein utilizadas na edição brasileira
de *A forma do filme* e *O sentido do filme*.

Os editores agradecem também à Cinemateca do Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro por ter cedido cópias dos filmes *Alexander Nevsky*,
A greve, *O encouraçado Potemkin* e *Outubro* para que as reproduções
fossem feitas diretamente dos fotogramas desses filmes.

Reprodução dos fotogramas feita no Laboratório da Fundação do
Cinema Brasileiro por José de Almeida Mauro.

CIP-Brasil. catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Eisenstein, Sergei, 1898-1948
E37f A forma do filme / Sergei Eisenstein; apresentação, notas e
revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. —
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002
il. ;

Tradução de: Film form
Anexos
ISBN 85-7110-112-4

1. Cinema – Estética. I. Avellar, José Carlos, 1936-. II.
Título.

02-1643

CDD 791.4301
CDU 791.43

Sumário

INTRODUÇÃO: $E = mc^2$, por <i>José Carlos Avellar</i>	7
Prefácio de Sergei Eisenstein	11
Do teatro ao cinema	15
Uma inesperada junção	27
Fora de quadro	35
Dramaturgia da forma do filme	49
A quarta dimensão do cinema	72
Métodos de montagem	79
Sirva-se!	89
Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica	108
A forma do filme: novos problemas	120
Sobre a estrutura das coisas	141
Realização	163
Dickens, Griffith e nós	176
APÊNDICE: Declaração. Sobre o futuro do cinema sonoro	225
ÍNDICE DE NOMES E ASSUNTOS	229

As notas ao final de cada capítulo assinaladas com as iniciais N.S.E. são originais de Sergei Eisenstein.

INTRODUÇÃO

$$E = mc^2$$

José Carlos Avellar

Para conseguir voar, o homem estudou atentamente o movimento das asas dos pássaros, e ao se dar conta das múltiplas funções que elas desempenham durante o vôo, ao se dar conta de que as asas dos pássaros funcionam às vezes como hélices e às vezes como superfícies para planar, dividiu essas funções em diferentes partes, criando para cada uma delas uma parte em separado; então, através da montagem dessas partes numa outra ordem, inventou o avião. Para criar uma obra de arte, para conhecer e transformar a realidade através da arte, o homem trabalha assim como trabalhou para inventar o avião.

Foi em 1934, durante uma aula na VGIK, na Escola da União dos Institutos de Cinema da União Soviética, em Moscou. Eisenstein dizia a seus alunos que a arte não se reduz ao registro ou imitação da natureza; que arte é conflito; é a escritura dos sonhos sonhados pelo artista; que arte é o conflito entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentimento que temos do fenômeno representado; é uma representação que toma os elementos naturais do fenômeno representado e cria com eles a lei orgânica da construção da obra; que arte é o conflito entre a lógica da forma orgânica e a lógica da forma racional. Eisenstein dizia essas coisas, e para melhor representar sua idéia montou mais ou menos como aparece acima a história de como o homem conseguiu voar, lembrando que, primeiro, ele tentou reproduzir com exatidão a forma de um pássaro, mas não conseguiu voar com as asas construídas iguais às asas dos pássaros.

O pedaço de conversa acima é um bom exemplo do que Eisenstein discute e de como ele constrói a discussão nos ensaios que compõem este livro.

Esta aula é citada na biografia do realizador escrita por Viktor Shklovski, publicada em Moscou em 1971 e logo traduzida para o espanhol e o italiano. As aulas de Eisenstein, especialmente as do curso de direção cinematográfica entre 1932 e 1936, foram todas registradas em anotações estenográficas feitas pelos alunos. Parte dessas anotações foram reunidas em dois livros editados em Moscou em 1957 e em 1966. Shklovski selecionou esse fragmento de aula para ilustrar a afirmação de que ao falar de montagem Eisenstein não estava querendo se referir apenas ao trabalho de juntar pedaços de filmes numa certa ordem, nem mesmo, num sentido mais amplo, apenas à idéia que organiza a composição de cada um

desses pedaços e a inter-relação/colisão entre eles para formar o sentido do filme. Para Eisenstein, diz Shklovski, o pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente.

O leitor que entrar nos textos de *A forma do filme* depois de passar os olhos, num vôo rápido, pelo pedaço de conversa que abre esta introdução, e pela observação de Shklovski acima, chegará mais rápido à sensação que vai tomando conta da gente ao longo da leitura, sensação não muito fácil de se traduzir em palavras mas que talvez, exagerando um pouco, se possa sugerir dizendo que ler Eisenstein, tal como ver seus filmes, é algo assim como descobrir que para voar com o pensamento o homem inventou o cinema.

E o cinema, para Eisenstein, começou a ser inventado bem antes de começar de fato a ser inventado.

A montagem já existia na pintura, como podemos ver, Eisenstein nos lembra, nas vistas de Toledo feitas por El Greco, no retrato de Cissy Loftus feito por Lautrec, ou no retrato do ator Tomisaburo Nakayama feito por Toshusai Sharaku;

já existia no teatro, como podemos ver nas soluções de cena e no jeito de interpretar dos atores do Kabuki;

existia também na música, como podemos ver nos experimentos de Debussy e Scriabin, comparáveis ao que num filme pode ser feito com o uso de grande-angulares bem abertas e teleobjetivas bem fechadas;

e na prosa, como podemos ver em Gorki, Tolstoi ou Dickens;

e na poesia, como podemos ver em Maiakovski ou em versos japoneses como, por exemplo,

Corvo solitário

Galho desfolhado

Amanhecer de outono

sinais de que o poeta escreve com planos de cinema e monta seu poema assim como um realizador monta seu filme, formando uma nova idéia a partir da fusão/colisão de planos independentes.

Uma certa qualidade cinematográfica já existia em obras realizadas antes do invento do cinema, e para falar do cinema que existiu antes do cinema e que continua a existir fora dele, em textos, em desenhos, na música e no teatro, Eisenstein criou algumas palavras, como “cinematismo” e “imagiçidade”. O cinema que existe dentro do próprio cinema — e para falar dele Eisenstein criou também algumas palavras, como “tipagem”, “mise-en-cadre” ou “mise-en-short” —, o cinema depois da invenção do cinema permite pensar melhor as leis que governam a construção da forma numa obra de arte. Para tanto, é preciso que observemos com atenção, e usemos, como ponto de partida, as características

particulares de seu processo de montagem — a fusão, a colisão, a construção de uma ordem não igual à da natureza mas sim igual à da natureza dos homens: quando misturamos um tom azul com um tom vermelho chamamos o resultado de violeta, e não de uma dupla exposição de vermelho e azul; a ilusão de movimento que recebemos durante a projeção de um filme nasce da percepção dos fotogramas fixos não um depois do outro mas sim um em cima do outro; o encadeamento das partes que formam o todo de uma obra de arte se faz em obediência à estrutura especial dos pensamentos, não formulados através da construção lógica em que se expressam os pensamentos elaborados, mas sim em obediência a processos sensuais e de fantasia do pensamento — como se fosse uma escrita do sonho.

É por causa dessas coisas anotadas aqui, rapidamente, como uma espécie de índice dos ensaios reunidos a seguir, é por tudo isso que bem no começo desta introdução, antes mesmo do pedaço de aula de 1934, está como título, para ser apanhado meio como imagem meio como trocadilho, a fórmula (de Einstein) que se pode pegar como para orientar a leitura: $E = mc^2$, onde E (de energia) corresponde a Eisenstein, o m corresponde à montagem, e c^2 (a velocidade da luz) corresponde ao cinema, o cinema que existe depois da invenção do cinema mais o que já existia antes da invenção do cinema. Uma imagem meio de brincadeira, para marcar esta série de textos, que nos mostra o quanto, no cinema, espaço e tempo são grandezas inter-relativas.

São 12 ensaios, a maior parte deles escrita em 1929. Eisenstein havia terminado *Outubro* (*Oktiabr*, 1927-28), retomado e finalizado *O velho e o novo* ou *A linha geral* (*Staroie i novoie*, ou *Gueneralnaia liniia*, 1926-29), e tinha como projeto filmar *O capital* de Marx. Também se preparava para estudar o cinema sonoro, a partir de agosto, em companhia de Eduard Tisse e Grigori Alexandrov, numa viagem à Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos. O livro, na verdade, é o resultado da montagem de textos escritos separadamente, mas todos basicamente preocupados com a questão que aparece no título de um deles, a dramaturgia da forma do filme. A idéia de reunir estes ensaios num livro surgiu primeiro em 1936, quando, depois da proibição de *O prado de Bejin* (*Bejin Lovii*, 1935-37), Jay Leyda, aluno de Eisenstein e um de seus assistentes de direção neste filme inacabado, deixou Moscou de volta para os Estados Unidos com o plano do livro para tentar editá-lo em Nova York. *A forma do filme*, no entanto, só viria a ser publicado em 1949, um ano depois da morte do realizador. Antes, o mesmo Jay Leyda conseguiria publicar, em Nova York e em Londres, em 1942, uma outra coletânea de textos de Eisenstein, *O sentido do filme*. A boa acolhida a este livro levou Eisenstein a rever a idéia de *A forma do filme* em 1946-47, e a acrescentar três novos ensaios escritos em 1939 e 1944.

Durante longo tempo Eisenstein foi conhecido apenas por estes dois livros e pelos filmes que conseguiu finalizar: *A greve* (*Statchka*, 1924), *O encouraçado Potemkin* (*Bronienosets Potemkin*, 1925), os já citados *Outubro* e *O velho e o novo*, *Cavalei-*

ros de ferro (*Alexander Nevsky*, 1938) e as duas partes de *Ivan, o Terrível* (*Ivan Grozny*, 1942-46, mas só liberado para exibição integral a partir de 1958). Só mesmo no começo da década de 60 é que se pôde perceber que o que se conhecia de Eisenstein era muito pouco. Primeiro, a publicação de duas novas coletâneas de textos — *Reflexões de um cineasta*, que teve tradução brasileira em 1969 pela Zahar, e *Lessons with Eisenstein* de Vladimir Nizhny, publicado em inglês pela George Allen & Unwin em 1962; depois pela edição em Moscou de seis volumes de textos selecionados, entre 1964 e 1971; e, ao lado dos textos, a publicação dos livros com os desenhos, feitos no México, para a preparação de *Alexander Nevsky* e de *Ivan, o Terrível*; e finalmente, ao lado dos livros, as diversas montagens feitas com o material de *Que viva México!*, a montagem dos fotogramas fixos de *O prado de Bejin*, e a divulgação dos esboços de roteiros e anotações para *Uma tragédia americana*, *Ouro de Sutter*, *O capital*, *O amor do poeta* e a terceira parte de *Ivan, o Terrível*, entre outros — tudo isto começou a mostrar que o que se conhece é apenas uma pequenina parte de um amplo trabalho prático e teórico sobre cinema.

Ao morrer, aos cinquenta anos, em fevereiro de 1948 — vítima de um ataque cardíaco, enquanto preparava um ensaio sobre a cor no cinema encomendado por Lev Kulechov —, Sergei Mikhailovich Eisenstein deixou uma quantidade de textos muitas vezes superior ao que já foi editado. Outros seis volumes de escritos se encontram prontos para edição na União Soviética, textos inéditos feitos a partir de seu último trabalho teórico, *A natureza não indiferente*. A publicação de *A forma do filme*, paralelamente à de *O sentido do filme* (com uma ficha bibliográfica e filmográfica em apêndice), vai permitir entrar em contato com uma pontinha das reflexões deste homem que, depois de estudar atentamente o movimento dos filmes, de um modo geral, e dos filmes que ele mesmo realizou de um modo particular, dividiu as várias características da forma e do sentido do filme em partes, e montou uma teoria para ensinar o cinema a voar.

Prefácio¹

O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as platéias de todo o mundo vêem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista.

Mas particularmente porque o filme, com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com as idéias contemporâneas.

Porém, no primeiro meio século de sua história, o cinema só explorou uma parte insignificante de suas infinitas possibilidades.

Por favor, não me interpretem mal.

Não se trata do que foi feito. Coisas magníficas foram feitas. Só no que diz respeito ao conteúdo houve um dilúvio de novas idéias e novos ideais que fizeram brotar da tela as novas idéias sociais e o novo ideal socialista da vitoriosa Revolução de Outubro.

A questão é — o que *pode* ser feito no cinema, o que só pode ser criado com os meios do cinema.

Aquilo que ele possui de específico, de único, aquilo que somente o cinema seria capaz de construir, de criar.

Ainda não encontraram a solução definitiva para o problema da síntese das artes que tendem a uma fusão plena e orgânica no campo do cinema.

Enquanto isto, problemas novos se acumulam diante de nós.

Mal tínhamos acabado de dominar a técnica da cor e novos problemas de volume e de espaço se colocaram diante de nós, culminando com o filme estereoscópico.

E então, de repente, o imediatismo da televisão nos coloca diante da realidade viva e parece desmanchar as experiências ainda não completamente assimiladas e analisadas do cinema mudo e sonoro.

A montagem nada mais era do que a marca, mais ou menos perfeita, da marcha real de uma percepção de um acontecimento reconstituído através do prisma de uma consciência e de uma sensibilidade de artista.

De repente, a televisão puxa todo este processo para frente, para o momento da percepção.

Assiste-se assim à fusão incrível de dois extremos.

O elo inicial da cadeia de formas evolutivas do espetáculo, o ator-intérprete, que transmite ao espectador o resultado de seus pensamentos e sentimentos no instante mesmo em que está pensando e sentindo, pode agora estender a mão ao mestre da forma mais elevada do teatro do futuro: o mago cineasta da televisão, que, rápido como um piscar de olhos ou como o surgir de um pensamento, jogando com as lentes e com o visor da câmera, imporá diretamente, instantaneamente, sua interpretação estética do acontecimento durante a fração de segundo em que ele se produz, no momento de nosso primeiro, único e fabuloso encontro com ele.

Pouco provável?

Impossível?

Será isso realizável numa época que, por meio do radar, já se pode captar em pleno vôo o eco de sinais enviados para a lua e para além dela, e já se podem enviar aviões na velocidade do som acima da cúpula azul da atmosfera?

Em meio à guerra sonhava-se que, vinda a paz, a humanidade vitoriosa aplicaria sua energia liberada para criar novos valores de cultura, para imprimir à civilização um novo desenvolvimento.

A tão esperada paz chegou.

E o que vemos?

Inebriados pelo fato de possuir um brinquedo integrante do alucinante potencial destruidor, os enlouquecidos pelo átomo cada vez mais se afastam do ideal de paz e união, sempre mais próximos de rematerializar a imagem do materialismo, sob formas ainda piores que o ídolo, há pouco abatido, de um fascismo de trevas e de desumanidade.

A União Soviética e a parte avançada e melhor da humanidade pensante apelam a uma cooperação verdadeiramente democrática entre as nações mundiais.

A vontade avessa dos adversários da paz põe-se a trabalhar para impor à humanidade uma nova hecatombe, novas guerras, novo massacre homicida, fratri-cida.

E por isso os povos, mais do que nunca, devem aplicar suas forças para a compreensão recíproca e a união.

O cinema tem 50 anos. Um mundo imenso e complexo de possibilidades abre-se diante dele. A humanidade dedica-se a dominá-las, não menos do que a dominar o aspecto fecundo das descobertas da física de hoje, da era atômica.

Quão pouco tem sido aplicado nas pesquisas estéticas em todo o mundo para permitir ao homem tornar-se senhor dos meios e possibilidades que o cinema oferece!

Não nos falta nem capacidade nem ímpeto.

O que espanta aqui é o imobilismo, a rotina, a fuga diante de problemas absolutamente novos que se superpõem enquanto o desenvolvimento técnico do cinema corre na frente.

Não devemos temer nada.

Nossa tarefa é reunir e resumir as experiências do passado e do presente, armando-nos com esta experiência para enfrentar novos problemas e dominá-los, permanecendo conscientes, ao fazer isso, de que *a base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica é e será sempre a profundidade ideológica do tema e do conteúdo*, para os quais os meios de expressão cada dia mais aperfeiçoados serão somente meios de dar corpo às formas mais elevadas de concepção do universo, as idéias do comunismo.

Como trabalhadores do cinema soviético, nós nos sentimos obrigados, desde os primeiros dias de nossa nova atividade, a conservar cada um dos pequenos grãos de nossa experiência coletiva, a fim de que cada fagulha de pensamento no campo da criação cinematográfica se tornasse propriedade de todos os que trabalham com cinema. Fizemos isto não apenas nos filmes, mas também nos ensaios e pesquisas, para compor um quadro do que buscamos, do que encontramos e daquilo a que aspiramos.

Assim nasceram meus ensaios.

E hoje, resolvido a reunir num volume o que escrevi em diferentes épocas sobre assuntos diversos, sinto-me impulsionado novamente por estes mesmos sentimentos: contribuir para o domínio das amplas possibilidades do cinema. São os sentimentos que devem animar todo aquele que teve a oportunidade de criar neste meio de incomparável beleza e cujo fascínio não tem precedente.

Em contraste com os que guardam sob sete chaves os “segredos” atômicos, nós, cineastas soviéticos, cooperando com todos os nossos amigos democratas, contribuiremos para a causa comum com tudo aquilo que os anos de prática nos ensinaram sobre essa arte fabulosa.

A idéia de paz universal não pode ser sufocada pelo amor-próprio egoísta de nações e países prontos a abrirem mão da felicidade universal em nome de sua avidez individual.

O cinema, a mais avançada das artes, deve estar em posição avançada nesta luta. Que ele indique aos povos o caminho da solidariedade e da unanimidade no qual devemos nos mover.

Foi com tal pensamento que preparei a presente seleção de textos, escritos em diferentes datas e locais.

É possível que muitos tenham envelhecido. É possível que muitos tenham sido superados. E que muitos estejam ultrapassados.

Talvez parte deles tenha apenas um interesse histórico, como ponto de partida na luta comum dos anos em que eram mais fervorosas as pesquisas cinematográficas.

O todo, espero, poderá encontrar algum lugar num dos degraus da escada da experiência coletiva do cinema, que, a despeito dos que gostariam de lançar a

humanidade no caos da discórdia e da escravidão mútua, sobe passo a passo e onde a cinematografia soviética continuará subindo, como encarnação dos mais nobres ideais da humanidade.

SERGEI EISENSTEIN

Nota

1. Escrito em 1946 — o original vem datado Moscou-Kratovo, agosto de 1946 — e publicado pela primeira vez dez anos mais tarde na abertura da coletânea *Reflexões de um cineasta*.

Do teatro ao cinema¹

É interessante rememorar os diferentes caminhos seguidos pelos profissionais do cinema de hoje desde seus pontos de partida criativos, que compõem 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, ocasionais profissões 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.

Sem mergulhar muito fundo nos fragmentos teóricos das especificidades cinematográficas, quero discutir aqui dois de seus aspectos. São aspectos também de outras artes, mas o cinema é particularmente responsável por eles. *Primo*: fotofragmentos da natureza são gravados; *secundo*: esses fragmentos são combinados de vários modos. Temos, assim, o plano (ou quadro) e a montagem.

A fotografia é um sistema de reprodução que fixa eventos reais e elementos da realidade. Essas reproduções, ou fotorreflexos, podem ser combinados de várias maneiras. Tanto como reflexos, quanto pela maneira de suas combinações, elas permitem qualquer grau de distorção — que pode ser tecnicamente inevitável ou deliberadamente calculada. Os resultados variam desde a realidade exata das combinações de experiências visuais inter-relacionadas, até as alterações totais, composições imprevisas pela natureza, e até mesmo o formalismo abstrato, com remanescentes da realidade.

A aparente arbitrariedade do tema, em sua relação com o *status quo* da natureza, é muito menos arbitrária do que parece. A ordem final é inevitavelmente

determinada, consciente ou inconscientemente, pelas premissas sociais do realizador da composição cinematográfica. Sua tendência de classe é a base do que parece ser uma relação cinematográfica arbitrária com o objeto que se coloca, ou se encontra, diante da câmera.

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

O músico usa uma escala de sons; o pintor, uma escala de tons; o escritor, uma lista de sons e palavras — e estes são todos tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocados juntos, os fragmentos perdem todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como uma unidade orgânica. Um acorde — ou mesmo três notas sucessivas — parece uma unidade orgânica. Por que deveria a combinação de três pedaços de filme, na montagem, ser considerada uma colisão tripla, impulsos de três imagens sucessivas?

Um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado se chama de violeta, e não de uma “dupla exposição” de vermelho e azul. A mesma unidade de fragmentos de palavras permite todo tipo de variação expressiva possível. É muito fácil distinguir três gradações de significado na linguagem — por exemplo: “uma janela sem luz”, “uma janela escura” e “uma janela apagada”.

Agora, tente expressar estas várias nuances na composição do plano. É possível?

Se for, então que contexto complicado será necessário para arrumar os pedaços de filme num rolo de modo que a forma preta na parede comece a mostrar uma janela “escura”, ou uma “apagada”? Quanta capacidade e engenhosidade serão gastas para se conseguir um efeito que as palavras obtêm de modo tão simples?

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

O plano, considerado como material para a composição, é mais resistente do que o granito. Esta resistência é específica dele. A tendência do plano à completa imutabilidade factual está enraizada em sua própria natureza. Esta resistência determinou amplamente a riqueza e variedade de formas e estilos da montagem — porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza.

Assim, o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes.

O menor fragmento “distorcível” da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é montagem.

A análise deste problema recebeu cuidadosa atenção durante a segunda meia década do cinema soviético (1925-30), uma atenção frequentemente levada ao excesso. Qualquer alteração infinitesimal de um fato ou evento diante da câmera se transformou, ultrapassando todos os limites legítimos, em teorias completas de documentalismo. A necessidade legítima de combinar esses fragmentos da realidade se transformou em concepções de montagem que pretendiam suplantiar todos os outros elementos de expressão do cinema.

Dentro de limites normais, estes aspectos fazem parte, como elementos, de qualquer estilo de cinematografia. Mas não se opõem, nem podem substituir outros problemas — por exemplo, o problema do *argumento*.

Voltando ao duplo processo indicado no início destas notas: se este processo é característico do cinema, tendo encontrado sua plena expressão durante o segundo estágio do cinema soviético, valerá a pena investigar as biografias criativas dos diretores daquele período, vendo como estes aspectos emergiram, como se desenvolveram no trabalho pré-fílmico. Todos os caminhos daquele período levaram a uma só Roma. Tentarei descrever o caminho que me levou aos princípios do cinema.

Em geral diz-se que minha carreira no cinema começou com minha encenação da peça de Ostrovsky *Mesmo o mais sábio se deixa enganar*² no Teatro do Proletkult (Moscou, março de 1923). Isto é verdadeiro e não é verdadeiro. Não é verdadeiro se se baseia apenas no fato de que esta encenação continha um filme de curta metragem cômico³ feito especialmente para ela (não separado, mas incluído no plano de montagem do espetáculo). Está mais perto da verdade se se baseia no caráter da produção, porque já nessa ocasião os elementos da especificidade mencionada acima podiam ser detectados.

Concordamos que o primeiro sinal de uma tendência do cinema é mostrar eventos com o mínimo de distorção, objetivando a realidade factual dos fragmentos.

Uma busca nesta direção mostra o começo de minhas tendências cinematográficas três anos antes, na produção de *O mexicano* (da história de Jack London).⁴ Aqui, minha participação levou para o teatro os próprios “eventos” — um elemento puramente cinematográfico, porque diferente das “reações aos eventos”, um elemento puramente teatral.

Este é o enredo: um grupo revolucionário mexicano precisa de dinheiro para suas atividades. Um rapaz, um mexicano, se oferece para conseguir o dinheiro. Ele

treina boxe e combina deixar o campeão derrotá-lo em troca de parte do prêmio. Em vez disso, ele derrota o campeão, ganhando o prêmio inteiro. Agora que estou mais a par das peculiaridades da luta revolucionária mexicana, sem mencionar a técnica do boxe, não pensaria em interpretar este material como o fizemos em 1920, quanto mais em usar um enredo tão pouco convincente.

O clímax da peça é a luta pelo prêmio. De acordo com as mais elogiadas tradições do teatro de arte, isto deveria ocorrer atrás do palco (como a tourada em *Carmen*), enquanto os atores no palco deveriam mostrar excitação com a luta, que só eles podem ver, e retratar as várias emoções das pessoas envolvidas no final.

Meu primeiro movimento (passando por cima do trabalho do diretor, já que eu estava lá apenas com a tarefa oficial de desenhista) foi propor que a luta fosse vista. Ao mesmo tempo, sugeri que a cena fosse encenada no centro da platéia, para recriar as mesmas circunstâncias nas quais uma real luta de boxe ocorre. Assim, ousamos a concretude de fatos reais. A luta deveria ser cuidadosamente planejada com antecedência, mas deveria ser totalmente realista.

O desempenho de nossos jovens atores na cena da luta diferiu radicalmente de sua atuação em toda a produção. Em todas as outras cenas, uma emoção dava origem a outra emoção (eles estavam trabalhando com o método Stanislavsky), o que por sua vez era usado como um meio de atingir a platéia; mas na cena da luta a platéia foi estimulada diretamente.

Enquanto as outras cenas influenciavam a platéia através da entonação, gestos e mímica, nossa cena usou meios realistas, até estruturais — luta real, corpos caindo no chão do ringue, respirações arquejantes, o brilho do suor nos corpos e, finalmente, o inesquecível choque das luvas contra a pele esticada e os músculos tensos. Cenários fictícios deram lugar a um ringue realista (apesar de não no centro da sala, graças a essa praga de qualquer atividade teatral, o bombeiro) e extras fecharam o círculo em redor do ringue.

Assim, percebi que descobrira uma nova mina, um elemento materialista-factual do teatro. Em *O sábio*, este elemento apareceu num nível novo e mais claro. O excentrismo⁵ da encenação mostrou esta mesma linha, através de contrastes fantásticos. A tendência desenvolveu-se não apenas a partir dos movimentos de encenação ilusórios, mas do fato físico da acrobática. Um gesto se expande em ginástica, a violência se expressa através de uma cambalhota, a exaltação através de um *salto mortale*, o lirismo no “mastro da morte”. O grotesco deste estilo permitiu pulos de um tipo de expressão para outro, assim como entrelaçamentos inesperados de duas expressões. Numa produção posterior, *Moscú, está ouvindo?*⁶ (verão de 1923), essas duas linhas separadas de “ação real” e “imaginação pictórica” passaram por uma síntese expressada por uma técnica específica de encenação.

Estes dois princípios apareceram novamente em *Máscaras de gás* de Tretiakov (1923-24), com uma irreconciliabilidade ainda mais acentuada, numa ruptura tão

clara que, se tivesse sido um filme, teria permanecido, como se costuma dizer, “na prateleira”.

Qual era o problema? O conflito entre princípios materiais-práticos e descritivos-fictícios foi de algum modo remendado no melodrama, mas eles acabaram se fragmentando e fracassamos completamente. O carro caiu aos pedaços, e o motorista caiu no cinema.

Tudo isto aconteceu porque um dia o diretor teve a maravilhosa idéia de produzir uma peça sobre uma fábrica de gás — numa verdadeira fábrica de gás.

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

Em consequência, fomos levados ao limiar do cinema.

Mas este não foi o fim de nossas aventuras no trabalho teatral. Indo para o cinema, esta outra tendência floresceu, e se tornou conhecida como “tipagem”. Esta “tipagem” é um aspecto tão típico deste período do cinema quanto a “montagem”. É preciso deixar claro que não quero limitar o conceito de “tipagem” ou “montagem” às minhas próprias obras.

Quero salientar que esta “tipagem” deve ser entendida de modo mais amplo e não reduzida ao uso de um rosto sem maquiagem, ou à utilização de tipos “naturalmente expressivos” em lugar de atores. Em minha opinião, “tipagem” significa uma abordagem específica dos eventos abrangidos pelo conteúdo do filme. Aqui também o método é o do mínimo de interferência no curso natural e nas combinações dos eventos. Conceitualmente, do início ao fim, *Outubro* é pura “tipagem”.

Uma tendência à tipagem pode ter raízes no teatro; desenvolvendo-se do teatro para o cinema, apresenta possibilidades de excelente crescimento estilístico, num sentido amplo — como um indicador de afinidade com a vida real através da câmera.

E agora vamos examinar o segundo aspecto de especificidade cinematográfica, os princípios de montagem. Como isto foi expresso e moldado em meu trabalho antes de me engajar no cinema?

No meio do fluxo de excentrismo de *O sábio*, que incluía um curta-metragem cômico, podemos encontrar as primeiras indicações de uma montagem nitidamente expressa.

A ação se desenvolve através de uma elaborada trama de intriga. Mamayev envia seu sobrinho, Glumov, para tomar conta de sua mulher. Glumov toma liberdades além das instruções do tio e a tia leva a corte a sério. Ao mesmo tempo, Glumov começa a negociar um casamento com a sobrinha de Mamayev, Turussina, mas esconde essas intenções da tia, Mamayeva. Cortejando a tia, Glumov engana o tio; bajulando o tio, Glumov combina com ele enganar a tia.

Glumov, num plano cômico, ecoa as situações, as paixões arrebatadoras, o frenesi das finanças vividos por seu protótipo francês, Rastignac, de Balzac. A figura de Rastignac, na Rússia, ainda estava no berço. Ganhar dinheiro ainda era uma espécie de jogo infantil entre tios e sobrinhos, tias e seus cortejadores. Permanece na família, e permanece trivial. Daí a comédia. Mas a intriga e as confusões já estão presentes, atuando em duas frentes ao mesmo tempo — em mão dupla — com personalidades duplas... e mostramos tudo isto com uma montagem que intercala duas cenas diferentes (de Mamayev dando suas instruções e Glumov colocando-as em execução). As surpreendentes interseções dos dois diálogos explicam os personagens e a peça, aceleram o ritmo e multiplicam as possibilidades cômicas.

Para a produção de *O sábio*, o cenário foi montado como uma arena de circo, limitada por uma grade vermelha, e cercada em três quartos pela platéia. Na outra quarta parte havia uma cortina listrada, e à frente dela uma pequena plataforma elevada, com a altura de vários degraus. A cena com Mamayev (Shtrauch) se passava no cenário inferior, enquanto os fragmentos com Mamayeva (Yanukova) ocorriam na plataforma. Em vez de mudança de cenas, Glumov (Yezikanov) corria de uma cena para a outra — pegando um fragmento de diálogo de uma cena, interrompendo-o com um fragmento da outra cena —, com o diálogo assim colidindo, criando novos significados e algumas vezes jogos de palavras. Os saltos de Glumov agiam como *caesurae* entre os fragmentos do diálogo.

E o “corte” acelera o ritmo. O mais interessante era que a extrema agudeza da excentricidade não era retirada do contexto desta parte da peça; nunca se tornou cômica apenas pela comédia, mas atinha-se ao tema, intensificada pela expressão cênica.

Outro aspecto claro do cinema em ação aqui foi o novo significado adquirido por frases comuns em um novo ambiente.

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma seqüência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem.

Este foi o fundamento da inteligente e perversa arte de remontar o trabalho de terceiros, cujos exemplos mais profundos podem ser encontrados durante o alvorecer de nossa cinematografia, quando todos os principais montadores de filmes — Esther Schub, os irmãos Vassiliev,⁷ Benjamin Boitler e Birrois — estavam ocupados em retrabalhar criativamente os filmes importados após a revolução.

Não posso resistir ao prazer de citar aqui uma montagem *tour de force* deste tipo, executada por Boitler. Um filme comprado da Alemanha foi *Danton/Tudo por uma mulher*,⁸ com Emil Jannings. Foi mostrada, em nossas telas, a seguinte cena: Camille Desmoulins é condenada à guilhotina. Muito agitado, Danton corre a Robespierre, que lhe dá as costas e vagarosamente enxuga uma lágrima. A legenda

dizia, aproximadamente, “Em nome da liberdade, tive de sacrificar um amigo...”
Fim.

Mas quem poderia imaginar que, no original alemão, Danton, apresentado como indolente, mulherengo, excelente camarada e única figura positiva no meio de personagens cruéis, correu para o diabólico Robespierre e... cuspiu em seu rosto? E que foi este cuspe que Robespierre enxugou com um lenço? E que a legenda indicava o ódio de Robespierre a Danton, um ódio que no final do filme motiva a condenação de Jannings-Danton à guilhotina?!

Dois pequenos cortes reverteram todo o significado desta cena!

De onde veio minha experiência de montagem nessas cenas de *O sábio*?

Já havia um “aroma” de montagem do novo cinema “de esquerda”, particularmente entre os documentaristas. Nossa substituição do diário de Glumov, no texto de Ostrovsky, por um curto “diário cinematográfico” foi uma paródia das primeiras experiências com cinejornais.

Acho que, antes de qualquer coisa, devemos dar crédito aos princípios básicos do circo e do *music-hall* — pelos quais senti um amor apaixonado desde a infância. Sob a influência de comediantes franceses, e de Chaplin (de quem só ouvimos falar), e as primeiras notícias sobre o *fox-trot* e o *jazz*, este amor precoce floresceu.

O elemento de *music-hall* foi obviamente necessário na época para a emergência de uma forma de pensamento na “montagem”. A roupa bicolor de Arlequim cresceu e se espalhou, primeiro sobre a estrutura do programa, e finalmente sobre o método de toda a produção.

Mas os alicerces se cravaram mais profundamente na tradição. É estranho, mas foi Flaubert quem nos deu um dos melhores exemplos de montagem-cruzada de diálogos, usada com a mesma intenção de dar ênfase expressiva à idéia. É o caso da cena, em *Madame Bovary*, em que Ema e Rodolfo se tornam mais íntimos. Duas linhas da fala são interligadas: a fala do orador na praça embaixo, e a conversa dos futuros amantes:

O senhor Derozerays levantou-se, iniciando outro discurso... nele, o elogio do Governo ocupou menos espaço; na religião e na agricultura deteve-se mais. Mostrou a relação entre uma e outra, e como ambas haviam contribuído para a civilização. Rodolfo e Madame Bovary falavam sobre sonhos, pressentimentos, magnetismo. Remontando às origens da sociedade, o orador descreveu os tempos bárbaros, quando os homens viviam em cavernas no coração das florestas. Depois os homens despiram as peles de animais, vestiram-se de panos, abriram os sulcos, plantaram a vinha. Isto fora um bem, mas não haveria em tal descobrimento mais inconvenientes do que vantagens? O senhor Derozerays colocou o problema. Do magnetismo, pouco a pouco Rodolfo passou às afinidades, e enquanto o presidente citava Cincina-

to e seu arado, Diocleciano plantando sua horta, e os imperadores da China inaugurando o ano com a sementeira do campo, o rapaz explicava à jovem senhora que aquelas atrações irresistíveis tinham sua causa numa existência anterior.

“Veja nós”, disse ele, “por que nos conhecemos? Por que o acaso assim o quis? Foi porque através da distância, como dois rios que correm para se unir, nossas inclinações particulares nos impeliram um em direção ao outro.”

E Rodolfo pegou-lhe a mão; ela não a retirou.

“Para uma boa lavoura em geral!”, gritou o presidente.

“Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa.”

“Ao senhor Bizet de Quincampoix.”

“Podia eu saber que a acompanharia?”

“Setenta francos.”

“Cem vezes pensei em partir; mas a segui — e fiquei.”

“Adubos!”

“Como ficarei esta noite, amanhã, todos os demais dias, toda a minha vida.”⁹

E assim por diante, com os “fragmentos” desenvolvendo crescente tensão.

Como podemos ver, este é um entrelaçamento de duas linhas tematicamente idênticas, igualmente triviais. O assunto é sublimado por uma trivialidade monumental, cujo clímax é atingido através de uma continuação desta interseção e do jogo de palavras, com o significado sempre dependendo da justaposição das duas linhas.

A literatura está cheia de tais exemplos. Este método é usado com crescente popularidade pelos herdeiros artísticos de Flaubert.

Nossas brincadeiras com relação a Ostrovsky ficaram num nível de “vanguarda” de uma indubitável pobreza. Mas a semente das tendências de montagem cresceu rápida e esplendidamente em *Patatra*, que permaneceu apenas como projeto devido à falta de uma sala adequada e de possibilidades técnicas. A produção foi planejada com “*chase tempos*” (ritmos de perseguição), rápidas mudanças de ação, interseções de cenas e representação simultânea de várias cenas num palco que cercava uma platéia de cadeiras móveis. Um outro projeto anterior até tentou incluir todo o edifício do teatro em sua composição. A experiência não deu resultado durante os ensaios e mais tarde a peça foi produzida por outras mãos com a concepção puramente teatral. Foi na peça de Pletnev, *Precipício*,¹⁰ em que Smishlayev e eu trabalhamos, após *O mexicano*, até que discordamos quanto aos princípios e dissolvemos nossa sociedade. (Quando voltei ao Proletkult, um ano depois, para fazer *O sábio*, foi como diretor, apesar de continuar a desenhar minhas próprias encenações.)

Precipício contém uma cena na qual um inventor, empolgado com sua nova invenção, corre, como Arquimedes, pela cidade (ou talvez estivesse sendo perseguido por gangsteres — não me lembro exatamente). A tarefa era resolver a dinâmica das ruas da cidade, assim como mostrar a condição de um indivíduo indefeso à

mercê da “grande cidade”. (Nossas concepções erradas sobre a Europa nos levaram, naturalmente, ao falso conceito de “urbanismo”).

Uma divertida combinação me ocorreu, não apenas de usar cenário móvel — pedaços de edifícios e detalhes (Meyerhold ainda não criara, para seu *Trust D.E.*, os biombos neutros e lustrosos, *murs mobiles*, para unificar vários lugares de ação) — mas também, possivelmente ante a necessidade de mudanças de cenários, de vincular estas decorações móveis às pessoas. Os atores em patins carregavam não apenas a si mesmos pelo palco, mas também seus “pedaços da cidade”. Nossa solução do problema — a interseção do homem e do meio — foi sem dúvida influenciada pelos princípios dos cubistas. Mas as pinturas “urbanísticas” de Picasso tiveram menos importância aqui do que a necessidade de expressar a dinâmica da cidade — relances de fachadas, mãos, pernas, pilares, cabeças, cúpulas. Tudo isto pode ser encontrado no trabalho de Gogol, mas não o percebemos até que Andrei Belyi nos esclareceu sobre o cubismo especial de Gogol.¹¹ Ainda me lembro das quatro pernas de dois banqueiros, carregando a fachada da bolsa de valores, com duas cartolas coroadas o conjunto. Havia também um policial, cortado e esquartejado pelo tráfego. Trajes resplandecentes com perspectivas de luzes girando, tendo apenas grandes lábios pintados visíveis no alto. Tudo isto permaneceu no papel — e agora que até o papel se foi, podemos nos tornar bem pateticamente líricos em nossas reminiscências.

Esses primeiros planos cortados em visões de uma cidade se tornam outro elo de nossa análise, um elemento do cinema que tentou adequar-se ao refratário palco. Aqui estão também elementos de dupla e múltipla exposição — “superposição” de imagens do homem sobre imagens de edifícios — tudo uma tentativa de inter-relacionar o homem e seu meio numa única e complexa exposição. (O fato de que o filme *A greve* era cheio deste tipo de complexidade prova a “doença infantil do esquerdismo” existente nesses primeiros passos do cinema.)

Tendo partido da fusão mecânica, a tentativa evolui da síntese plástica para a síntese temática. Em *A greve*, há mais do que uma transformação na técnica da câmera. A composição e estrutura do filme como um conjunto adquire o efeito e a sensação de unidade ininterrupta entre o coletivo e o meio que cria o coletivo. E a unidade orgânica dos marinheiros, navios de guerra e o mar, que é mostrada em interseção plástica e temática em *O encouraçado Potemkin*, não é obtida através de truques, dupla-exposição, ou interseção mecânica, mas pela estrutura geral da composição. Mas, no teatro, a impossibilidade da *mise-en-scène* se desenrolar pela platéia, fundindo palco e platéia em um padrão em desenvolvimento, foi a razão para a absorção concentrada dos problemas de *mise-en-scène* dentro da ação cênica.

A *mise-en-scène* quase geometricamente convencional de *O sábio* e sua consequência formal, *Moscou, está ouvindo?*, se torna um dos elementos básicos de expressão. A interseção de montagem eventualmente se tornou muito enfaticamente exata. A composição fez sobressair grupos, fez com que a atenção do espectador

mudasse de um ponto para o outro, apresentou primeiros planos, uma mão segurando uma carta, o jogo das sobranceiras, um olhar. A técnica da genuína composição de *mise-en-scène* estava sendo dominada — e se aproximando de seus limites. Já estava ameaçada de se transformar no movimento do cavalo no xadrez, o deslocamento de contornos puramente plásticos nos traços já não-teatrais de desenhos detalhados.

Detalhes esculturais vistos através da estrutura do *cadre*, ou plano, transições de plano para plano, pareciam ser a saída lógica para a ameaça de hipertrofia da *mise-en-scène*. Teoricamente, isso estabeleceu nossa dependência da *mise-en-scène* e da montagem. Pedagogicamente, determinou, para o futuro, a passagem à montagem e ao cinema, aos quais se chegou através do domínio da construção teatral e através da arte da *mise-en-scène*. Assim nasceu o conceito de *mise-en-cadre*. Como a *mise-en-scène* é a inter-relação de pessoas em ação, do mesmo modo a *mise-en-cadre* é a composição pictórica de *cadres* (planos) mutuamente dependentes na sequência da montagem.

Em *Máscaras de gás* vemos o encontro de todos os elementos das tendências cinematográficas. As turbinas, o segundo plano da fábrica, negavam os últimos remanescentes da maquiagem e trajes teatrais, e todos os elementos pareciam fundidos independentemente. Os acessórios teatrais no meio da plástica real da fábrica pareciam ridículos. O elemento de “encenação” era incompatível com o cheiro acre do gás. O praticável insignificante ficou perdido entre as plataformas reais da atividade de trabalho. Em resumo, a produção foi um fracasso. E nós nos vimos no cinema.

Nosso primeiro opus cinematográfico, *A greve*, refletiu ao inverso, como num espelho, nossa encenação de *Máscaras de gás*. Mas o filme patinhava nos restos de uma rançosa teatralidade que se tornava estranha a ele.

Ao mesmo tempo, a ruptura com o teatro, a princípio, foi tão forte que em minha “revolta contra o teatro” me afastei de um elemento muito vital do teatro — o argumento.

Na época isto pareceu natural. Levamos a ação coletiva e de massa para a tela, em contraste com o individualismo e o drama do “triângulo” do cinema burguês. Eliminando a concepção individualista do herói burguês, nossos filmes daqueles períodos fizeram um desvio abrupto — insistindo em uma compreensão da massa como herói.

Nenhum cinema refletira antes uma imagem da ação coletiva. Agora a concepção de “coletividade” deveria ser retratada. Mas nosso entusiasmo produziu uma representação unilateral da massa e do coletivo; unilateral porque coletivismo significa o desenvolvimento máximo do indivíduo dentro do coletivo, uma concepção irreconciliavelmente oposta ao individualismo burguês. Nossos primeiros filmes de massa omitiram este significado mais profundo.

Porém, tenho certeza de que, com relação àquele período, este desvio foi não apenas natural, mas necessário. Era importante que o cinema fosse primeiro penetrado pela imagem geral, o coletivo unido e impulsionado por uma única vontade. “A individualidade dentro do coletivo”, o significado mais profundo, exigido do cinema hoje, dificilmente teria aceitação se o caminho não tivesse sido aberto pelo conceito geral.

Em 1924, escrevi com grande entusiasmo: “Fora com a história e o enredo!” Hoje, a história, que então parecia quase “um ataque de individualismo” contra nosso cinema revolucionário, volta de uma forma nova a seu lugar apropriado. Nesta virada em direção à história reside a importância histórica da terceira meia década da cinematografia soviética (1930-35).

E aqui, ao iniciarmos nosso quarto período de cinco anos de cinema, quando as discussões abstratas sobre os epígonos do filme de “argumento” e os embriões do filme “sem enredo” estão se acalmando, é hora de fazer um inventário de nossas perdas e ganhos.

Acho que além de dominar os elementos da dicção cinematográfica, a técnica do plano e a teoria de montagem, temos outro ganho a citar — o valor dos laços profundos com as tradições e metodologias da literatura. Não em vão, durante este período, nasceu o novo conceito de linguagem do filme, linguagem do filme não como a linguagem do crítico de filmes, mas como uma expressão do pensamento cinematográfico, quando o cinema foi chamado a incorporar a filosofia e a ideologia do proletariado vitorioso.

Estendendo a mão para a nova qualidade da literatura — a dramaticidade do assunto —, o cinema não pode esquecer a tremenda experiência de seus períodos iniciais. O caminho, porém, não é voltar a eles, mas ir em frente, em direção à síntese de tudo o que de melhor foi feito por nosso cinema mudo, em direção a uma síntese disto com as exigências de hoje, seguindo as linhas do argumento e da análise ideológica marxista-leninista. A fase de síntese monumental nas imagens do povo da era do socialismo — a fase do realismo socialista.

Notas

1. Escrito em 1934 e publicado na revista *Sovietskoie Kino* nº 11/12, de dezembro desse mesmo ano. O título original, *Srednaia iz trekh, 1924/29* (*O segundo dos três, 1924/29*), se refere ao segundo quinquênio do cinema soviético.

2. *Na vsiakovomoudrets dvol'no prototi*, escrita em 1868 por Alexander Nikolaievich Ostrovsky (1823-86). O texto encenado por Eisenstein é uma livre adaptação do original feita por Serguei Tretiakov (1892-1939, poeta, ensaísta e teatrólogo). A versão ganhou um título menor, *O sábio*, e um subtítulo, *Em todo sábio existe um pouco de ingenuidade*.

3. Trata-se de *Dnievnik Glumova* (*O diário de Glumov*), filme de mais ou menos cinco minutos de duração, todo realizado em um só dia, uma quinta-feira, porque o espetáculo tinha estréia marcada para o sábado seguinte, como conta Eisenstein num texto de 1928, *Meu primeiro filme*, incluído mais tarde em sua autobiografia. Neste mesmo texto ele conta ainda que a Goskino enviou Dziga Vertov para acompanhar os trabalhos na qualidade de instrutor, e que depois de ver as filmagens dos dois ou três planos iniciais Vertov se retirou. Dois meses depois, no cinejornal *Kino Pravda* nº 16, edição especial de primavera, Vertov incluiria *O diário de Glumov* precedido de um letrero que anunciava: *Sorrisos primaverais do Proletkult* (*Vesennie ulibki proletkulta*).

4. *The Mexican Felipe Rivera*. A adaptação para teatro foi de Boris Arvatov e a direção foi de Valentin Sergeievitch Smishlaiev (1891-1936), com a colaboração de Eisenstein. O espetáculo estreou em Moscou em maio de 1921. Entre os intérpretes estavam Gregori Alexandrov, Ivan Pyriev e Maxim Shtrauch.

5. Referência ao estilo de encenação do FEKS (Fábrica do Ator Excêntrico), o *Excentrismo*, movimento criado em dezembro de 1921 por Gregori Kozintzev (1905-73), Sergei Yutkevich (1904-85), Georgi Krizhitski (1899-1940) e Leonid Trauberg (*1902). Eisenstein colaborou com o grupo durante algum tempo, e em maio de 1922 montou um espetáculo com a colaboração de Yutkevich, *A fita da colômbina*.

6. *Slichich Moskva?*, de Sergei Tretiakov. Esta peça, e logo depois *Gas Masks*, também de Tretiakov, foram as primeiras montadas pelo grupo dirigido por Eisenstein dentro do Teatro do Proletkult, o *Peretru*. O nome do grupo — conta Viktor Shklovski na biografia de Eisenstein que publicou em Moscou em 1972 — é uma abreviatura de *Peredviisnaia truppa* (Companhia ambulante), que forma um jogo de palavras com triturar ou perturbar.

7. Esther Schub (Esfir Ilinitchina, 1894-1959) entrou para o cinema em 1922, remontando filmes estrangeiros para exibição na União Soviética. Eisenstein acompanhou o seu trabalho de remontagem de dois filmes de Fritz Lang, *Dr. Mabuse, der Spieler* e *Inferno*, ambos de 1922, reduzidos a um só filme. Schub, depois de ver *O encouraçado Potemkin*, decidiu passar à realização de filmes documentários remontando trechos de cinejornais, como ela mesma conta na autobiografia que publicou em 1959 em Moscou, *Krupnym planom* (*Primeiro plano*). Entre seus filmes encontram-se *Podenie dinastii Romanovich* (*A queda da dinastia Romanov*, de 1927) e *Russia Nikolaia II i Lev Tolstoi* (*A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoi*, de 1928). Os irmãos Vassiliev não eram de fato irmãos, apesar do sobrenome idêntico, mas sempre trabalharam juntos desde 1924: Georgi Vassiliev (1899-1946) e Sergei Vassiliev (1900-59) começaram como montadores e dirigiram uma dezena de filmes, entre os quais o mais conhecido é *Tchapaiev* (1934).

8. Produção alemã realizada em 1921 por Dmitri Buchowetzki (1895-1932), ator e diretor russo que migrou para a Alemanha em 1919 e daí para os Estados Unidos em 1924.

9. N.S.E.: Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.

10. Com direção de M. Altman, a peça estreou em outubro de 1922 no Teatro do Proletkult em Moscou, mantendo apenas parte dos cenários de Eisenstein. *Patatra* é também um texto de Valentin Pletnev (1886-1942).

11. N.S.E.: Andrei Belyi (Boris Nikolaievich Bugayev), *Masterstvo Gogolya* (*A arte de Gogol*).

Uma inesperada junção¹

Ouçã! A voz de um faisão
Engoliu o campo aberto
De um só golpe
YAMEI

Givochini, o famoso comediante do Teatro Malii, certa vez foi obrigado a substituir, no último momento, o popular baixo moscovita Lavrov em uma ópera. Mas Givochini não tinha voz de cantor. Seus amigos balançaram a cabeça complacentemente. “Como poderá cantar o papel, Vasili Ignatievich?” Givochini não se ofendeu. Disse, alegremente: “*Qualquer nota que não possa emitir com minha voz, mostrarei com minhas mãos.*”

Fomos visitados pelo teatro Kabuki — uma maravilhosa manifestação de cultura teatral.

Todas as vozes críticas derramam elogios a esta esplêndida arte. Mas não houve nenhum elogio ao que constitui seu prodígio. Seus elementos “de museu”, apesar de indispensáveis na avaliação de seu valor, não podem sozinhos garantir uma avaliação satisfatória deste fenômeno, deste prodígio. Um “prodígio” deve promover progresso cultural, alimentando e estimulando as questões intelectuais dos nossos dias. O Kabuki dispensa os chavões: “Como é musical!” “Que tratamento dos objetos!” “Que plasticidade!” E chegamos à conclusão de que nada temos a aprender, de que (como um de nossos mais respeitados críticos anunciou) não há nada de novo: Meyerhold já pinçou tudo de útil do teatro japonês!

Atrás das generalidades inúteis, há a revelação de algumas posições reais. O Kabuki é convencional! Como podem tais convenções emocionar os europeus! Sua arte é meramente a fria perfeição da forma! E as peças que eles encenam são *feudais*! — Que pesadelo!

Mais do que qualquer outro obstáculo, é este convencionalismo que impede nosso aproveitamento total de tudo o que pode ser tomado emprestado do Kabuki.

Mas o convencionalismo que aprendemos “nos livros” mostra-se, de fato, como um convencionalismo de relações extremamente interessantes. O convencionalismo do Kabuki não é, de forma alguma, o maneirismo estilizado e premeditado que conhecemos em nosso próprio teatro, artificialmente elaborado fora dos requisitos técnicos desse dito teatro. No Kabuki este convencionalismo é profundamente lógico — como em qualquer teatro oriental; por exemplo, no teatro chinês.

Entre os personagens do teatro chinês está “o espírito da ostra”! Observem a maquiagem do ator que desempenha este papel, como sua série de patéticos círculos concêntricos espalhando-se da direita para a esquerda de seu nariz, reproduzindo graficamente as fissuras de uma concha de ostra. Aparentemente, isto é bastante “justificado”. Não é mais nem menos convenção do que as dragonas de um general. Desde suas origens escassamente utilitárias, de servir para aparar golpes de machado no ombro, até serem guarnecidas com pequenas estrelas hierárquicas, as dragonas não podem ser distinguidas, em princípio, do sapo azul inscrito na testa do ator que está desempenhando o papel do “espírito” do sapo.

Outra convenção é tirada diretamente da vida. Na primeira cena de *Chushin-gura*, Shochō, desempenhando o papel de uma mulher casada, aparece sem sobrançelas e com dentes enegrecidos. Este convencionalismo não é mais irreal do que o costume das mulheres judias de raspar a cabeça de modo que as orelhas fiquem expostas, nem do costume entre as moças que se filiam ao Komsomol de usar lenços vermelhos, como algum tipo de “forma”. Diferente da prática européia, onde o casamento foi transformado numa proteção contra os riscos do amor mais livre, no antigo Japão (da época da peça) a mulher casada, passada a necessidade de ser atraente, destruía seus atrativos! Retirava suas sobrançelas e escurecia (algumas vezes arrancava) seus dentes.

Desloquemos a discussão para a questão mais importante, o convencionalismo, que é explicado pela visão de mundo específica japonesa, que 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 com as investigações extremas do teatro, onde o teatro é transformado em cinema.² E onde o cinema sobe esse mais recente degrau de seu desenvolvimento sonoro.

A distinção mais clara entre o Kabuki e nosso teatro reside — se tal expressão é permitida — em um *monismo de conjunto*.

Estamos familiarizados com o conjunto emocional do teatro de arte de Moscou — o conjunto de uma “re-experiência” coletiva unificada; o paralelismo de conjunto usado na ópera (por orquestra, coro e solistas); quando os cenários também dão sua contribuição a este paralelismo, o teatro é designado pela conspur-

cada palavra “sintético”; o conjunto “animal” finalmente tem sua vingança — aquela forma ultrapassada na qual todo o palco cacareja, ladra e muge numa imitação naturalista da vida levada pelos seres humanos “que assistem”.

Os japoneses nos mostraram uma outra forma, extremamente interessante, de conjunto — *o conjunto monístico*. Som — movimento — espaço — voz, aqui, *não acompanham* (nem mesmo são paralelos) um ao outro, mas funcionam *como elementos de igual significância*.

A primeira associação que ocorre a alguém que está passando pela experiência do Kabuki é o *futebol*, o esporte mais “conjunto”, mais coletivo. 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.

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 que ambas acompanham o diafragma!

Aqui, ocorre uma única sensação monística de “provocação” teatral. Os japoneses consideram cada elemento teatral não como uma unidade incomensurável entre as várias categorias de sensações (dos vários órgãos sensoriais), mas uma unidade única de *teatro*.

... o sapateado de Ostuzhev, não mais do que o *collant* rosa da prima-dona, um rufar dos tímbores tanto quanto o solilóquio de Romeu, o grilo no coração não menos do que o canhão disparado por cima das cabeças da platéia.³

Assim escrevi em 1923, colocando um sinal de igualdade entre os elementos de cada categoria, estabelecendo teoricamente a *unidade básica do teatro* que então chamei de “atrações”.

É claro que os japoneses, com sua prática instintiva, atingem todos os sentidos com seu teatro, exatamente como eu, então, tinha em mente. Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos, eles constroem sua soma em direção a uma grandiosa provocação *total* do cérebro humano, sem prestar atenção *em qual* desses vários caminhos estão seguindo.

Em lugar do *acompanhamento*, é o método sem subterfúgios de *transferência* que chama a atenção no teatro Kabuki. Transferindo o objetivo afetivo básico de um material para outro, de uma categoria de “provocação” para outra.

Passando pela experiência do Kabuki, lembramo-nos involuntariamente de um romance norte-americano sobre um homem no qual os nervos da audição e visão são trocados, de modo que ele percebe as vibrações da luz como sons, e os tremores do ar como cores: ele *ouve luz* e *vê som*. Isto é também o que acontece no Kabuki! Na realidade “ouvimos movimento” e “vemos som”.

Um exemplo: Yarunosuke abandona o castelo rendido. E se desloca do fundo do palco em direção ao proscênio. De repente o telão em segundo plano, com seu portão pintado em dimensões naturais (primeiro plano), é retirado. Em seu lugar se vê um segundo telão com um pequeno portão pintado (plano geral). Isto significa que ele se deslocou para ainda mais longe. Yarunosuke continua. No fundo é colocada uma cortina marrom-verde-preta indicando: o castelo agora está fora de sua visão. Mais passos. Yarunosuke então se desloca para o “caminho florido”. Esta última mudança é enfatizada pelo... *samisen*,⁴ isto é, pelo som!!

Primeira mudança — passos, isto é, uma mudança *espacial* do ator.

Segunda mudança — uma *pintura* plana: a mudança de segundos planos.

Terceira mudança — uma indicação *intelectualmente* explicada: entendemos que a cortina “apaga” algo visível.

Quarta mudança — *som*!

Eis um exemplo de método puramente cinematográfico do último fragmento de *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 um 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 usada. Em *Potemkin*, depois da preparação para a ordem de “Fogo!” contra 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. Faz-se uma pausa na ação, e a tensão é acentuada.

O momento do descobrimento do esconderijo deve ser enfatizado. Para encontrar a solução *certa* para este momento, esta ênfase deve ser dada pelo *mesmo* material rítmico — uma volta à mesma paisagem noturna, vazia, nevada...

Mas agora há pessoas no palco! Apesar disso, os japoneses realmente encontram a solução certa — e 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...

Ocasionalmente (e geralmente no momento em que os nervos parecem prestes a explodir de tensão), os japoneses duplicam seus efeitos. Com seu domínio dos equivalentes de imagens visuais e auditivas, de repente usam *ambos*, “ajustando-os”, e calculando brilhantemente a tacada de seu taco de bilhar sensorial, visando o alvo cerebral do espectador. Não sei descrever melhor a combinação da mão se movimentando de Ichikawa Ennosuke quando ele comete haraquiri — *com* o som soluçante fora do palco, *graficamente* correspondente ao movimento da faca.

Aí está: “Qualquer nota que não possa emitir com minha voz, mostrarei com minhas mãos!” Mas aqui ela foi emitida pela voz *e* mostrada com as mãos! E ficamos paralisados diante de tal perfeição de montagem.

Todos conhecemos estas três questões capciosas: Qual o formato de uma escada em caracol? Como descreveria “compactamente”? O que é um “mar encapelado”? Não podemos dar respostas intelectualmente analisadas. Talvez Baudouin de Courtenay⁵ possa, mas nós somos obrigados a responder com gestos. Mostramos o difícil conceito de “compactamente” com os punhos cerrados, e assim por diante.

E o que é mais importante, tal descrição é *totalmente satisfatória*. Também somos um pouco Kabuki! Mas não o suficiente!

Em nossa “Declaração” sobre o cinema sonoro⁶ 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”*.

Isto é dominado pelo Kabuki com perfeição. E nós também — cruzando por nossa vez os sucessivos Rubicões que fluem entre o teatro e o cinema e entre o cinema e o cinema sonoro — igualmente precisamos dominar isto. Podemos aprender com os japoneses a dominar este novo sentido necessário. Tão claramente como o impressionismo deve muito à gravura japonesa, e o pós-impressionismo à escultura negra, do mesmo modo o cinema sonoro ficará não menos agradecido aos japoneses.

E não ao teatro japonês apenas, porque esses aspectos fundamentais, em minha opinião, impregnam profundamente todos os aspectos da visão japonesa do mundo. Certamente, nos fragmentos incompletos da cultura japonesa acessíveis a mim, parece-me que estes aspectos estão impregnados na própria base.

Não precisamos procurar além do Kabuki para encontrarmos exemplos de idênticas percepções da tridimensionalidade naturalista e da pintura plana. “Estranho?” Mas é necessário fazermos as coisas ao nosso próprio modo até que consigamos constatar como é completamente satisfatória a solução de uma cascata de linhas verticais contra a qual um peixe-dragão feito com serpentina de papel prateado, preso por um fio, nada desesperadamente. Ou, dobrando as paredes-biombo de uma casa de chá estritamente cubista do “vale dos leques”, descobrir um telão com um corredor “em perspectiva” correndo obliquamente no centro. Nossa cenografia nunca conheceu esse cubismo decorativo, nem esse primitivismo da perspectiva pintada. Nem, mais que tudo, essa *simultaneidade* — que aqui, aparentemente, tudo invade.

Figurino. Na Dança da Cobra, Odatō Goro entra, enrolada numa corda que é também expressada, através de transferência, pela fazenda do vestido com um

estampado de corda, e seu cinto, do mesmo modo, é torcido numa corda tridimensional — uma *terceira* forma.

Escrita. O japonês domina uma quantidade aparentemente ilimitada de hieróglifos. Hieróglifos, desenvolvidos a partir dos aspectos convencionais de objetos, reunidos, expressam conceitos, isto é, a imagem de um conceito — um ideograma. Existe ao mesmo tempo uma série de alfabetos fonéticos europeizados: o Manyō kana, hiragana, e outros. Mas o japonês escreve *todas* as letras, empregando ambas as formas ao mesmo tempo! Não se considera extraordinário compor sentenças com *pinturas* de hieróglifos juntamente com as *letras* de vários alfabetos absolutamente opostos.

Poesia. O *tanka* é uma forma quase intraduzível de epigrama lírico de dimensão rigorosa: 5, 7, 5 sílabas na primeira estrofe (*kami-no-ku*), e 7, 7 sílabas na segunda (*shimo-no-ku*). Esta deve ser a mais incomum de todas as poesias, tanto na forma como no conteúdo. Quando escrita, pode ser analisada tanto pictórica quanto poeticamente. Sua escrita tem tanto valor como caligrafia quanto como poema.

E o conteúdo? Um crítico diz com justeza, sobre a lírica japonesa: “Um poema japonês deve ser *visto* (isto é, *representado* visualmente. — S.E.) antes de *ouvido*.”⁷

APROXIMAÇÃO DO INVERNO

Elas partem para o Leste,
Uma ponte voadora de pegas
Uma corrente atravessando o céu...
As tediosas noites
Serão enfeitadas com geada.

Através de uma ponte de pegas em vôo, parece que Yakamochi (que morreu em 785) se evola pelo éter.

CORVO NA NÉVOA DA PRIMAVERA

O corpo aqui pousado
Está meio escondido
Pelo quimono de névoa...
Como o pássaro cantor de seda
Entre as pregas de sua faixa.

O autor anônimo (ca.1800) quer dizer que o corvo é visível de modo tão incompleto através da névoa da manhã, como o é o pássaro estampado no vestido de seda, quando a faixa é enrolada na figura vestida.

Estritamente limitada pelo número de sílabas, caligraficamente encantadora na descrição e na comparação, surpreendente em uma incongruência que está também maravilhosamente próxima (o corvo, meio escondido pela névoa, e o pássaro estampado, meio escondido pela faixa), a lírica japonesa 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*”. Não poderia ser de outro modo. A história japonesa é muito rica em experiência histórica, e o peso do feudalismo, apesar de politicamente superado, ainda corre como uma linha vermelha através das tradições *culturais* do Japão. A diferenciação, introduzida na sociedade em sua transição ao capitalismo e levando em seu rastro, como uma consequência de diferenciação econômica, percepções diferenciadas do mundo — ainda não é perceptível em muitas áreas *culturais* do Japão. E o japonês continua a pensar “feudalisticamente”, isto é, indiferenciadamente.

Isto pode ser observado na arte infantil. E também acontece com pessoas curadas de cegueira, quando todos os objetos do mundo, longe e perto, não existem no espaço, mas se acumulam junto a elas.

Além do Kabuki, os japoneses também nos mostraram um filme, *Karakuri-musume*.⁸ Neste, porém, a não-diferenciação, que o Kabuki torna tão brilhantemente surpreendente, é realizada *negativamente*.

Karakuri-musume é uma farsa melodramática. Começando ao modo de Monty Banks, termina com incrível tristeza, e por longos intervalos é criminosamente dividido em ambas as direções.

A tentativa de ligar estes elementos opostos é geralmente a mais árdua das tarefas.

Mesmo um mestre como Chaplin, cuja fusão desses elementos opostos em *O garoto* é imbatível, foi incapaz, em *Em busca do ouro*,⁹ de equilibrar estes elementos. O material escorregou de plano para plano. Mas em *Karakuri-musume* o desastre é total.

Como sempre, o eco, a junção inesperada, se encontra apenas nos extremos. 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 a precisão matemática impecável de uma máquina.

Lembrando as palavras de Kleist, tão próximo do teatro Kabuki, que nasceu das marionetes:

... (a graça) aparece melhor naquela estrutura corporal humana que não tem nenhuma consciência, ou tem uma consciência infinita — isto é, na boneca mecânica, ou no deus.¹⁰

Os extremos se encontram...

Nada se ganha lamentando a falta de alma do Kabuki ou, ainda pior, encontrando no desempenho de Sadanji uma “confirmação da teoria de Stanislavsky”! Ou procurando o que “Meyerhold ainda não roubou”!

Em vez disso, *vamos saudar a inesperada junção do Kabuki com o cinema sonoro!*

Notas

1. *Nezhdannii styk*. Escrito em 1928 a partir da apresentação em Moscou e Leningrado do grupo Kabuki de Ichikawa Sadanji (1880-1939) e publicado na revista *Zhinz Iskusstva* (Vida das artes) nº 34, editada em Leningrado.

2. N.S.E.: Estou convencido de que o cinema é o nível de hoje do teatro. De que o teatro em sua forma mais antiga morreu e continua a existir apenas por inércia. [Onze anos mais tarde Eisenstein faria novo comentário a respeito deste mesmo tema, ver em “Realização”, p.174.]

3. *Montazh attraktsionov* (*Montagem de atrações*), primeiro ensaio publicado de Eisenstein. Escrito durante os trabalhos para a encenação de *O sábio*, o texto apareceu na revista *Lef* nº 3, de junho de 1923.

4. N.S.E.: “... a música samisen depende muito mais do ritmo que da melodia para interpretar as emoções. A sonoridade é inesgotável, e pelo agrupamento de sons e mudanças de ritmo os músicos samisen obtêm os efeitos que desejam: sussurro, tinido, estrondo; suavidade, dureza, agressividade, tranquilidade; o cair da neve, o vôo dos pássaros, o vento no topo das árvores; discussão e luta, a paz do luar, o pesar da partida, a beleza da primavera; a fragilidade da velhice, a felicidade dos amantes — tudo isto e muito mais o samisen expressa aos que são capazes de olhar além da cortina que fecha este mundo musical aos ouvidos ocidentais por causa de suas desconcertantes convenções sonoras no lugar de uma melodia” (Zoe Kincaid, in *Kabuki, the popular stage of Japan*, Londres, Macmillan and Co., 1925).

5. N.S.E.: Professor de filologia da Universidade de São Petersburgo.

6. Ver apêndice à p.225.

7. N.S.E.: Julius Kurth, in *Japanische Lyrik*, Munique, R. Piper, 1922.

8. *Karakuri-musume* (*Mulher condenável*), filme japonês realizado em 1928, primeiro longa-metragem dirigido por Heinosuke Gosho (1902-81). Pouco depois o diretor japonês Teinosuke Kinugasa (1896-1982) esteve em Moscou para apresentar seu filme *Fujiro* (*Encruzilhada* — 1928) e conversou com Eisenstein sobre a visita do grupo Kabuki de Sadanji. Em 1964, em depoimento ao crítico francês George Sadoul, Kinugasa conta ter recebido de Eisenstein inúmeras fotos da filmagem de *Outubro*, e que, confrontando estas fotos com os locais de filmagem, em Leningrado, aprendeu muito sobre a arte do cinema e o trabalho de filmagem (*Cahiers du Cinéma*, 166/167, maio/junho de 1965).

9. *The Kid* e *The Gold Rush*, filmes norte-americanos realizados, respectivamente, em 1921 e 1925 por Charles Chaplin (1889-1977).

10. N.S.E.: Heinrich von Kleist, in *Über das Marionettentheater*.

Fora de quadro¹

É um feito estranho e maravilhoso ter escrito um panfleto sobre algo que na realidade não existe. Não existe, por exemplo, cinema sem cinematografia. Porém o autor do panfleto que precede este ensaio conseguiu escrever um livro sobre o cinema de um país que não tem *cinematografia*. Sobre o cinema de um país que tem, em sua cultura, um número infinito de traços cinematográficos, existentes em toda parte, com uma única exceção — seu cinema.

Este ensaio é sobre os traços cinematográficos da cultura japonesa que existem fora do cinema japonês, e está tão distante do panfleto precedente quanto essas características estão longe do cinema japonês.

O cinema é: muitas sociedades anônimas, muito giro de capital, muitas estrelas, muitos dramas.

A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem.

O cinema japonês é maravilhosamente dotado de sociedades anônimas, atores e argumentos. Mas o cinema japonês ignora completamente a montagem. No entanto, o princípio da montagem pode ser identificado com o elemento básico da cultura visual japonesa.

Escrita — porque sua escrita é basicamente figurativa.

O hieróglifo.

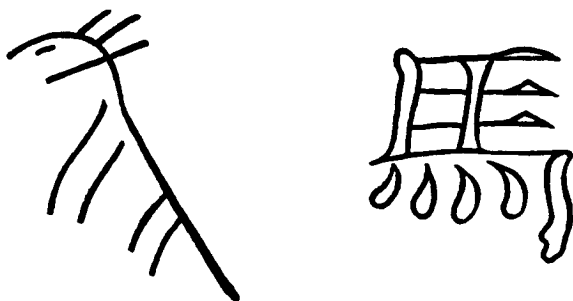
A imagem naturalista de um objeto, como retratado pela competente mão chinesa de Ts'ang Chieh 2.650 anos antes de nossa era, se torna ligeiramente formalizada e, com seus 539 companheiros, forma o primeiro “contingente” de hieróglifos. Riscado com um estilete num papiro, o retrato de um objeto guardava semelhança com seu original em todos os 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 nanquim.

Uma completa convulsão. Uma revolução na arte do desenho. E depois de ter passado, no curso da história, por nada menos de 14 diferentes estilos de escrita a

mão, o hieróglifo se cristalizou em sua atual forma. Os meios de produção (pincel e tinta nanquim) determinaram a forma.

As 14 reformas se impuseram. Resultado:



No hieróglifo *ma* (um cavalo), em fogoso pinote, é impossível reconhecer as características do doce cavalinho, curvado pateticamente sob a carga no estilo de escrita de Ts'ang Chieh, que os antigos bronzes chineses tornaram tão conhecido.

Mas que ele descanse em paz, esse doce cavalinho, com os outros 607 símbolos *hsiang cheng* remanescentes — a primeira categoria existente de hieróglifos.

O interesse de verdade começa com a segunda categoria de hieróglifos — o *huei-i*, isto é, “copulativos”.

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a 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.

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

um cachorro + uma boca = “latir”;

uma boca + uma criança = “gritar”;

uma boca + um pássaro = “cantar”

uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante.²

Mas isto é — montagem!

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

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

De um cinema que procura um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos.

E saudamos o método do muito saudoso Ts'ang Chieh como um primeiro passo ao longo desses caminhos.

Mencionamos o laconismo. O laconismo nos fornece uma transição a outro ponto. O Japão possui a forma mais lacônica de poesia: o haikai (que apareceu no início do século XIII e é conhecido hoje como *haiku* ou *hokku*) e o ainda mais antigo *tanka* (mitologicamente considerado como tendo sido criado junto com o céu e a terra).

Ambos são pouco mais do que hieróglifos transpostos para frases. De tal modo que metade de sua qualidade é ditada por sua caligrafia. Seu método é totalmente análogo à estrutura do ideograma.

Como o ideograma proporciona um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, o mesmo método, quando transposto para a exposição literária, dá vez a um laconismo idêntico de imagens diretas.

Aplicado a uma austera combinação de símbolos antagônicos, este método resulta numa seca definição de conceitos abstratos. O mesmo método, expandido para o luxo de um grupo de combinações verbais já formadas, floresce num esplendor de efeito *imagístico*.

O conceito é uma fórmula simples; seu adorno (uma expansão através de material adicional) transforma a fórmula em uma imagem — uma forma terminada.

Tal qual — apesar de ao contrário — um primitivo processo de pensamento, o pensamento imagístico, deslocado para um grau definido, se transforma em pensamento conceitual.

Mas vamos aos exemplos.

O *haiku* é um esboço impressionista concentrado:

Corvo solitário

Em galho desfolhado,

Amanhecer de outono

BASHŌ

Lua resplandecente!

Lança a sombra dos galhos de pinheiro

Sobre as esteiras

KIKAKU

Sobre uma brisa vespertina!
 A água ondula
 Junto às pernas da garça azul.

BUSON

Início do alvorecer.
 O castelo está cercado
 Pelos gritos dos patos selvagens.

KYOROKU

O *tanka*, mais antigo, é um pouco mais longo (mais duas linhas):

Ó faisão da montanha
 longas são as plumas que arrastas
 na colina arborizada —
 como longas me parecem as noites
 buscando o sono em leito solitário.

HITOMARO (?)

De nosso ponto de vista, estas são as frases de montagem. Listas de planos. A simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo — psicológico.

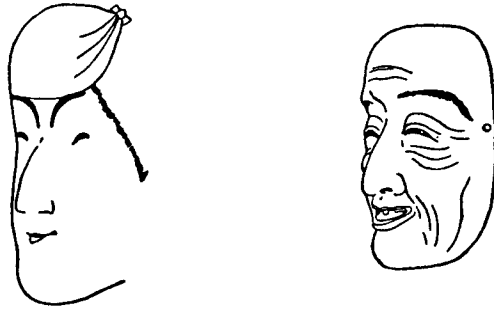
E se os limites eminentemente básicos dos conceitos intelectuais definidos, formados pelos ideogramas combinados, ficam obscuros nesses poemas, em *qualidade emocional*, porém, os conceitos florescem incomensuravelmente. Devemos observar que a emoção é dirigida ao leitor, porque, como disse Yone Noguchi, “são os leitores que tornam a imperfeição do *haiku* uma perfeição artística”.³

Não se sabe ao certo, na escrita japonesa, se o aspecto predominante é como um sistema de caracteres (denotativo), ou como uma criação independente de formas gráficas (descritivo). De qualquer modo, nascido da conjugação dupla do descritivo como método, e do denotativo como objetivo, o ideograma deu prosseguimento às duas linhas (não-consecutivas historicamente, mas consecutivas como princípio nas mentes dos que desenvolveram o método).

Não apenas a linha denotativa contínua da literatura, do *tanka*, como mostramos, mas exatamente o mesmo método (em seu aspecto descritivo) age também nos mais perfeitos exemplos da arte pictórica japonesa.

Sharaku — criador das mais belas gravuras do século XVIII, e especialmente de uma galeria imortal de retratos de atores. O Daumier japonês. Apesar disso, quase desconhecido entre nós. Os traços característicos de seu trabalho só foram analisa-

dos em nosso século. Um dos críticos, Julius Kurth, ao discutir a questão da influência da escultura em Sharaku, faz um paralelo entre sua xilogravura retratando Nakayama Tomisaburo e uma antiga máscara do semi-religioso teatro Nō, a máscara de um Rozo.



Os rostos, tanto da gravura quanto da máscara, assumem uma expressão idêntica... Feições e massas são arrumadas de modo semelhante, apesar de a máscara representar um velho sacerdote, e a gravura uma jovem. Esta relação é espantosa, porém esses dois trabalhos são totalmente diferentes; isto é em si uma demonstração de originalidade de Sharaku. Enquanto a máscara esculpida foi construída de acordo com proporções anatômicas razoavelmente acuradas, as proporções da gravura são simplesmente impossíveis. O espaço entre os olhos compreende uma largura que ultrapassa todo o bom senso. O nariz é quase duas vezes maior, em relação aos olhos, do que qualquer nariz normal ousaria ser, e o queixo não tem nenhum tipo de relação com a boca; as sobrancelhas, a boca, e cada traço — é desesperadamente não relacionado. *Esta observação pode ser feita sobre todos os grandes rostos de Sharaku.* O fato de o artista não saber que todas essas proporções são falsas está, é claro, fora de questão. Foi com uma total consciência que ele repudiou a normalidade e, apesar de o desenho de traços isolados depender do naturalismo rigorosamente concentrado, suas proporções foram subordinadas a considerações puramente intelectuais. *Ele estabeleceu a essência da expressão psíquica como a norma para as proporções dos traços isolados.*⁴

Não é este o processo do ideograma, que combina a “boca” independente com o símbolo dissociado de “criança”, para formar o significado de “gritar”?

Não é exatamente isto que nós do cinema fazemos com o tempo, assim como Sharaku com a simultaneidade, quando causamos uma desproporção monstruosa das partes de um evento que flui normalmente, e repentinamente desmembramos o evento de “um primeiro plano de mãos se fechando”, “planos médios da luta” e “primeiríssimo plano de olhos esbugalhados”, fazendo uma montagem que desintegra o evento em vários planos? Tornando um olho duas vezes maior do que a

figura inteira de um homem?! Combinando essas monstruosas incongruências, reunimos novamente o evento desintegrado em um todo, mas sob *nosso* ponto de vista. De acordo com o tratamento dado à nossa relação com o evento.

A descrição não proporcional de um evento é organicamente natural para nós desde o início. O professor Luryia, do Instituto Psicológico de Moscou, mostrou-me um desenho de uma criança sobre o tema “acender um fogão”. Tudo é representado com uma relação bastante acurada e com grande cuidado. Lenha. Fogão. Chaminé. Mas o que são aqueles ziguezagues 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.⁵

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.

Tanto em pintura como em escultura há uma volta periódica e invariável a períodos de estabelecimento do absolutismo. Substituindo a expressividade da desproporção arcaica por “tábuas da lei” regulamentares de uma harmonia oficialmente decretada.

O realismo absoluto não é de modo algum a forma correta de percepção. É simplesmente a função de uma determinada forma de estrutura social. Como resultado de uma monarquia estatal, uma uniformidade estatal de pensamento é implantada. Uniformidade ideológica de um tipo que pode ser desenvolvido pictoricamente nas categorias de cores e desenhos dos regimentos de guardas...

Assim, vimos como o princípio do hieróglifo — “denotação por descrição” — se divide em dois: ao longo da linha de seu objetivo (o princípio de “denotação”), para os princípios da imagem literária criativa; ao longo da linha de seu método de realizar este objetivo (o princípio da “descrição”) para os surpreendentes métodos de expressividade usados por Sharaku.⁶

E, exatamente como os dois braços estendidos de uma hipérbole se encontram, como dizemos, no infinito (apesar de ninguém ter visitado uma região tão distante!), do mesmo modo o princípio dos hieróglifos, dividindo-se infinitamente em duas partes (de acordo com a função dos símbolos), inesperadamente volta a se unir, a partir dessa alienação dupla, numa quarta esfera — no teatro.

Afastadas por tanto tempo, elas estão novamente — no período inicial do drama — presentes numa forma *paralela*, num curioso dualismo.

O *significado* (denotação) da ação é efetivado pelo recitar de um *Joruri* por uma voz atrás do palco — a *representação* (descrição) da ação é realizada pelas

marionetes silenciosas no palco. Junto com o modo específico de movimento, também este arcaísmo migrou para o primitivo teatro Kabuki. Até hoje é preservado, como um método parcial, no repertório clássico (onde algumas partes da ação são narradas por trás do palco, enquanto o ator faz mímica).

Mas esta não é a questão. O fato mais importante é que, na própria técnica de interpretação, o método ideográfico (montagem) foi cunhado dos modos mais interessantes.

Porém, antes de discutir isso, que nos permitam o luxo de uma digressão — sobre a questão do plano, para estabelecer de uma vez por todas a tão debatida questão de sua natureza.

Um plano. Um pedaço de celulóide. Um pequeno quadro retangular no qual está, organizada de algum modo, parte de um evento.

“Unidos, esses planos formam a montagem. Quando isto é feito num ritmo apropriado, *é claro!*”

Isto, sumariamente, é o que é ensinado pela velha, velha escola de cinema, que afirmava:

“Parafuso a parafuso,
Tijolo a tijolo...”

Kuleshov, por exemplo, chega a escrever com um tijolo:

Se você tem uma idéia-frase, uma partícula do argumento, um elo da cadeia dramática total, então a idéia deve ser expressada e acumulada a partir de cada menor plano, exatamente como tijolos.⁷

“O plano é um elemento da montagem. A montagem é uma reunião desses elementos”. Esta é uma análise improvisada e perniciosa.

Aqui a compreensão do processo como um todo (conexão, plano-montagem) deriva apenas das indicações externas de seu fluxo (uma peça ligada a outra peça). Assim, seria possível, por exemplo, chegar à bem conhecida conclusão de que os bondes existem para serem virados e obstruir as ruas. Uma dedução inteiramente lógica, se nos limitamos às indicações externas das funções por eles desempenhadas durante as lutas de rua de fevereiro de 1917, aqui na Rússia. Mas a concepção materialista da história interpreta isto de outro modo.

O pior é que uma abordagem deste tipo realmente existe, como um bonde intransponível, atravessado diante das potencialidades do desenvolvimento formal. Tal abordagem domina o desenvolvimento dialético, e nos condena ao mero “aperfeiçoamento” evolutivo, a partir do momento em que não considera a substância dialética dos eventos.

A longo prazo, essa evolução leva, através do refinamento, à decadência, ou, por outro lado, a um simples definhamento, devido à estagnação da seiva vital.

Por mais estranho que pareça, o último filme de Kuleshov, *O canário alegre* (1928),⁸ é um melodioso testemunho dessas duas lamentáveis eventualidades, simultaneamente.

O plano não é um *elemento* da montagem.

O plano é uma *célula* da montagem.

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.

Tenho diante de mim uma folha de papel, amassada e amarelada. Nela, uma anotação misteriosa.

“Ligação-P” e “Colisão-E”.

Este é um vestígio substancial de uma discussão acalorada sobre a questão da montagem, entre P (Pudovkin)⁹ e E (eu mesmo).

Isto se tornou um hábito. A intervalos regulares ele me visita tarde da noite e, a portas fechadas, discutimos questões de princípios. Formado na escola de Kuleshov, ele defende em alto e bom som uma compreensão da montagem como uma *ligação* de peças. Formando uma cadeia. Novamente, “tijolos”. Tijolos arrumados em série, para *expor* uma idéia.

Eu o confrontei com meu ponto de vista sobre a montagem como uma *colisão*. Uma visão pela qual, da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito.

Do meu ponto de vista, a ligação é apenas um possível caso *especial*.

Recordemos que um número infinito de combinações, na física, é capaz de surgir do impacto (colisão) das esferas. Depende de as esferas serem resistentes, não-resistentes, ou misturadas. Entre todas estas combinações há uma na qual o impacto é tão fraco que a colisão é reduzida a um movimento regular de ambos na mesma direção.

Esta é a combinação que corresponderia ao ponto de vista de Pudovkin.

Não faz muito tempo, tivemos outra conversa. Hoje ele concorda com meu ponto de vista. É verdade que, durante o intervalo, ele teve a oportunidade de se familiarizar com a série de palestras dadas por mim, naquele período, no Instituto Estatal de Cinema...

Então, montagem é conflito.

Tal como a base de qualquer arte é o conflito (uma transformação “imagística” do princípio dialético). O plano aparece como a *célula* da montagem. Em consequência, também deve ser considerado do ponto de vista do *conflito*.

Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem *entre* os trechos da montagem. Tal como, num ziguezague de mímica, a *mise-en-scène* esparrama-se em um ziguezague espacial com a *mesma* fragmentação. Assim como o *slogan* “Todos os obstáculos são vãos diante dos russos” se fragmenta numa profusão de incidentes em *Guerra e paz*.

Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel ou trator: porque, de modo semelhante, a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme.

Conflito dentro do quadro. Isto pode ter um caráter muito variado: pode até ser um conflito na trama. Como no período “pré-histórico” do cinema (apesar de ainda haver inúmeras instâncias no presente), quando cenas inteiras eram fotografadas em um único plano sem cores. Isto, porém, está fora da estrita jurisdição da forma do filme.

Estes são os conflitos “cinematográficos” dentro do quadro:

Conflito de direções gráficas

(*Linhas — ou estáticas ou dinâmicas*)

Conflito de escalas.

Conflito de volumes.

Conflito de massas.

(*Volumes preenchidos com várias intensidades de luz*)

Conflito de profundidades.

E os seguintes conflitos, que exigem apenas um impulso adicional de intensificação antes de formarem pares antagônicos de fragmentos.

Primeiros planos e planos gerais.

Fragmentos de direções graficamente variadas. Fragmentos resolvidos em volume, 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.

Isto pode parecer estranho, mas nos são ambos familiares. O primeiro é conseguido através de uma lente óticamente distorcida, e o segundo pela câmera lenta ou câmera parada.

A compressão de todos os fatores e propriedades cinematográficos dentro de uma única fórmula dialética de conflito não é uma diversão retórica vazia.

Estamos agora procurando um sistema unificado para métodos de expressividade cinematográfica, que deve se adequar a todos os seus elementos. Sua reunião em séries de indicações comuns resolverá a tarefa como um todo.

A experiência com elementos isolados do cinema não pode ser de modo nenhum mensurada.

Apesar de sabermos muito sobre montagem, na teoria do plano ainda estamos flutuando entre a névoa das atitudes mais acadêmicas, algumas vagas tentativas, e aquele tipo irritante de radicalismo agressivo.

Considerar o plano como um caso particular de montagem, por assim dizer, molecular, torna possível a aplicação direta da prática da montagem à teoria do plano.

E, do mesmo modo, à teoria da iluminação. Percebê-la como uma colisão entre uma corrente de luz e um obstáculo, como o impacto de um jato de água de uma mangueira batendo em um objeto concreto, ou do vento soprando sobre uma figura humana, pode resultar num uso da luz inteiramente diferente em comparação com a luz usada para jogar com várias combinações de “névoas” e “borrões”.

Até o presente temos um desses princípios significativos do conflito: *o princípio do contraponto ótico*.

É bom não nos esquecermos de que logo teremos de enfrentar um outro — e bem menos simples — problema de contraponto: *o conflito, no filme sonoro, entre acústica e ótica*.

Vamos voltar a um dos mais fascinantes dos conflitos óticos: o conflito entre a moldura do plano e o objeto!

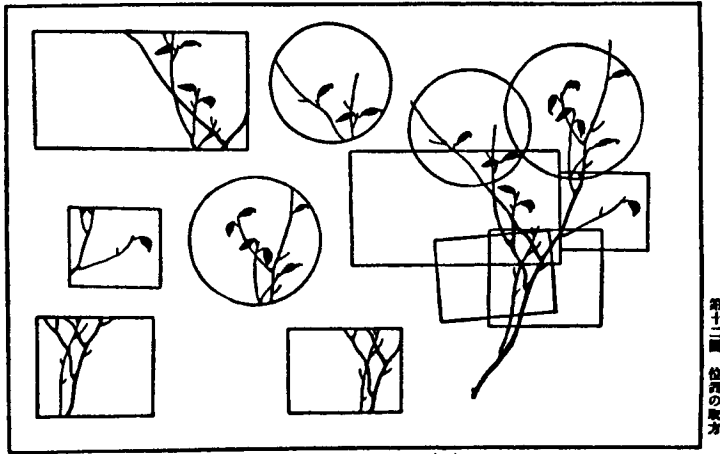
A posição da câmera, como uma materialização do conflito entre a lógica organizadora do diretor e a lógica inerte do objeto, em colisão, reflete a dialética do enquadramento.

Nesta questão ainda somos impressionistas e desprovidos de princípios em um grau exasperador. No entanto, também nesta técnica é possível se alcançar um rigor de princípios. O seco quadrilátero, mergulhado nos acasos da prolixidade da natureza...

E eis-nos novamente no Japão! Porque o método cinematográfico é usado no ensino de desenho nas escolas japonesas.

Qual o nosso método de ensinar a desenhar? Pega-se um pedaço de papel branco com quatro cantos. Então pinta-se nele, geralmente sem usar as bordas (na maioria sujas devido ao longo manuseio!), alguma cariátide aborrecida, algum conceituado capitel coríntio, ou um gesso de Dante (não o mágico que se apresenta no Ermitage de Moscou, mas o outro — Alighieri, o escritor de comédia).

Os japoneses adotam uma diretiva bastante diferente: eis o galho de uma cerejeira.¹⁰ E o aluno separa deste conjunto, com um quadrado, um círculo, e um retângulo — unidades de composição:



Ele enquadra um plano!

Estes dois modos de ensinar a desenhar podem caracterizar as duas tendências básicas em luta no cinema de hoje. Uma — o método em extinção da organização espacial artificial de um evento diante das lentes. Da “direção” de uma seqüência à construção de uma Torre de Babel na frente das lentes. A outra — a “escolha” pela câmera: organização através da câmera. Desbastar pedaço da realidade com o machado da lente.

Porém, no momento atual, quando o centro das atenções finalmente começa, no cinema intelectual, a se transferir dos materiais do cinema, enquanto tais, para “deduções e conclusões”, para “*slogans*” baseados no material, ambas as escolas de pensamento estão perdendo as peculiaridades de suas diferenças e podem tranqüilamente se fundir numa síntese.

Várias páginas atrás nós perdemos, como se perde uma galocha num bonde, a questão do teatro. Voltemos à questão dos métodos de montagem no teatro japonês, particularmente na interpretação.

O primeiro e mais surpreendente exemplo, é claro, é o método puramente cinematográfico de “interpretar sem transições”. A par com as transições mímicas levadas a um limite de refinamento, o ator japonês usa também um método exatamente contrário. Num determinado momento de sua interpretação, ele pára;

o *kurogo*,¹¹ todo vestido de negro, o esconde dos espectadores. E oh! — ele ressuscita com uma nova maquiagem. E uma nova peruca. Agora caracterizando outro estágio (grau) de seu estado emocional.

Assim, por exemplo, na peça Kabuki *Narukami*, o ator Sadanji deve mudar de bêbado para louco. Esta transição é resolvida através de um corte mecânico. E uma mudança no arsenal de cores pintadas com tintas graxas em seu rosto, enfatizando as riscas cuja função é dar à expressão uma intensidade maior do que a obtida com a maquiagem anterior.

Este método é orgânico ao cinema. A introdução no filme, forçada pelas tradições européias de encenação, de fragmentos de “transições emocionais” é mais uma influência que obriga o cinema a marcar passo. Enquanto o método de “cortar” a encenação torna possível a construção de métodos inteiramente novos. Substituindo um rosto em mutação por toda uma escala de tipos faciais, com variadas expressões, torna possível um resultado muito mais expressivo do que a superfície em mutação, muito receptiva e desprovida de resistência orgânica, do rosto de um único ator profissional.

Em meu novo filme, *A linha geral*, eliminei os intervalos entre os pólos nitidamente opostos da expressão de um rosto. Assim é obtida uma clareza maior na discussão em torno da nova desnatadeira. O leite vai engrossar ou não? Falsificação? Prosperidade? Aqui o processo psicológico da mescla da crença e dúvida é fragmentado em seus dois estados extremos, de alegria (confiança) e tristeza (desilusão). Além do mais, isto é claramente enfatizado pela luz — iluminação sem o comportado conformismo às condições reais de luz. Isto provoca um indubitável aumento de tensão.

Outra característica notável do teatro Kabuki é o princípio da encenação “desintegrada”. Shochō, que interpretou os principais papéis femininos no teatro Kabuki que visitou Moscou, ao retratar a filha agonizante em *Yashao*, desempenhou seu papel em fragmentos de encenação completamente separados um do outro: atuando apenas com o braço direito. (Todo o processo da agonia letal foi desintegrado em participações solistas de cada membro representando seu próprio papel: o papel da perna, o papel dos braços, o papel da cabeça.) Uma ruptura nos planos. Com uma abreviação gradual desses fragmentos interpretativos, separados e sucessivos, à medida que o trágico fim se aproxima.

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

Como não fazemos mais distinção de princípios entre questões de conteúdo do plano e montagem, podemos aqui citar um terceiro exemplo:

O teatro japonês usa um tempo vagaroso num grau desconhecido por nossos palcos. A famosa cena do haraquiri em *Chushingura* se baseia em uma

desaceleração sem precedentes de todos os movimentos — superando tudo que jamais vimos. Enquanto, no exemplo anterior, observamos uma desintegração das transições entre movimentos, aqui vemos a desintegração do processo do movimento, isto é, câmera lenta. Até hoje só ouvi falar de um exemplo de aplicação total deste método, usando a possibilidade técnica do cinema com um plano composicionalmente elaborado. É geralmente usado com algum objetivo puramente pictórico, como no “reino submarino” em *O ladrão de Bagdá*,¹² ou para representar um sonho, como em *Zvenigora*.¹³ Ou, mais freqüentemente, é usado simplesmente para distrações formalistas e desvios de câmera imotivados, como *O homem com a câmera*,¹⁴ de Vertov. O exemplo mais recomendável parece ser *A queda da Casa de Usher*,¹⁵ de Jean Epstein — pelo menos de acordo com a imprensa. Neste filme, dizem que emoções interpretadas normalmente, mas filmadas em câmera lenta, provocam uma opressão emocional incomum, por sua morosidade irreal na tela. Se se considerar que o efeito do desempenho de um ator sobre a platéia se baseia em sua identificação por parte de cada espectador, será fácil relacionar ambos os exemplos (a peça Kabuki e o filme de Epstein) a uma idêntica explicação causal. A intensidade da percepção aumenta quando o processo didático da identificação se efetua com mais facilidade ao longo de uma ação desintegrada.

Até mesmo uma lição sobre como usar um rifle pode ser inculcada na mais obtusa mentalidade motora entre um grupo de novos recrutas, se o instrutor usa um método “de ruptura”.

O vínculo mais interessante do teatro japonês, é claro, é sua ligação com o cinema sonoro, o qual pode e deve aprender suas leis fundamentais com os japoneses — a redução das sensações visuais e auditivas a um denominador fisiológico comum.

Assim, foi possível estabelecer (superficialmente) a permeação dos mais variados ramos da cultura japonesa por um elemento puramente cinematográfico — seu nervo básico, a montagem.

E, no Japão, só o cinema incorre no mesmo erro do Kabuki “esquerdista”. 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 da técnica esponjosa e amorfa de nosso próprio naturalismo “interior”. Os resultados são dignos de pena e entristecedores. Em seu cinema, o Japão também procura imitar os mais revoltantes exemplos de norte-americanos e europeus que disputam a corrida internacional do cinema comercial.

Entender e aplicar suas peculiaridades culturais ao cinema, esta é a tarefa do Japão! Colegas do Japão, vocês realmente vão deixar para nós esta tarefa?

Notas

1. *Za Kadrom*. Escrito em fevereiro de 1929 como posfácio ao ensaio *Yaponskoye Kino* (*O cinema japonês*) de Nikolai Kaufman. Em 1930 foi publicado na revista francesa *Transitions*, com o título “O princípio cinematográfico e a cultura japonesa”. Em 1949, na primeira edição de *Film Form* com o título de “O princípio cinematográfico e o ideograma”.

2. N.S.E.: Jean Pierre Abel Rémusat, *Recherches sur l'origine et la formation de l'écriture chinoise*. Paris.

3. N.S.E.: Yone Noguchi, *The Spirit of Japanese Poetry*. Londres, 1914.

4. N.S.E.: Julius Kurth, *Sharaku*. Munique. R. Piper, 1922.

5. N.S.E.: É possível determinar esta tendência particular a partir de sua fonte antiga quase pré-histórica (“... em todas as artes das idéias, os objetos ganham tamanho de acordo com sua importância, o rei sendo duas vezes maior do que seus súditos, ou uma árvore tendo a metade do tamanho de um homem quando pintada apenas para nos informar que a cena é ao ar livre. Algo deste princípio do tamanho de acordo com o significado persistiu na tradição chinesa. O discípulo favorito de Confúcio parecia um menino a seu lado e a figura mais importante de qualquer grupo era geralmente a maior.”). Através do desenvolvimento superior da arte chinesa, parente das artes gráficas japonesas, “a escala natural sempre teve de se reportar à escala pictórica (...) o tamanho de acordo com a distância nunca seguiu as leis da perspectiva geométrica, mas as necessidades do desenho. Aspectos em segundo plano podem ser diminuídos para evitar a obstrução e ênfase exagerada, e objetos muito distantes, que eram pequenos demais para atuar pictoricamente, podem ser aumentados para agir como um contraponto da distância média ou do segundo plano” (George Rowley, in *Principles of Chinese Painting*, Princeton University Press).

6. N.S.E.: Ficou a cargo de James Joyce desenvolver na *literatura* a linha descritiva do hieróglifo japonês. Cada palavra da análise de Kurth sobre Sharaku pode ser aplicada muito bem e com facilidade a Joyce.

7. Lev Kuleshov, *Iskusstvo Kino* (*A arte do cinema*). Leningrado, 1929.

8. *Veselaja Kanarejka*, filme soviético feito em 1929 por Lev Kuleshov (1899-1970).

9. Vsevolod Ilarionov Pudovkin (1893-1953), realizador, intérprete e teórico, especialmente conhecido pelos filmes *Mat* (*Mãe*, 1926) e *Konec Sankt Petersburga* (*O fim de São Petersburgo*, 1927).

10. N.S.E.: Ilustração de *Jingo Shogaku Shintei Gaten Dai Roku Gaku Nen Dan Sei Yo* (*Nível elementar de desenho manual para alunos da sexta série*). Tóquio, Instituto de Educação, 1910.

11. Kurogo, no teatro Kabuki, é o auxiliar de cena que, todo vestido de negro, luvas negras sobre as mãos e capuz negro sobre o rosto, ajuda os intérpretes a carregar ou retirar objetos do palco, a alterar os figurinos ou a ajustar a maquiagem.

12. *The Thief of Bagdad*, filme norte-americano feito em 1924 por Raoul Walsh (1887-1980).

13. *Zvenigora*, filme soviético feito em 1928 por Alexander Dovjenco (1894-1956).

14. *Chelovek s Kinoapparatom*, filme soviético realizado em 1929 por Dziga Vertov (1896-1954).

15. *La chute de la maison Usher*, filme francês realizado em 1928 por Jean Epstein (1897-1953).

Dramaturgia da forma do filme¹

Na natureza, nunca vemos nada isolado, mas tudo em conexão com alguma outra coisa que está diante, ao lado, sob e sobre ela.²

GOETHE

De acordo com Marx e Engels, o sistema dialético é apenas a reprodução consciente da marcha dialética (substância) dos eventos externos do mundo.³

Assim:

A projeção do sistema dialético de coisas
no cérebro
na criação abstrata
no processo de pensamento
produz: métodos dialéticos de pensamento;
materialismo dialético —

FILOSOFIA

E também:

A projeção do mesmo sistema de coisas
ao criar concretamente
ao dar forma
produz:

ARTE

O fundamento desta filosofia é um conceito *dinâmico* das 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 das coisas é também básica, no mesmo grau, para uma correta compreensão da arte e de todas as formas artísticas. No campo da arte, este princípio dialético de dinâmica é incorporado no

CONFLITO

como o princípio fundamental para a existência de qualquer obra de arte e de qualquer forma de arte.

Porque a arte é sempre conflito:

- (1) de acordo com sua missão social,
- (2) de acordo com sua natureza,
- (3) de acordo com sua metodologia.

De acordo com sua missão social *porque*: é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do Ser. Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas.

De acordo com sua natureza *porque*: sua natureza é um conflito entre a existência natural e a tendência criativa. Entre inércia orgânica e iniciativa com um objeto. A hipertrofia da iniciativa com um objeto — os princípios da lógica racional — ossifica a arte com tecnicismo matemático. (Uma paisagem pintada se torna um mapa topográfico, São Sebastião pintado se torna um cartaz anatômico.) A hipertrofia da naturalidade orgânica — da lógica orgânica — dilui a arte em falta de forma. (Um Malevich se torna um Kaulbach, um Archipenko se torna um escultor de museu de cera.⁴)

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

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

a dialética da forma artística.

A interação das duas produz e determina o Dinamismo. (Não apenas no sentido de um *continuum* espaço-tempo, mas também no campo do pensamento absoluto. Também considero a inserção de novos conceitos e pontos de vista no conflito entre concepção comum e representação particular como dinâmica — como uma dinamização da inércia da percepção — como uma dinamização da “visão tradicional” em uma nova visão.)

A quantidade de intervalo determina a pressão da tensão. (Ver na música, por exemplo, o conceito de intervalos. Pode haver casos em que a distância da separação é tão grande que leva a uma pausa — a um colapso do conceito homogêneo de arte. Por exemplo, a “inaudibilidade” de determinados intervalos.)

A forma espacial deste dinamismo é a expressão.

As fases de sua tensão: ritmo.

Isto é verdadeiro para qualquer forma artística e, na verdade, para qualquer tipo de expressão.

De modo semelhante, a expressão humana é um conflito entre reflexos condicionados e não-condicionados. (Nisto não posso concordar com Klages, que, *a*) não considera a expressão humana dinamicamente como um processo, mas estaticamente como um resultado, e que, *b*) atribui tudo em movimento ao campo da “alma”, e apenas o elemento em suspensão à “razão”.⁵ [“Razão” e “Alma” do conceito idealista aqui correspondem remotamente às idéias de reflexos condicionados e não-condicionados].)

Isto vale para qualquer campo que possa ser considerado como uma arte. Por exemplo, o pensamento lógico, considerado como uma arte, mostra o mesmo mecanismo dinâmico:

... as vidas intelectuais de Platão, Dante, Spinoza, ou Newton foram amplamente guiadas e sustentadas por seu prazer na clara beleza da relação rítmica entre lei e instância, espécie e indivíduo, ou causa e efeito.⁶

Isto também ocorre em outros campos, como por exemplo na fala, onde todo o trabalho, vitalidade e dinamismo nasce da irregularidade da parte em relação às leis do sistema como um todo.

Em contraste, podemos observar a esterilidade da expressão em línguas artificiais e totalmente reguladas, como o Esperanto.

É deste princípio que deriva todo o encanto da poesia. Seu ritmo nasce como um conflito entre a métrica usada e a distribuição das tônicas através dessa métrica.

O conceito de um fenômeno formalmente estático como uma função dinâmica é transformado em imagem, dialeticamente, pelas sábias palavras de Goethe:

Arquitetura é música congelada.⁷

Exatamente como no caso de uma ideologia homogênea (um ponto de vista monístico), o conjunto, tal como o mínimo detalhe, deve ser penetrado por um único princípio. Assim, colocada ao lado do conflito da *condicionalidade social* e do

conflito da *natureza existente* a *metodologia* de uma arte revela este mesmo princípio de conflito. Como o princípio básico do ritmo a ser criado, e o começo da forma artística.

Arte é sempre conflito, de acordo com sua metodologia.

Aqui devemos considerar o problema geral da arte no exemplo específico de sua forma superior — cinema.

Plano e montagem são os elementos básicos do cinema.

Montagem

foi estabelecida pelo cinema soviético como o nervo do cinema.

Determinar a natureza da montagem é resolver o problema específico do cinema. Os primeiros diretores conscientes, e nossos primeiros teóricos do cinema, consideravam a montagem uma forma descritiva em que se colocam planos particulares um após o outro, como blocos de construção. O movimento dentro desses planos-blocos de construção, e o conseqüente comprimento das partes componentes, era então considerado ritmo.

Um conceito totalmente falso!

Isto significa a definição de um determinado objeto apenas em relação à natureza de seu rumo externo. O processo mecânico de divisão se tornaria um princípio. Não podemos descrever tal relação de comprimento como ritmo. Disto resultam relações métricas em vez de rítmicas, tão opostas umas às outras quanto o sistema métrico mecânico de Mensendieck em relação à escola orgânico-rítmica de Bode, no que diz respeito a exercícios corporais.

De acordo com esta definição, compartilhada até por Pudovkin como teórico, a montagem é o modo de se *desenrolar* uma idéia com a ajuda de planos únicos: o princípio “épico”.

Em minha opinião, porém, a montagem é uma idéia que nasce da colisão de planos independentes — planos até opostos um ao outro: o princípio “dramático”.⁸

Um sofisma? Certamente não. Porque estamos procurando uma definição de toda a natureza, do estilo fundamental e do espírito do cinema a partir de sua base técnica (ótica).

Sabemos que o fenômeno do movimento no cinema reside no fato de que duas imagens imóveis de um corpo em movimento, uma seguindo a outra, se fundem numa aparência de movimento se mostradas seqüencialmente numa velocidade determinada.

Esta descrição popularizada do que acontece como uma *fusão* tem sua parte de responsabilidade pela incompreensão popular quanto à natureza da montagem que mencionamos acima.

Vamos examinar com mais atenção o curso do fenômeno que estamos discutindo — como realmente ocorre — e tirar nossas conclusões a partir daí. Colocadas próximas uma da outra, duas imagens fotografadas imóveis 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 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 superposição ótica de dois planos no estereoscópio. Da superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada. No caso do estereoscópio, a superposição de duas diferentes bidimensionalidades resulta em tridimensionalidade estereoscópica.

Em outro campo: uma palavra concreta (uma denotação) colocada ao lado de uma palavra concreta produz um conceito abstrato — como nas línguas chinesa e japonesa, onde um ideograma material pode indicar um resultado transcendental (conceitual).

A incongruência de contorno do primeiro quadro — já impresso na mente — com o segundo quadro percebido em seguida engendra, em conflito, a sensação de movimento. O grau de incongruência determina a intensidade da impressão, e determina a tensão, que se torna o elemento real do ritmo autêntico.

Aqui temos, temporalmente, o que vemos nascendo espacialmente em uma superfície gráfica ou pintada.

Em que consiste o efeito dinâmico de uma pintura? O olho segue a direção de um elemento da pintura. Retém uma impressão visual, que então colide com a impressão derivada do movimento de seguir a direção de um segundo elemento. O conflito dessas direções forma o efeito dinâmico na apreensão do conjunto.

I. Pode ser puramente linear: Fernand Léger ou Suprematismo.

II. Pode ser “anedótico”. O segredo da mobilidade maravilhosa das figuras de Daumier e Lautrec deriva do fato de que as várias partes anatômicas de um corpo são representadas em circunstâncias (posições) espaciais, temporalmente variadas, disjuntivas. Por exemplo, na litografia de Toulouse-Lautrec da senhorita Cissy Loftus, se se desenvolve logicamente a posição A do pé, constrói-se um corpo na posição A correspondente a ele. Mas o corpo é representado do joelho para cima já em posição A + a. O efeito cinemático de imagens imóveis unidas já está estabelecido! Dos quadris aos ombros podemos ver A + a + a. A figura se torna viva e dando pontapés!

III. Entre I e II reside o primitivo futurismo italiano — tal como no “Homem com Seis Pernas em Seis Posições” de Balla — porque II obtém seu efeito retendo a

unidade natural e a correção anatômica, enquanto I, por outro lado, o faz com elementos puramente primitivos. III, apesar de destruir a naturalidade, ainda não pressionou em direção à abstração.

IV. O conflito de direções também pode ser de um tipo ideográfico. Foi deste modo que ganhamos as ricas caracterizações de um Sharaku, por exemplo. O segredo de sua força de expressão extremamente aperfeiçoada reside na *desproporção espacial* e anatômica das partes — em comparação com a qual, o nosso número I poderia ser chamado de *desproporção temporal*.

Em geral denominada “irregularidade”, esta *desproporção espacial* tem sido uma atração e um instrumento constante dos artistas. Ao escrever sobre os desenhos de Rodin, Camille Mauclair indicou uma explicação para esta busca:

Os maiores artistas, Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, todos, num determinado momento do florescimento de seu gênio, abandonaram a falácia da exatidão, como concebida por nossa razão simplificadora e nossos olhos medíocres, com o objetivo de conseguir fixar idéias, a síntese, a *caligrafia pictórica* de seus sonhos.⁹

Dois artistas experimentais do século XIX — um pintor e um poeta — tentaram estabelecer formulações estéticas desta “irregularidade”. Renoir propôs esta tese:

A beleza de qualquer descrição vai encontrar seu encanto na variedade. A natureza odeia tanto o vácuo quanto a regularidade. Pela mesma razão, nenhuma obra de arte pode ser realmente assim chamada se não foi criada por um artista que acredita na irregularidade e rejeita qualquer forma estabelecida. Regularidade, ordem, desejo de perfeição (que é sempre uma falsa perfeição) destroem a arte. A única possibilidade de manter o sabor da arte é inculcar nos artistas e no público a importância da irregularidade. Irregularidade é a base de qualquer arte.¹⁰

E Baudelaire escreveu em seu diário:

O que não é um pouco distorcido não tem apelo emocional; disso se segue que a irregularidade — isto é, o inesperado, a surpresa e o espanto, são uma parte essencial e característica da beleza.¹¹

Num exame mais profundo da beleza particular da irregularidade como usada na pintura, seja por Grünwald ou por Renoir, pode-se ver que há uma desproporção na relação entre um detalhe de uma dimensão e outro detalhe de uma dimensão diferente.

O desenvolvimento espacial do tamanho relativo de um detalhe em correspondência com outro, e a conseqüente colisão entre as proporções projetadas pelo

artista com esse objetivo, resulta em uma caracterização — uma definição do assunto representado.

Finalmente, a cor. Qualquer tom de uma cor imprime em nossa visão um determinado ritmo de vibração. Isto não é dito figurativamente, mas num sentido puramente fisiológico, porque as cores são distinguidas umas das outras por seu número de vibrações de luz.

O matiz ou 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.

Por isso, dando apenas um passo, das vibrações visuais para as vibrações acústicas, nos encontramos no campo da música. Do império do espacial-pictórico para o império do temporal-pictórico — onde vale a mesma lei. Porque o contraponto é, para a música, não apenas uma forma de composição, mas ao mesmo tempo o fator básico para a possibilidade da percepção do tom e de diferenciação do tom.

Deve-se dizer também que em todos os casos que citamos vimos em ação o mesmo *Princípio de Comparação* que nos possibilita a percepção e definição em todos os campos.

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 o problema da gramática do cinema. Bem como uma *sintaxe* das manifestações cinematográficas, nas quais o contraponto visual pode determinar todo um novo sistema de manifestação. (Experiências neste sentido são ilustradas nas páginas posteriores pelos fragmentos de meus filmes.)

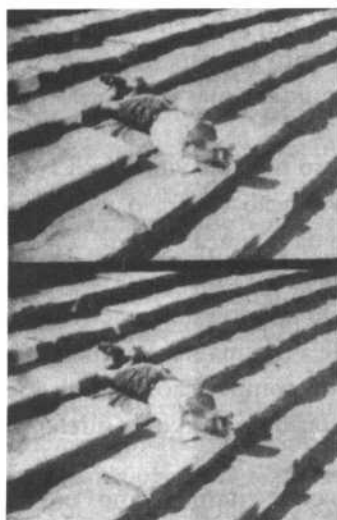
Por tudo isto, a *premissa básica* é:

O plano não é de forma alguma um elemento de montagem.

O plano é uma célula (ou molécula) de montagem.

Nesta formulação a divisão dualista de

Legenda e plano
e
Plano e montagem



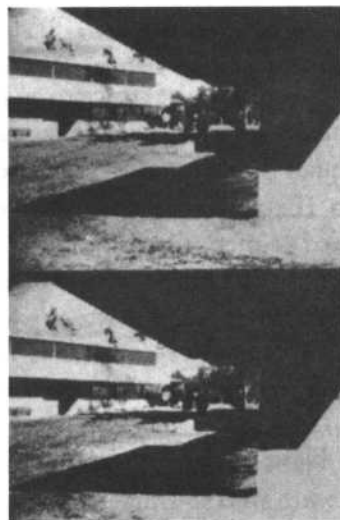
1. Conflito gráfico



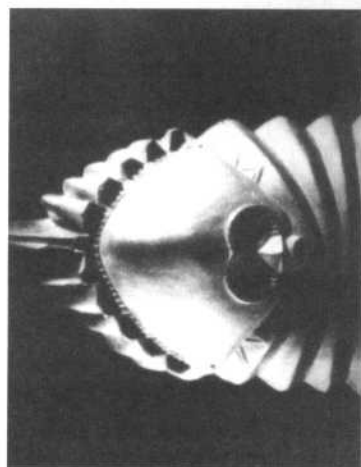
2. Conflito de planos



3. Conflito de volumes



4. Conflito espacial



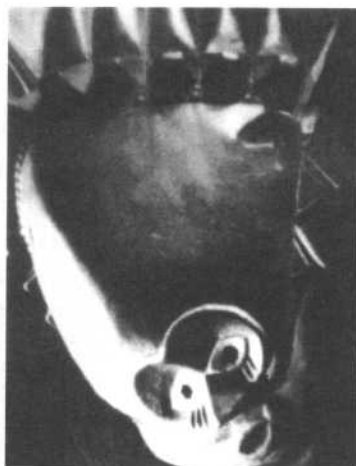
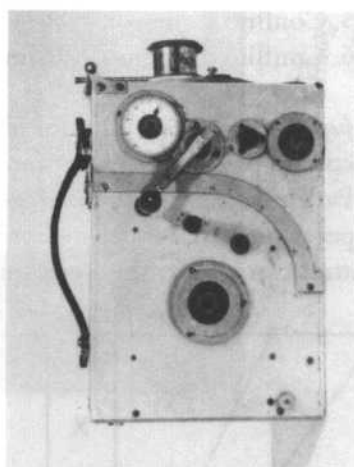
5.
Estático



Conflito = Dinâmico



Câmera



avança, na análise, a uma consideração dialética como três fases diferentes de uma tarefa homogênea de expressão, com suas características análogas determinando a homogeneidade de suas leis estruturais.

Inter-relação das três fases:

Conflito dentro 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.

Isto é idêntico à expressão humana, psicológica. Este é um conflito de motivos, que também pode ser compreendido em três fases:

1. Totalidade puramente verbal. Sem entonação — expressão da fala.
2. Expressão gestual (mímica-entonacional). Projeção do conflito no sistema corporal expressivo do homem. Gesto de movimento corporal e gesto de entonação.

3. Projeção do conflito no espaço. Com uma intensificação de motivos, o ziguezague da expressão mímica é jogado no espaço circundante, seguindo a mesma fórmula da distorção. Um ziguezague de expressão nascendo da divisão espacial causada pelo homem se movendo no espaço. *Mise-en-scène*.

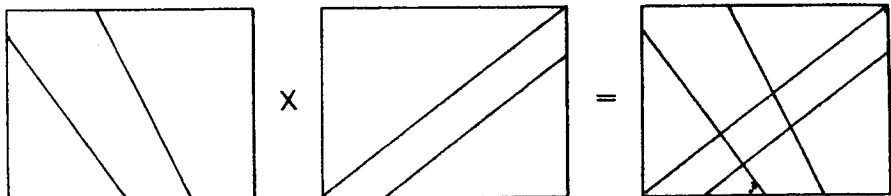
Isto nos dá a base para uma compreensão totalmente nova do problema da forma do filme.

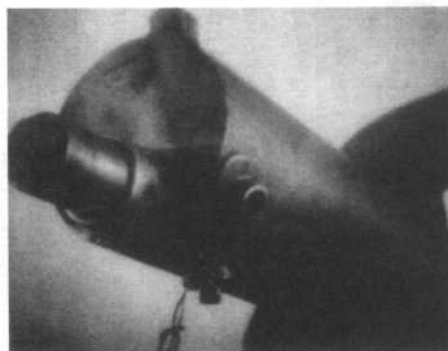
Podemos enumerar, como exemplos de tipos de conflitos na forma — característicos do conflito no plano, assim como do conflito entre planos em colisão, ou montagem:

1. Conflito gráfico (ver Ilustração 1).
2. Conflito de planos (ver Ilustração 2).
3. Conflito de volumes (ver Ilustração 3).
4. Conflito espacial (ver Ilustração 4).
5. Conflito de luz.
6. Conflito de tempo, e assim por diante.

Nota bene: A lista é dos aspectos principais, *dominantes*. Entende-se naturalmente que ocorrem principalmente como complexos.

Para uma transição à montagem, será suficiente dividir qualquer exemplo em duas peças primárias independentes, como no caso do conflito gráfico, apesar de em outros casos poder ser do mesmo modo dividido:





6. (de *Outubro*)



7. (de *Potemkin*)

Imagens de movimento artificialmente produzidas
a. Lógicas

Alguns exemplos adicionais:

7. Conflito entre assunto e ponto de vista (conseguido pela distorção espacial através do ângulo da câmera) (ver Ilustração 5).

8. Conflito entre assunto e sua natureza espacial (conseguido pela *distorção ótica* das lentes).

9. Conflito entre um evento e sua natureza temporal (conseguido pela *câmera lenta* ou *movimento parado*)

e finalmente

10. Conflito entre todo o complexo *ótico* e uma esfera bastante diferente.

Assim, o conflito entre experiência ótica e acústica produz:

cinema sonoro,

que é capaz de ser realizado como

contraponto audiovisual.

A formulação e investigação do fenômeno do cinema como formas de conflito cria a primeira possibilidade de se perceber um sistema homogêneo de *dramaturgia visual* para todos os casos gerais e particulares da questão do filme.

Percebe-se uma *dramaturgia da forma visual do filme*, tão regulada e precisa quanto a existente *dramaturgia do argumento do filme*.

A partir deste ponto de vista sobre os meios do filme, as seguintes formas e potencialidades de estilo podem ser resumidas como uma sintaxe do cinema, ou talvez fosse mais correto descrever o que se segue como:

uma tentativa de sintaxe do cinema.

Devemos enumerar aqui várias potencialidades do desenvolvimento dialético derivadas desta proposição: o conceito da imagem em movimento (consumidora de tempo) nasce da superposição — ou contraponto — de duas diferentes imagens imóveis.

I. Cada *fragmento em movimento da montagem*. Cada fragmento fotografado. Definição técnica do fenômeno do movimento. *Não se trata ainda de uma composição*. (Um homem correndo. Um rifle disparado. Um espirro de água.)

II. *Uma imagem de movimento artificialmente produzida*. O elemento ótico básico é usado para composições deliberadas:

A. Lógica

Exemplo 1 (de *Outubro*): a montagem de uma metralhadora sendo disparada, pela interseção de detalhes do disparo.

Combinação A: uma metralhadora brilhantemente iluminada. Um plano diferente, num tom menos intenso. Dupla rajada: rajada gráfica + rajada de luz. Primeiro plano do atirador.

Combinação B (ver Ilustração 6): Efeito quase que de dupla exposição conseguido por efeito de montagem *estrepitoso*. Comprimento das peças de montagem — dois quadros cada.

Exemplo 2 (de *Potemkin*): uma ilustração de ação instantânea. Mulher com pincenê. Seguida imediatamente — sem transição — pela mesma mulher com o pincenê amassado e o olho sangrando: impressão de um tiro atingindo o olho (ver Ilustração 7).

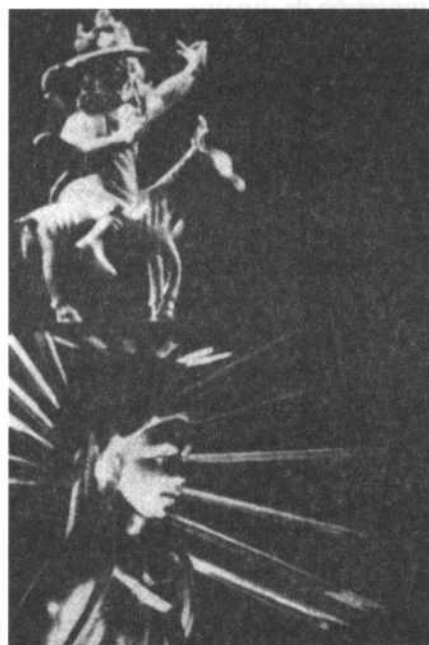
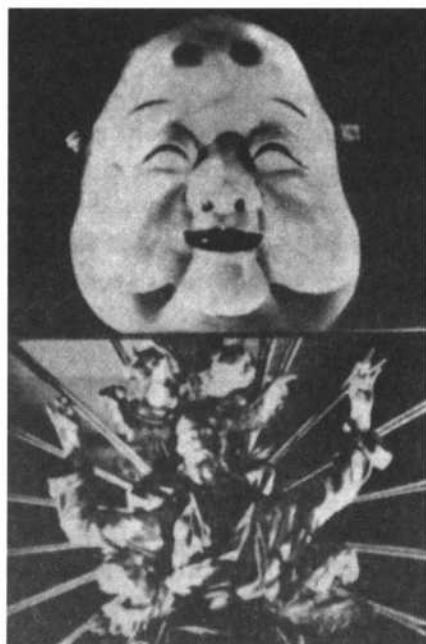
B. Ilógica

Exemplo 3 (de *Potemkin*): o mesmo recurso usado para o simbolismo pictórico. No troar das armas do *Potemkin*, um leão de mármore salta, em protesto contra o derramamento de sangue nas escadarias de Odessa (ver Ilustração 8). Composto de três planos de três leões de mármore do Palácio Alupka na Criméia: um leão adormecido, um leão acordado e um leão levantando. O efeito é conseguido pelo cálculo correto do comprimento do segundo plano. Sua superposição sobre o primeiro plano produz a primeira ação. Isto dá tempo para se imprimir a segunda posição na mente. Superpor a terceira posição sobre a segunda produz a segunda ação: o leão finalmente se levanta.

Exemplo 4 (de *Outubro*): O Exemplo 1 mostrou como o tiroteio foi construído simbolicamente a partir de elementos de fora do processo do disparo. Ao ilustrar o *putsch* monarquista tentado pelo general Kornilov, me ocorreu que esta *tendência* militarista poderia ser mostrada por uma montagem que usasse detalhes religiosos como material. Porque Kornilov definira sua intenção como uma peculiar “Cruzada” de Muçulmanos (!), sua “Divisão Selvagem” caucasiana, junto com alguns cristãos, contra os bolcheviques. Então, intercalamos planos de um Cristo barroco (aparentemente explodindo nos reflexos radiantes de sua auréola) com planos de uma máscara oval de Uzume, Deusa da Alegria, completamente contraída. O conflito temporal entre a forma de ovo fechada e a forma gráfica de uma estrela produziu o efeito de uma *explosão* instantânea — de uma bomba, ou morteiro (ver Ilustração 9). (A Ilustração 10, que mostra a possibilidade de expressividade tendenciosa — ou ideológica, de tais materiais, será discutida mais tarde.)¹²



8. Imagens de movimento artificialmente produzidas
b.lógicas

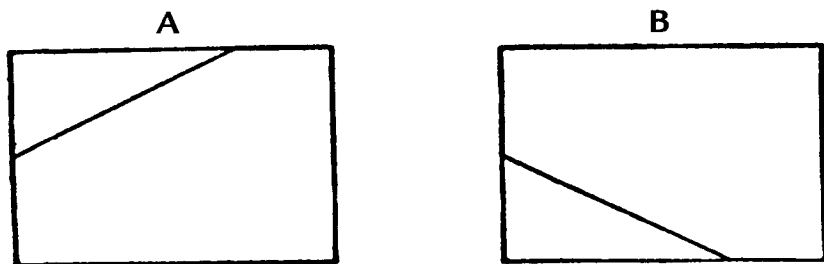


9. Imagens de movimento artificialmente produzidas
b. Ilógicas

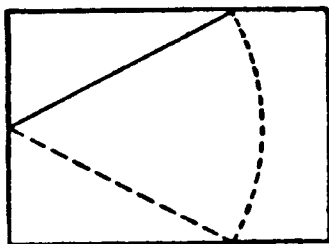
Até agora os exemplos mostraram casos *primitivo-fisiológicos* — usando superposição de movimento ótico *exclusivamente*.

III. Combinações *emocionais*, não apenas com os elementos visíveis dos planos, mas principalmente com cadeias de associações psicológicas. *Montagem de associação*. Como um meio de mostrar uma situação emocionalmente.

No Exemplo 1, tivemos dois planos sucessivos A e B, idênticos no tema. Porém, eles não eram idênticos no que diz respeito à posição do tema dentro do quadro,



produzindo *dinamização de espaço* — uma impressão de dinâmica espacial:



O grau de diferença entre as posições A e B determina a tensão do movimento.

Para um novo caso, vamos supor que os temas dos Planos A e B não são *idênticos*. Apesar de as associações dos dois planos serem idênticas, isto é, associativamente idênticas.

Esta *dinamização do tema*, não no campo do espaço, mas da psicologia, isto é, *emoção*, produz:

dinamização emocional.

Exemplo 1 (em *A greve*): a montagem do assassinato dos trabalhadores é na realidade uma montagem paralela desta carnificina com a matança de um touro num abatedouro. Apesar de os temas serem diferentes, a “matança” é o

elo associativo. Isto criou uma poderosa intensificação emocional da cena. Na realidade, a homogeneidade de gestos desempenha uma parte importante neste caso para a obtenção do efeito — ambos, o movimento do gesto dinâmico dentro do quadro, e o gesto estático dividindo o quadro graficamente.

Este princípio foi posteriormente usado por Pudovkin em *O fim de São Petersburgo*, na poderosa seqüência em que se intercalam planos da bolsa de valores e do campo de batalha. Seu filme anterior, *Mãe*, teve uma seqüência semelhante: o rompimento do gelo no rio, paralelo à manifestação dos trabalhadores.

Tal recurso pode deteriorar patologicamente se o ponto de vista — dinamização emocional do tema — se perde. Assim que o diretor perde de vista esta essência, a forma ossifica-se em simbolismo literário sem vida, e maneirismo estilístico. Dois exemplos de tal uso equivocado deste recurso me ocorrem:

Exemplo 2 (de *Outubro*): às açucaradas ladainhas de conciliação dos mencheviques no Segundo Congresso dos Sovietes — durante a tomada do Palácio de Inverno — são interpostas mãos tocando harpa. Este foi um paralelismo puramente literário, que de modo algum dinamizou o tema. De modo semelhante, em *Cadáver vivo*,¹³ de Ozep, torres de igrejas (imitando as de *Outubro*) e paisagens líricas são interpostas a discursos na corte de justiça do promotor e do advogado de defesa. Este foi o mesmo erro da seqüência “da harpa”.

Por outro lado, a maioria dos efeitos *puramente dinâmicos* pode produzir resultados positivos.

Exemplo 3 (de *Outubro*): o momento dramático da união do Batalhão de Motociclistas com o Congresso dos Sovietes foi dinamizado pelos planos de rodas de bicicletas girando abstratamente, em associação com a entrada dos novos delegados. Deste modo o conteúdo fortemente emocional do acontecimento foi transformado em dinâmica real. Este mesmo princípio — dando nascimento a conceitos, a emoções, pela justaposição de dois eventos díspares — levou a:

IV. *Liberação de toda a ação a partir da definição de tempo e espaço.* Minhas primeiras tentativas neste sentido foram feitas em *Outubro*.

Exemplo 1: uma trincheira cheia de soldados parece ser destruída por uma enorme culatra de canhão, que cai inexoravelmente. Como um símbolo antimilitarista, visto apenas do ponto de vista do tema, o efeito é conseguido através de uma aparente junção de uma trincheira que existe independentemente e de um impressionante artefato militar, do mesmo modo independente fisicamente.

Exemplo 2: na cena do *putsch* de Kornilov, que põe um ponto final nos sonhos bonapartistas de Kerensky. Aqui, um dos tanques de Kornilov sobe e derruba um Napoleão de gesso branco-paris em cima da mesa de Kerensky, no Palácio de Inverno, uma justaposição de significado puramente simbólico.

Este método foi usado recentemente por Dovjenko em *Arsenal* para moldar seqüências inteiras, assim como por Esther Schub ao usar material de arquivo em *A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoi*.¹⁴

Quero dar outro exemplo deste método, para contrariar os modos tradicionais de se trabalhar com o enredo — apesar de ainda não ter sido colocado em prática.

Em 1924-25, eu estava pensando na idéia de um retrato fílmico de um homem *real*. Na época, prevalecia a tendência a mostrar o homem real apenas por meio de *longas* cenas dramáticas sem cortes. Acreditava-se que o corte (montagem) destruiria a idéia do homem real. Abram Room estabeleceu algo como um recorde a este respeito quando usou em *O barco da morte*¹⁵ planos dramáticos sem corte com 40 metros, ou 135 pés. Considerei (e ainda considero) tal conceito totalmente não-fílmico.

Muito bem — o que seria uma caracterização lingüisticamente certa de um homem?

Seu cabelo completamente negro...

As ondas de seu cabelo...

Seus olhos lançando chispas...

Seus músculos de aço...

Mesmo numa descrição menos exagerada, qualquer interpretação verbal de uma pessoa é capaz de acabar usando uma variedade de cascatas, pára-raios, paisagens, pássaros etc.

Mas por que 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?

Por outro lado, por que a montagem não pode ser dispensada em filmes ortodoxos?

A diferenciação de fragmentos de montagem reside em sua falta de existência como unidades singulares. Cada fragmento pode evocar não mais do que uma

determinada associação. A acumulação de tais associações pode obter o mesmo efeito que o proporcionado ao espectador pelos meios puramente fisiológicos do enredo de uma peça produzida realisticamente.

Por exemplo, assassinato no palco tem um efeito puramente fisiológico. Fotografado em um fragmento de montagem, pode funcionar apenas como *informação*, como um letreiro. O efeito *emocional* começa apenas com a reconstrução do evento por fragmentos de montagem, cada um dos quais vai criar uma determinada associação — cuja soma será um complexo abrangente de sensação emocional. Tradicionalmente:

1. A mão levanta a faca.
2. Os olhos da vítima abrem-se repentinamente.
3. Suas mãos agarram a mesa.
4. A faca é brandida.
5. Os olhos piscam involuntariamente.
6. Sangue espirra.
7. Uma boca solta um grito.
8. Algo pinga num sapato...

e clichês cinematográficos semelhantes. No entanto, com relação à *ação como um todo, cada trecho-fragmento é quase abstrato*. Quanto mais diferenciados, mais abstratos se tornam, provocando não mais do que uma determinada associação.

Logicamente, nos vem o pensamento: não se poderia conseguir a mesma coisa de modo mais efetivo se, em lugar de seguir o enredo tão subservientemente, se materializasse a idéia, a impressão de *Assassinato* através de uma livre acumulação de material associativo? Porque a tarefa mais importante ainda é estabelecer a idéia do assassinato — a sensação de assassinato, como tal. O enredo não é mais do que um recurso sem o qual ainda não se é capaz de contar algo ao espectador! De qualquer modo, um esforço neste sentido certamente produziria a mais interessante variedade de formas.

Alguém deveria tentar, pelo menos! Desde que este pensamento me ocorreu, não tive tempo de fazer a experiência. E hoje estou mais preocupado com problemas bastante diferentes. Mas, voltemos à principal linha de nossa sintaxe, que pode nos aproximar mais destas tarefas.

Enquanto em I, II e III a tensão foi calculada para causar efeito puramente fisiológico — do puramente ótico para o emocional —, devemos mencionar também o caso do mesmo conflito-tensão servindo aos objetivos de novos conceitos — de novas atitudes, isto é, de objetivos puramente intelectuais.



10. Dinamização intelectual

Exemplo 1 (de *Outubro*): A subida de Kerensky ao poder e à ditadura depois do levante de julho de 1917. Um efeito cômico foi obtido pelos letreiros indicando os sucessivos postos ascendentes (“*Ditador*” — “*Generalíssimo*” — “*Ministro da Marinha — e do Exército*” — *etc.*) cada vez mais elevados — cortados em cinco ou seis planos de Kerensky, subindo as escadas do Palácio de Inverno, exatamente com a *mesma* velocidade. Aqui, um conflito entre a idiotice dos postos ascendentes e o “herói” subindo o mesmo imutável lance de escadas cria um resultado intelectual: a essencial insignificância de Kerensky é mostrada satiricamente. Temos o contraponto de uma idéia convencional expressada literalmente pela ação *representada* de uma pessoa em particular que é inadequada a suas tarefas rapidamente crescentes. A incongruência desses dois fatores causa uma resposta puramente *intelectual* do espectador à custa desta pessoa em particular. Dinamização intelectual.

Exemplo 2 (de *Outubro*): A marcha de Kornilov sobre Petrogrado, sob o lema “Em Nome de Deus e do País”. Aqui tentamos revelar o significado religioso deste episódio de um modo racional. Várias imagens religiosas, de um magnífico Cristo barroco a um ídolo esquimó, foram montadas juntas. O conflito neste caso foi entre o conceito e a simbolização de Deus. Enquanto idéia e imagem parecem concordar completamente na primeira estátua mostrada, os dois elementos se movem para longe um do outro a cada imagem sucessiva (ver Figura 10). Mantendo a denotação de “Deus”, as imagens discordam cada vez mais de nosso conceito de Deus, levando inevitavelmente às conclusões individuais sobre a verdadeira natureza de todas as divindades. Neste caso, também, uma cadeia de imagens tentou obter uma solução puramente intelectual, resultante de um conflito entre uma concepção e um *descrédito gradual dela através de pessoas propositais*.

Passo a passo, por um processo de comparar cada nova imagem com a denotação comum, o poder é acumulado atrás de um processo que pode ser formalmente identificado com o da dedução lógica. A decisão de liberar estas idéias, assim como o método usado, já é concebido *intelectualmente*.

A convencional forma *descritiva* do cinema leva à possibilidade formal de uma espécie de raciocínio cinematográfico. Enquanto dirige as *emoções*, o filme convencional propicia uma oportunidade de estimular e dirigir todo o *processo de pensamento*.

Estas duas particulares seqüências experimentais foram muito combatidas pela maioria dos críticos. Porque foram entendidas como puramente políticas. Não tentaria negar que *esta forma é mais adequada à expressão de teses ideologicamente intencionais*, mas lamento que os críticos tenham desprezado completamente as potencialidades puramente filmicas desta abordagem.

Nessas duas experiências, demos o primeiro passo embrionário em direção a uma forma totalmente nova de expressão fílmica. Em direção a um cinema puramente intelectual, livre das limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para idéias, sistemas e conceitos, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases. Podemos ainda ter uma

síntese da arte e da ciência.

Este seria o nome apropriado para nossa nova era no campo da arte. Seria a justificação final para as palavras de Lenin de que “o cinema é a mais importante de todas as artes”.

Notas

1. *Dramaturgie der Film Form*. Escrito originalmente em alemão, em abril de 1929, em Moscou, revisto e ampliado em novembro desse mesmo ano em Zurique. Traduzido para o inglês, o texto teve sua primeira publicação em setembro de 1930 na revista inglesa *Close Up*, com o título *A Dialectic Approach to Film Form (Um enfoque dialético da forma do filme)*.

2. N.S.E.: In *Conversações com Eckerman* (5 de junho de 1825).

3. N.S.E.: Razumovsky, *Teoria do materialismo histórico*, Moscou, 1928.

4. Kasimir S. Malevich (1878-1935), pintor soviético, fundador em 1915 do Suprematismo, autor de textos teóricos em que defendia a pintura sem objeto. Wilhelm von Kaulbach (1805-74), gravador e pintor alemão. Alexander Archipenko (*1887), escultor cubista nascido na Rússia e radicado na França a partir de 1908.

5. N.S.E.: Ludwig Klages (1872-1956), *Der Geist als Widersacher der Seele*, Munique, 1929.

6. N.S.E.: Graham Wallas, *The Great Society, a psychological analysis*, 1928.

7. N.S.E.: In *Conversações com Eckerman* (23 de março de 1829).

8. N.S.E.: “Épico” e “dramático” são usados aqui em relação à metodologia da forma — e não em relação ao conteúdo ou enredo!

9. N.S.E.: Prefácio de *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire, ilustrado por Auguste Rodin, Paris.

10. N.S.E.: Manifesto de Renoir sobre *La Société des Irrégularistes*, Paris, 1884.

11. N.S.E.: Charles Baudelaire, *Journal intime* (13 de maio de 1856).

12. N.S.E.: Um exemplo mais simples deste mesmo efeito encontra-se na junção por um corte direto de dois planos da cúpula de uma igreja que se opõem um ao outro. [Eisenstein se refere aqui a duas imagens de *Outubro* montadas pouco antes do trecho que ilustra o *putsch* monarquista tentado pelo general Kornilov: na primeira, a câmera meio inclinada para a direita, a cúpula da igreja ocupa a linha diagonal do quadro apontando para o canto esquerdo superior. Na segunda, a câmera meio inclinada para a esquerda, a cúpula aponta para o canto direito superior do quadro.]

13. *Zivoj trup / Der lebende Leichnam*, filme realizado em co-produção entre a Alemanha e a União Soviética, inspirado em Tolstoi, e realizado em 1928 por Alexandrovich Ozep (1895-1949). Entre os intérpretes encontra-se V.I. Pudovkin.

14. *Arsenal*, feito em 1929, é o quinto filme de Alexander Dovjenko (1894-1956). *Russia Nikolaia II i Lev Tolstoi*, feito em 1928, é o terceiro filme de Esther Schub (1894-1959).
15. *Buhta smerti*, filme soviético realizado em 1925 por Abram Matveevich Room (1894-1976).

A quarta dimensão do cinema¹

Há exatamente um ano, em 19 de agosto de 1928, antes de começar a montagem de *A linha geral*, escrevi, com relação à visita a Moscou do teatro Kabuki:

[No Kabuki]... ocorre uma única sensação monística da “provocação” teatral.

Os japoneses consideram cada elemento teatral não uma unidade incomensurável entre as várias categorias de sensações (dos vários órgãos sensoriais), mas uma unidade única do *teatro* [...]. Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos, eles constroem sua soma [de “fragmentos” individuais] em direção a uma grandiosa provocação *total* do cérebro humano, sem prestar atenção a *qual* desses vários caminhos estão seguindo.²

Minha descrição do teatro Kabuki se mostrou profética. Este método se tornou a base para a montagem de *A linha geral*.

A montagem ortodoxa é a montagem *sobre a dominante*. Isto é, a combinação de planos de acordo com suas indicações dominantes. Montagem de acordo com o tempo. Montagem de acordo com a principal tendência dentro do quadro. Montagem de acordo com o comprimento (continuidade) dos planos, e assim por diante. Isto é montagem em conformidade com o que salta em primeiro plano.

As indicações dominantes de dois planos lado a lado produzem uma ou outra inter-relação conflitante, resultando em um ou outro efeito expressivo (estou falando aqui de um efeito *puramente de montagem*).

Esta circunstância engloba todos os níveis de intensidade da justaposição da montagem — todos os *impulsos*:

A partir de uma completa oposição das dominantes, isto é, de uma construção claramente contrastante, para uma “modulação” escassamente percebida de plano a plano; *todos* os casos de conflito devem, portanto, incluir casos de uma completa *ausência* de conflito.

Quanto à dominante. Está fora de questão considerá-la algo independente, absoluta e invariavelmente estável. Existem meios técnicos para se trabalhar o plano de modo que sua dominante seja mais ou menos específica, mas de modo nenhum absoluta.

As características da dominante são variáveis e profundamente relativas. Uma revelação de suas características depende da combinação dos planos, que depende da dominante!

Um círculo? Uma equação de duas quantidades desconhecidas? Um cachorro tentando morder o próprio rabo? Não, isto é apenas uma definição exata de uma lei cinematográfica. Um fato.

Mesmo se temos uma *seqüência* de fragmentos de montagem.

Um velho grisalho,
Uma velha grisalha,
Um cavalo branco,
Um telhado coberto de neve,

ainda estamos longe de ter certeza se esta seqüência está trabalhando em direção a uma indicação dominante de “velhice” ou de “brancura”.

Tal seqüência de planos deve prosseguir por algum tempo antes que finalmente descubramos aquele plano-guia que imediatamente “batiza” *toda* a seqüência em uma “direção” ou outra. Eis por que é aconselhável colocar este plano identificador o mais próximo possível do início da seqüência (numa construção “ortodoxa”). Algumas vezes se torna até necessário fazer isto com — um letreiro.

Estas considerações excluem completamente uma declaração não-dialética da questão que diz respeito à *única significação* de um quadro dentro de si mesmo. O quadro cinematográfico nunca pode ser uma *inflexível letra do alfabeto*, mas deve ser sempre um *ideograma* multissignificativo. E pode ser lido apenas em justaposição, exatamente como um ideograma adquire *significação, significado e até pronúncia* específicos (ocasionalmente em oposição diametral um ao outro) somente quando combinado com um indicador, em separado, de leitura, ou de mínimo significado — um indicador para a leitura exata — colocado ao lado do hieróglifo básico.

Para diferenciar-se da montagem ortodoxa em conformidade com as *dominantes particulares*, *A linha geral* foi montado de modo distinto. Em lugar de uma “aristocracia” de dominantes específicas, usamos um método de igualdade “democrática” de direitos de todas as provocações, ou estímulos, considerando-os um sumário, um complexo.

A questão é que a dominante (com todas essas limitações reconhecidas sobre sua relatividade) parece, apesar de ser o mais poderoso, estar longe de ser o único estímulo do plano. Por exemplo: o *sex-appeal* de uma bela estrela norte-americana é conseguido através de muitos estímulos: de textura — do tecido de seu vestido; de luz — da iluminação equilibrada e enfática de sua figura; racial-nacional (positivo para uma platéia norte-americana: “um tipo norte-americano nativo”, ou negativo “colonizador-opressor” — para uma platéia negra ou chinesa); de classe social etc.

(todas colocadas juntas numa unidade férrea de sua essência reflexofisiológica). Em uma palavra, o estímulo *central* (seja ele, por exemplo, sexual como em nosso exemplo) é conseguido sempre através de *todo um complexo* do processo secundário, ou fisiológico, de uma atividade altamente nervosa.

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

Aí, junto com a vibração de um tom dominante básico, vem uma série completa de vibrações semelhantes, chamadas de *tons maiores e tons menores*. Seus impactos uns contra os outros, seus impactos com a tonalidade básica, e assim por diante, englobam essa tonalidade básica em um conjunto total de vibrações secundárias. Se na acústica estas vibrações colaterais se tornam meramente elementos “perturbadores”, essas mesmas vibrações, na música — na composição, se tornam um dos mais significativos meios de causar emoções utilizados por compositores experimentais de nosso século, como Debussy e Scriabin.³

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

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

A montagem de *A linha geral* é construída com este método. Esta montagem é construída não sobre dominantes *particulares*, mas toma como guia a estimulação total através de todos os estímulos. É o complexo de montagem original dentro do plano, nascendo da colisão e combinação dos estímulos individuais inerentes a ele.

Estes estímulos são 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 o processo fisiológico de uma *atividade nervosa mais elevada*.

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

Isto faz do plano um fragmento de montagem, comparável às cenas isoladas do método Kabuki. A indicação básica do plano pode ser considerada a soma final de seu efeito no córtex do cérebro como um todo, não importam os modos pelos quais os estímulos acumulados foram unidos. Assim, a qualidade dos *totais* pode ser colocada lado a lado em qualquer combinação conflituosa, deste modo revelando inteiramente novas possibilidades de soluções de montagem.

Como vimos, na força da própria gênese destes métodos eles devem ser acompanhados por uma extraordinária qualidade *fisiológica*. Como naquela música que constrói suas obras com o uso duplicado de harmonias. Não o *classicismo* de Beethoven, mas a *qualidade fisiológica* de Debussy e Scriabin.

A extraordinária qualidade fisiológica da emoção causada por *A linha geral* foi notada por muitos de seus espectadores. A explicação para isto é que *A linha geral* é o primeiro filme montado sob o princípio harmônico-visual. Este método de montagem pode ser verificado de um modo muito interessante.

Se na fulgurante cinematografia do futuro, a montagem atonal certamente será usada simultaneamente com a montagem que segue a indicação dominante, como sempre acontece no início — o novo método se afirmará numa veemente questão de princípio. A montagem atonal, em seus primeiros passos, teve de adotar uma linha de clara *oposição* à dominante.

Existem muitas instâncias, é verdade — e em *A linha geral* também —, nas quais combinações “sintéticas” de montagem tonal e atonal já podem ser encontradas. Por exemplo, em *A linha geral*, o clímax da procissão religiosa (para rezar pelo fim da seca), e a seqüência do gafanhoto e da segadeira, são editadas *visualmente* de acordo com as associações *sonoras*, com um desenvolvimento expresso que já existe em sua “semelhança” espacial.

De interesse metodológico particular, é claro, são as construções completamente *determinadas pela dominante*. Nelas, a dominante aparece na forma de uma *formulação puramente fisiológica da tarefa*. Por exemplo, a montagem do início da procissão religiosa é feita de acordo com “graus de saturação de calor” dos planos individuais, ou o início da seqüência da fazenda estatal é feito de acordo com uma linha de “carnivorismo”. Condições fora da disciplina cinematográfica proporcionam as mais inesperadas indicações fisiológicas entre materiais que são logicamente (tanto formal quanto naturalmente) absolutamente neutros em suas relações uns com os outros.

Há neste filme inumeráveis casos de junções de montagem que satirizam abertamente a montagem ortodoxa, escolástica, de acordo com a dominante. O modo mais fácil de demonstrar isso é examinar o filme na mesa de montagem. Só então podem-se ver claramente as junções de montagem perfeitamente “impossíveis” que abundam em *A linha geral*. Isto também irá demonstrar a extrema simplicidade de sua métrica, de suas “dimensões”.

Grandes seções inteiras de algumas seqüências são feitas de fragmentos perfeitamente uniformes em comprimento ou de pequenos fragmentos repetidos de modo absolutamente primitivo. Todo o esquema de nuances, intrincado, rítmico e *sensual*, dos fragmentos combinados é conduzido quase exclusivamente de acordo com uma linha de trabalho sobre as vibrações “psicofisiológicas” de cada fragmento.

Foi na mesa de montagem que detectei o objetivo claramente definido da montagem particular de *A linha geral*. Isto ocorreu quando o filme teve de ser condensado e diminuído. O “êxtase criativo” obtido na reunião e montagem — o “êxtase criativo” de “ouvir e sentir” os planos —, tudo já era passado. Reduções e cortes não requerem inspiração, apenas técnica e habilidade.

E lá, examinando a seqüência da procissão religiosa na mesa, não pude adequar a combinação de seus fragmentos a nenhuma das categorias ortodoxas, nas quais podemos aplicar nossa pura experiência. Na mesa, desprovidas de movimento, as razões para sua escolha parecem completamente incompreensíveis. O critério para sua reunião parece estar fora do critério cinematográfico formalmente normal.

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

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.

Está provado que a harmonia visual é uma peça real, um elemento real de — uma quarta dimensão!

No espaço tridimensional, espacialmente inexpressivo, que só surge e existe na quarta dimensão (tempo acrescentado às três dimensões).

A quarta dimensão?! Einstein? Ou misticismo? Ou uma piada?

É hora de parar de ficar com medo deste novo conhecimento de uma quarta dimensão. O próprio Einstein nos assegura:

O indivíduo não-matemático, quando ouve falar de coisas “quadridimensionais”, é tomado por um misterioso arrepio, por um sentimento que não é diferente do despertado pelas reflexões sobre o desconhecido. Porém, não há declaração mais lugar-comum do que a de que o mundo no qual vivemos é um *continuum* espaço-tempo quadridimensional.⁴

Possuindo um instrumento de percepção tão excelente como o cinema — mesmo em seu nível primitivo — para se obter a sensação de movimento deveríamos aprender logo a nos orientar concretamente neste *continuum* espaço-tempo quadridimensional, e nos sentir tão à vontade como em nossos próprios chinelos. E em breve estaremos colocando a questão de uma quinta dimensão!

A montagem atonal é revelada como uma nova categoria entre os outros processos de montagem conhecidos até agora. O significado *aplicado* deste método é, desde logo, imenso. E eis por que este artigo aparece em um número dedicado ao cinema sonoro!⁵

No artigo citado no início, a “junção inesperada” — uma semelhança entre o teatro Kabuki e o cinema sonoro, escrevi sobre o método contrapontístico de combinar as imagens visuais e auditivas:

Para dominar este método, deve-se desenvolver em si mesmo um novo sentido: a capacidade de reduzir as percepções visuais e auditivas a um “denominador comum”.

E no entanto, *não podemos reduzir percepções auditivas e visuais a um denominador comum*. Elas são valores de dimensões diferentes. Mas harmonia visual e harmonia sonora são valores de uma substância *singularmente medida*. Porque, se o quadro é uma *percepção visual*, e a tonalidade uma percepção auditiva, *as tonalidades visuais, assim como auditivas, são uma sensação totalmente fisiológica*. E, conseqüentemente, são *do mesmo tipo*, fora das categorias sonoras ou auditivas, que servem como guias, que levam à sua consecução.

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

Nem sobre a atonalidade visual: “Eu vejo”.

Para ambos, uma nova fórmula uniforme deve entrar em nosso vocabulário: “Eu percebo”.

A teoria e a metodologia da harmonia atonal vêm sendo cultivadas e tornadas familiares por, entre outros, Debussy e Scriabin. *A linha geral* inaugura o conceito da *atonalidade visual*. E do conflito polifônico entre as atonalidades visuais e auditivas nascerá a composição do cinema sonoro soviético.

Notas

1. *Kino chetyrek izmerenii*. Escrito em julho de 1929 e publicado no jornal *Kino*, de 27 de agosto deste mesmo ano.

2. Ver *Uma inesperada junção*, p.27-34.

3. N.R.: A partir deste ponto, Eisenstein passa a desenvolver uma teoria de montagem cuja terminologia ele foi buscar na música. As citações explícitas à *nova música* de Debussy e Scriabin, bem como as explanações sobre a questão da tonalidade dominante *versus* entrechoque de várias tonalidades, sem dominante a dar o tom, deixa claro que ele se referia à música atonal. Mas, como observa a certa altura do segundo capítulo — “Sincronização dos sentidos” — de *O sentido do filme*, fez uso de um termo talvez não muito preciso, e usou *overtone*, que em inglês significa *harmônico* (o substantivo, e não o adjetivo), que é cada um dos sons de uma série harmônica (o jogo múltiplo de harmônicos resultando portanto na atonalidade). As versões francesa e castelhana desta obra nada fizeram para solucionar o problema, adotando o *adjetivo* “harmônico” ou a expressão “supratonal” para traduzir montagem “overtonal”. Preferimos, como uma contribuição desta versão brasileira à clara compreensão do leitor, adotar “atonal” e “atonalidade” alternando-os às vezes com “harmônico”

e “harmonia” onde cabia melhor nas frases, para que, assim, *a idéia* de Sergei Eisenstein fosse perfeitamente traduzida.

4. N.S.E.: Albert Einstein, *Relativity, the Special and General Theory*.

5. A edição do jornal *Kino* em que este texto foi originalmente publicado reunia os relatórios do Congresso Nacional sobre Cinema Sonoro realizado em Moscou no começo de agosto de 1929.

Métodos de montagem¹

Em todas as artes, e em todas as descobertas, a experiência sempre antecedeu os preceitos. No correr do tempo, designou-se um método para a prática da invenção.²

GOLDONI

Seria a montagem atonal um método não-relacionado com nossa experiência prévia, transplantado artificialmente para a cinematografia, ou simplesmente uma acumulação quantitativa de um atributo que dá um salto dialético e começa a funcionar como um novo atributo qualitativo?

Em outras palavras, seria a montagem atonal um estágio dialético de desenvolvimento dentro do desenvolvimento geral do sistema de métodos de montagem, colocando-se em sucessiva relação com as outras formas de montagem?

Estas são as categorias formais de montagem que conhecemos:

1. *Montagem Métrica*

O critério fundamental desta construção 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 repetição 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. Base do método: compasso três por quatro, tempo de marcha, tempo de valsa (3/4, 2/4, 1/4 etc.), usado por Kuleshov; degeneração do método: montagem métrica usando uma medida de irregularidade complicada (16/17, 22/57 etc).

Tal compasso deixa de ter um efeito fisiológico porque contraria a “lei dos números simples” (relações). Simples relações, que dão uma clareza de impressão,

são por esta razão necessárias, para uma máxima eficiência. São por isso encontradas em saudáveis clássicos de todos os campos: na arquitetura; na cor de uma pintura; numa composição complexa de Scriabin (sempre clara como cristal nas relações entre suas partes); em *mises-en-scènes* geométricas; num preciso planeamento estatal etc.

Um exemplo semelhante pode ser encontrado no *O undécimo ano*,³ de Vertov, onde o ritmo métrico é matematicamente tão complexo que apenas “com uma régua” pode-se descobrir a lei proporcional que o governa. Não pela *impressão* conforme percebida, mas pela *medida*.

Não quero dizer com isso que o ritmo deva ser reconhecível como parte da impressão percebida. Pelo contrário. Apesar de irreconhecível, ele é no entanto indispensável para a “organização” da impressão sensual. Sua clareza pode fazer funcionar em uníssono a “pulsção” do filme e a “pulsção” da platéia. Sem tal uníssono (que pode ser obtido por vários meios) não há como haver contato entre os dois.

A complexidade excessiva do ritmo métrico produz um caos de impressões, em vez de uma clara tensão emocional.

Entre estes dois extremos de simplicidade e complexidade, existe um terceiro uso da montagem métrica: alternando dois fragmentos de comprimentos diferentes de acordo com os dois tipos de conteúdo destes fragmentos. Exemplos: a seqüência do *lezginka*, em *Outubro*, e a manifestação patriótica em *O fim de São Petersburgo*.⁴ (O último exemplo pode ser considerado um clássico no campo da montagem *puramente métrica*.)

Neste tipo de montagem métrica o conteúdo dentro do quadro do fragmento está subordinado ao comprimento absoluto do fragmento. Por isso, apenas o caráter dominante do conteúdo do fragmento é considerado; esses seriam planos “sinônimos”.⁵

2. Montagem Rítmica

Aqui, ao determinar os comprimentos dos fragmentos, o conteúdo dentro do quadro é um fator que 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.

É bastante possível aqui encontrar casos de total *identidade* métrica dos fragmentos com suas medidas rítmicas, obtidas através de uma combinação dos fragmentos de acordo com seu conteúdo.

A tensão formal pela aceleração é aqui obtida abreviando-se os fragmentos não apenas de acordo com o plano fundamental, mas também pela violação deste plano. A violação mais efetiva é conseguida com a introdução de material mais intenso num tempo facilmente distinguível.

A sequência da “escadaria de Odessa”, em *Potemkin*, é um exemplo claro disto. Nela, a marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas viola todas as exigências métricas. Esta marcha, que não está sincronizada com o ritmo dos cortes, chega sempre fora de tempo, e esse mesmo plano se apresenta como uma solução completamente diferente em cada uma de suas novas aparições. O impulso final da tensão é proporcionado pela transferência do ritmo dos pés descendo para outro ritmo — um novo tipo de movimento para baixo — o próximo nível de intensidade da mesma atividade — o carrinho de bebê rolando escada abaixo. O carrinho funciona como um acelerador, diretamente progressivo, dos pés que avançam. A descida de grau a grau passa a descida de roldão.

Compare-se isto com o exemplo citado acima, de *O fim de São Petersburgo*, onde a intensidade é obtida reduzindo-se todo e qualquer fragmento ao mínimo requerido pelo compasso métrico.

Tal montagem métrica é perfeitamente adequada para soluções de tempo de marcha igualmente simples, mas é inadequada para necessidades rítmicas mais complexas.

Quando se força sua aplicação em um problema dessa natureza, comete-se um erro de montagem. Isto explica uma sequência tão malsucedida como a dança de máscara religiosa em *Tempestade sobre a Ásia*.⁶ Executada com base em um complexo ritmo métrico, desajustado do conteúdo específico dos fragmentos, ela nem reproduz o ritmo da cerimônia original, nem organiza um ritmo cinematograficamente eficiente.

Na maioria dos casos deste tipo, só se consegue provocar perplexidade no especialista, e apenas uma impressão confusa no espectador leigo. (Apesar de que a muleta artificial de um acompanhamento musical possa dar algum apoio a uma sequência tão capenga — como acontece no exemplo citado — a fraqueza básica continua presente.)

3. Montagem Tonal

Este termo é empregado pela primeira vez. Expressa um estágio além da montagem rítmica.

Na montagem rítmica é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro. Tais movimentos dentro do quadro podem ser dos objetos em movimento, ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto imóvel.

Na montagem tonal, o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento — de sua dominante. O *tom* geral do fragmento.

Com isso não quero dizer que o som emocional do fragmento deva ser medido “impressionisticamente”. 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 o seu grau de iluminação. Este é um 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”.

Trabalhar com combinações de variados graus de suavidade de foco ou graus variados de “agudeza” seria um uso típico de montagem tonal.

Como disse, isto se basearia no som emocional *dominante* dos fragmentos. Um exemplo: a “seqüência 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 — nas vibrações rítmicas que não afetam alterações espaciais. Neste exemplo é interessante o fato de, ao lado da dominante tonal básica, uma dominante *rítmica* secundária, acessória, também estar agindo. Isto liga a construção tonal da cena à tradição da montagem rítmica, cujo desenvolvimento posterior é a montagem tonal. E, como a montagem rítmica, esta também é uma variação especial da montagem métrica.

Esta dominante secundária é expressa em movimentos de mudança escassamente perceptíveis: a agitação da água; o leve balanço das bóias e dos barcos ancorados; o vapor subindo vagarosamente: as gaivotas mergulhando graciosamente na água.

Rigorosamente falando, estes também são elementos de uma ordem *tonal*. São movimentos que progridem de acordo com características tonais, em vez de espaciais-rítmicas. Aqui, mudanças imensuráveis espacialmente são combinadas de acordo com seu som emocional. Mas o principal indicador para a reunião dos fragmentos estava de acordo com seu elemento básico — vibrações óticas de luz (graus variados de “sombra” e “luminosidade”). E a organização dessas vibrações revela uma total identidade com uma harmonia em tom menor na música. Ao

mesmo tempo, este exemplo dá uma demonstração de consonância ao combinar o movimento como *mudança* com o movimento como *vibração de luz*.

Tensão crescente neste nível de montagem também é produzida por uma intensificação da mesma dominante “musical”. Um exemplo especialmente claro de tal intensificação é fornecido pela seqüência da colheita atrasada em *A linha geral*. A construção deste filme como um todo, assim como nesta seqüência particular, vincula-se a um processo construtivo básico. A saber: um conflito entre *argumento e sua forma tradicional*.

Estruturas emotivas aplicadas a material não-emocional. O estímulo é transferido de seu uso comum como situação (por exemplo, como o erotismo é geralmente usado em filmes), para estruturas paradoxais em tom. Quando “o pilar da atividade” é finalmente descoberto — é uma máquina de escrever. O touro herói e a vaca heroína casam-se alegremente. Não é o Santo Graal que inspira tanto dúvida quanto êxtase — mas uma desnatadeira.

Assim, o *tom menor* temático da colheita é resolvido pelo *tom maior* temático da tempestade, da chuva. Sim, e até mesmo a colheita empilhada — tradicional tema básico de fecundidade, sempre reluzindo sob o sol —, é uma solução do tema menor, molhada, como está, pela chuva.

Aqui o aumento da tensão ocorre através do reforço interno de um acorde dominante inflexível — pelo sentimento crescente dentro do fragmento de “opressão antes da tempestade”.

Como no exemplo anterior, a dominante tonal — movimento como vibração de luz — é acompanhada por uma dominante rítmica secundária, isto é, movimento como mudança.

Aqui ele é exprimido pela crescente violência do vento, definida por uma transferência de correntes de ar para torrentes de chuva — uma analogia definida com a transferência dos passos descendo para o carrinho rolando escada abaixo.

Em estrutura geral, o elemento vento-chuva, em relação à dominante, pode ser identificado com a ligação, no primeiro exemplo (a neblina no porto), entre seu balanço rítmico e seu desfoque reticular. Na realidade, o caráter da inter-relação é bastante diferente. Em contraste com a consonância do primeiro exemplo, temos aqui o contrário.

A aglomeração nos céus de uma massa negra, ameaçadora, é contrastada com a força dinâmica intensificada do vento, e a solidificação implícita na transição de correntes de ar para torrentes de água é intensificada pelas saias, dinamicamente sopradas pelo vento, e os feixes espalhados da colheita.

Aqui, uma colisão de tendências — uma intensificação do estático e uma intensificação do dinâmico — nos dá um claro exemplo de dissonância na construção de montagem tonal.

Do ponto de vista da impressão emocional, a seqüência da colheita exemplifica o tom menor trágico (ativo), distinto do tom menor lírico (passivo) da seqüência da névoa no porto.

É interessante que em ambos os exemplos a montagem se desenvolve com a crescente mudança de seu elemento básico — *cor*: no “porto”, do cinza-escuro para o branco enevoadado (analogia com a vida — o amanhecer); na “colheita”, de cinza-claro para negro-grafite (analogia com a vida — aproximação de uma crise). Isto é, ao longo de uma linha de vibrações da luz aumentando de frequência em um caso, e diminuindo de frequência no outro.

Uma construção em métrica simples foi elevada a uma nova categoria de movimento — uma categoria de significação superior.

Isto nos leva a uma categoria de montagem que podemos chamar apropriadamente de:

4. *Montagem Atonal*

Em minha opinião, a montagem atonal (conforme descrita no ensaio anterior) é organicamente o desenvolvimento mais avançado ao longo da linha de montagem tonal. Como indiquei, é distinguível da montagem tonal pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento.

Esta característica eleva a impressão de um colorido melodicamente emocional, uma percepção diretamente fisiológica. Isto também representa um nível relacional com os níveis anteriores.

Estas quatro categorias *são métodos de montagem*. Elas se tornam *construções* de montagem propriamente ditas quando entram em relações de conflito umas com as outras — como nos exemplos citados.

Dentro de um esquema de relações mútuas, ecoando e conflitando umas com as outras, elas se movem em direção a um tipo de montagem cada vez mais fortemente definido, cada uma crescendo organicamente a partir da outra.

Assim, a transição da métrica para a rítmica ocorreu no conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano.

A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano.

E finalmente — a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade.

Essas considerações proporcionam, em primeiro lugar, um critério interessante para a apreciação da construção da montagem de um ponto de vista “pictórico”. O pictorialismo é aqui contrastado com “cinematicismo”, pictorialismo estético com realidade fisiológica.

Discutir o pictorialismo do plano cinematográfico é ingênuo. Isto é típico de pessoas que possuem uma cultura estética respeitável mas que nunca foi aplicada de forma lógica ao cinema. A este tipo de pensamento pertencem, por exemplo, as opiniões sobre cinema de Kasimir Malevich.⁷ O verdadeiro aprendiz de cinema não

pensaria em analisar o plano cinematográfico de um ponto de vista idêntico ao da pintura paisagística.

O que se segue deve ser considerado um critério do “pictorialismo” da construção de montagem no sentido mais amplo: o conflito deve ser resolvido *dentro* de uma ou outra categoria de montagem, sem permitir que o conflito seja *uma* entre diferentes categorias de montagem.

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

Também devemos definir o que caracteriza o efeito das várias formas de montagem sobre o complexo psicofisiológico da pessoa na ponta receptora.

A primeira, a categoria métrica, é caracterizada por uma vigorosa força motivadora. É capaz de impelir o espectador a reproduzir externamente a ação percebida. Por exemplo, o concurso de segadura em *A linha geral* é montado deste modo. Os diferentes fragmentos são “sinônimos” — contendo um único movimento de segadura de um lado ao outro do quadro; e eu ri quando vi os membros mais impressionáveis da platéia balançando silenciosamente de um lado para o outro, numa velocidade crescente a partir do momento em que os fragmentos foram acelerados pela redução. O efeito foi o mesmo que o de uma banda de percussão e metais tocando uma simples marcha.

Chamei a segunda categoria de rítmica. Também poderia ser chamada de emotiva-primitiva. Aqui o movimento é mais sutilmente calculado, porque apesar de a emoção ser também resultado do movimento, o movimento não é uma mudança externa meramente primitiva.

A terceira categoria — tonal — poderia também ser chamada de emotiva-melódica. Aqui o movimento, que já deixou de ser uma simples mudança do segundo caso, passa distintamente para uma vibração emotiva de uma ordem mais alta.

A quarta categoria — um fluxo fresco de puro fisiologismo — remete, com mais alto grau de intensidade, à primeira categoria, de novo adquirindo um grau de intensificação pela força direta de motivação.

Na música isto é explicado pelo fato de que, a partir do momento em que tons harmônicos podem ser ouvidos paralelamente ao som básico, também podem ser sentidas vibrações, oscilações que deixam de impressionar como tons, mas sim, em vez disso, como substituições puramente físicas da impressão percebida. Isto se refere particularmente a instrumentos de timbre fortemente pronunciado com uma grande preponderância do princípio da atonalidade. A sensação de deslocamento físico é algumas vezes literalmente obtida: carrilhões, órgãos, enormes tambores turcos etc.

Em algumas seqüências, *A linha geral* é bem-sucedida na efetivação de junções das linhas tonal e atonal. Algumas vezes elas até colidem com as linhas métricas e rítmica. Como nos vários “ângulos” da procissão religiosa: os que caem de joelhos diante dos ícones, as velas que derretem, os suspiros de êxtase etc.

É interessante notar que, ao selecionar os fragmentos para montagem desta seqüência, inconscientemente nos munimos de provas de uma igualdade essencial entre ritmo e tom, estabelecendo esta unidade de gradação de modo muito semelhante à que já havíamos estabelecido anteriormente entre os conceitos de plano e montagem.

Assim, tom é um nível do ritmo.

Em consideração aos que estão alarmados com essas reduções a um denominador comum, e com a extensão das propriedades de um nível até outro, com um objetivo de investigação e metodologia, lembro a sinopse de Lenin sobre os elementos fundamentais da dialética hegeliana:

Estes elementos podem ser apresentados de um modo mais detalhado, assim: ...

- 10) um processo infundável de *novos* aspectos, relações etc... reveladores;
- 11) um processo infundável de percepção humana cada vez mais profunda das coisas, aparências, processos, e assim por diante, da aparência para a essência e da essência menos profunda para a mais profunda;
- 12) da coexistência para a causalidade e de uma forma de conexão e interdependência para outra, mais profunda, mais geral;
- 13) recorrência, no nível mais alto, de conhecidos traços, atributos etc., do nível mais baixo, e
- 14) volta, por assim dizer, ao velho (negação da negação)...⁸

Depois desta citação, quero definir a seguinte categoria de montagem — uma categoria ainda mais alta:

5. *Montagem Intelectual*

A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas.

A qualidade de gradação é determinada pelo fato de que não há diferença de princípio entre o movimento de um homem balançando sob a influência da montagem métrica elementar (ver acima) e o processo intelectual dentro deste, porque o processo intelectual é a mesma agitação, mas no campo dos centros nervosos superiores.

E se, na instância citada, sob a influência da “montagem de jazz”, as mãos e joelhos de alguém tremem ritmicamente, no segundo caso tal tremor, sob a influên-

cia de um grau diferente de apelo intelectual, ocorre de modo idêntico através dos tecidos dos sistemas nervosos superiores do pensamento.

Apesar de, julgados como “fenômenos” (aparências), eles parecerem de fato diferentes, do ponto de vista da “essência” (processo), porém, eles sem dúvida são idênticos.

Aplicando a experiência do trabalho com linhas inferiores a categorias de ordem superior, isto permite atacar o próprio coração das coisas e fenômenos. Assim, a quinta categoria é a atonalidade intelectual.

Um exemplo disso pode ser encontrado na seqüência dos “deuses” em *Outubro*, onde todas as condições para sua comparação dependem de um som de classe exclusivamente intelectual de cada fragmento em sua relação para com Deus. Digo classe, porque apesar de o princípio emocional ser universalmente humano, o princípio intelectual é profundamente matizado pela classe. Esses fragmentos são reunidos de acordo com a escala intelectual descendente — empurrando o conceito de Deus de volta a suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse “progresso”.

Mas isto, é claro, ainda não é o cinema intelectual que 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 cinematografia — a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe.

Em minha opinião, a questão da atonalidade é de ampla significação para o futuro do nosso cinema. Cada vez mais atentamente devemos estudar sua metodologia e investigá-la.

Notas

1. *Kino chetyrekh izmerenii II*. Escrito entre setembro e dezembro de 1929, como complemento do texto anterior, para publicação na revista inglesa *Close Up*. O ensaio aparece na edição de abril de 1930, com o título de *Methods of Montage, the fourth dimension in the Kino II* (*Métodos de montagem, a quarta dimensão no cinema II*) em seqüência à primeira parte publicada na edição do mês anterior.

2. N.S.E.: *Memoirs of Goldoni*, Nova York, 1926.

3. *Odinnatsatye*, filme soviético feito em 1928 por Dziga Vertov (1895-1954). Num texto escrito em fevereiro deste mesmo ano o realizador advertia que o documentário tinha “uma montagem mais complexa, que obriga o espectador a uma tensão maior e, para ser percebido, uma atenção particular”.

4. *Konec Sankt Petersburga*, filme soviético realizado em 1927 por Vsevolod Pudovkin (1893-1953).

5. Pelo menos duas seqüências de *Outubro* são feitas com planos sinônimos. A lembrada aqui por Eisenstein, a da dança de confraternização depois da libertação dos presos, onde os planos dos pés e dos rostos das pessoas que dançam se alternam, e a da repressão às manifestações populares de julho que no começo alterna os planos do rosto do soldado que dispara e o detalhe do cano de metralhadora.

6. *Potomac Ghengis Khana*, filme soviético realizado em 1929 por Vsevolod Pudovkin (1893-1953).

7. Kasimir Malevich (1878-1935) pintor soviético criador do suprematismo e defensor da pintura sem objeto, “uma teoria do conhecimento sem objeto, quer dizer, um modo de ver os fenômenos em que a consciência deve recusar todo o conhecimento do objeto para torná-lo mais objetivo”. Autor de inúmeros manifestos e ensaios entre 1915 e 1930, alguns escritos em russo, como *Ot Kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm (Do cubismo e futurismo ao suprematismo. Novo realismo na pintura)* publicado em Moscou em 1916; outros em alemão, como *Einführung in die Theorie des additionalen Elementes der Malerei (Introdução à teoria do elemento adicional na pintura)* publicado em 1927 no nº 2 da revista do Bauhaus, *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung*.

8. N.S.E.: Vladimir Ilich Lenin, *Filosofskiye tetradi*, Moscou, 1947, p.192-3.

Sirva-se!¹

Stephen. (Olha para trás). Então aquele gesto, não música, não odores, seria uma linguagem universal, o talento de línguas tornando visível não o senso estabelecido, mas a primeira entelêquia, o ritmo estrutural.

JAMES JOYCE²

Discussões sobre “diversão” versus “entretenimento” me irritam. Tendo gasto muitas horas-homem com a questão do “entusiasmo” e “envolvimento” da platéia num impulso unido e geral de absorção, a palavra “diversão” me parece adversária, estranha e inimiga. Toda vez que se diz que um filme deve “entreter”, ouço uma voz: “Sirva-se!”.

Quando o ilustre Ivan Ivanovich Pererepenko “lhe oferece rapé, ele primeiro lambe a borda da sua caixinha de rapé com a língua, e então bate nela com o dedo, apresentando-a a você, e se você é conhecido, diz: ‘Posso me atrever, meu caro senhor, a pedir-lhe que se sirva?’ E se você não o conhece, ele diz: ‘Posso me atrever, meu caro senhor, apesar de não ter a honra de saber seu cargo, nome e sobrenome, a pedir-lhe que se sirva?’” Mas quando Ivan Nikiforovich Dovgochkhun lhe oferece rapé, “coloca a caixinha de rapé em sua mão e diz apenas: ‘Sirva-se!’”.

Estou com Ivan Nikiforovich, com seu direto “sirva-se!”.

A tarefa do cinema é fazer com que a platéia “se sirva”, não “diverti-la”. Atrair, não divertir. Proporcionar munição ao espectador, não dissipar a energia que o levou ao teatro. “Entretenimento” não é na realidade um termo totalmente inócuo: sob ele há um processo ativo, bastante concreto.

Mais precisamente, diversão e entretenimento devem ser entendidos apenas como um ato quantitativo de se apoderar do material temático interior, e de modo algum como um poder qualitativo.

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

É impossível perceber este último objetivo, sem primeiro dominarmos o método anterior.

O *slogan* a favor do entretenimento foi considerado por muitos como apoio a um determinado elemento retrógrado e, no pior sentido, como uma perversão da compreensão em relação às premissas ideológicas de nossos filmes.

Precisamos uma vez mais dominar um método, um guia diretivo para incorporar obras de arte instigantes. Ninguém pode nos ajudar nisto. Devemos fazê-lo nós mesmos.

É sobre a questão de como fazê-lo — pelo menos de como nos prepararmos para fazê-lo, que quero falar.

Reabilitar a premissa ideológica não é algo a ser imposto de fora, “com os cumprimentos do Repertkom”,³ mas deve ser pensado como um processo básico, vivificador, poderoso, que fertiliza nada menos do que o elemento mais surpreendente do trabalho criativo da direção do cinema — o “tratamento” dado pelo diretor. Esta é a tarefa deste ensaio.

E existe uma ocasião bastante concreta para isto — principalmente em conexão com a formulação do trabalho pedagógico do terceiro ano, ou ano da graduação, do curso de direção do Instituto Estatal de Cinema, no qual, de acordo com o programa de ensino, os alunos devem iniciar o domínio criativo do trabalho de direção.

Os talmudistas do método — os ilustres marxistas acadêmicos — podem me criticar, mas quero abordar este tema e este ensino de modo simples, como a vida — como o trabalho. Porque, na realidade, ninguém até agora sabe concretamente como tratar dele, e se esconde atrás de citações, acadêmicas ou não.

Durante algum tempo, durante anos, me preocupei com certos poderes sobrenaturais que transcendem o senso comum e a razão humana e que pareciam indispensáveis para a compreensão dos “mistérios” da direção criativa de cinema.

Para dissecar a música da direção criativa de cinema!

Dissecar, mas não como um cadáver (à maneira de Salieri⁴), a música da direção criativa de cinema — este deveria ser nosso trabalho com os formandos do Instituto.

Abordamos este problema de modo simples, e não a partir de uma posição preconcebida de métodos escolásticos. E não será nos cadáveres de obras cinematográficas desgastadas que examinaremos os processos de produção de nossos próprios trabalhos. O teatro anatômico e a mesa de dissecação são os campos de teste menos adequados para o estudo do teatro. E o estudo do cinema deve continuar inseparável do estudo do teatro.

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.

A crítica deve consistir em comparar e contrastar um determinado fato não com uma idéia, mas com outro fato; para isto, é importante apenas que ambos os fatos sejam investigados o mais cuidadosamente possível, e que ambos apresentem, em relação um ao outro, momentos diferentes de desenvolvimento.⁵

Estudaremos esta questão na vida do processo criativo. E esta será nossa forma fundamental de agir.

Devemos construir simultaneamente um processo de trabalho e um método. E devemos proceder não à maneira de Plekhanov,⁶ a partir de posições preconcebidas de um “método geral” para o caso concreto particular, mas através de determinado trabalho concreto sobre materiais particulares esperamos chegar a um método de criação cinematográfica para o diretor.

Para este objetivo, devemos desvendar o processo criativo “íntimo” do diretor em todas as suas fases e mudanças, e colocá-lo diante da platéia, “totalmente exposto”.

Muitas surpresas estão armazenadas para a juventude, que está cheia de ilusões.

Em relação a uma determinada obra, posso, por um momento, colocar-me a favor do “entretenimento”? Vamos citar um dos maiores de todos os “entretenedores” — Alexandre Dumas, pai, em cujo nome Alexandre Dumas, filho, se desculpou assim! “Meu pai é o meu bebê grandão — ele nasceu quando eu ainda era criancinha.”⁷

Quem não se encantou com a harmonia clássica da estrutura labiríntica de *O conde de Monte Cristo*? Quem não foi atingido pela lógica mortal que enlaça e entrelaça os personagens e eventos do romance, como se essas inter-relações existissem a partir de sua própria concepção? Quem, finalmente, não imaginou aquele momento estático quando, de repente, no cérebro daquele “negro gordo”, Dumas, irrompeu a futura arquitetura do romance com todos os seus detalhes e sutilezas, com o título, *Le comte de Monte Cristo*, brilhando na fachada? E esta visão desperta o eco habitual: “Ah, se eu pudesse fazer uma coisa assim!” E como é agradável reconhecer, ao saborear esse manjar, como uma composição tão memorável foi realmente criada e moldada. Como a fabricação deste livro se deu com diligência feroz — não através de um lampejo divino.

É um trabalho de escravo que moureja tanto quanto sob o açoite de um capataz. Dumas tinha realmente ascendência *créole*, tendo nascido no Haiti, como Toussaint L'Ouverture, o herói de um filme que quero fazer, *O cônsul negro*.⁸ O apelido do avô de Dumas — general Thomas Alexandre — era “Demônio Negro”. E o próprio Dumas era chamado de “negro gordo” por seus contemporâneos invejosos e rivais. Um certo comentarista, com o humilde nome de Jacquot, escondido atrás da sonoridade mais pomposa de “Eugène de Mirecourt”, publicou um

ataque intitulado *Fabrique de Romans: Maison Alexandre Dumas et Cie.*, no qual fez uma conexão entre as origens e os métodos de Dumas:

Arranje a pele do Sr. Dumas e encontrará o selvagem... Ele devora batatas tiradas pelando das cinzas da lareira e as devora sem tirar as cascas — um negro! [Como precisa de 200.000 francos por ano], contrata desertores intelectuais e tradutores por salários que os degradam à condição de negros trabalhando sob o chicote de um mulato!⁹

“Seu pai era negro!” alguém gritou-lhe na cara. “Meu avô era um macaco”, ele respondeu. Parece ter sido mais sensível à acusação de “fábrica de romances”.

Apenas uma vez Dumas ficou realmente ofendido. Béranger, de quem ele realmente gostava, escreveu pedindo-lhe para incluir um exilado interessante “entre os inúmeros mineiros que ele empregava para desencavar o mineral que transformava em lingotes de prata”; e Dumas respondeu: “Querido velho amigo: Meu único mineiro é minha mão esquerda, que mantém o livro aberto, enquanto minha mão direita trabalha doze horas por dia.”

Ele estava exagerando. Tinha colaboradores, “mas tal como Napoleão tinha generais”.¹⁰

É bastante difícil trabalhar com tal frenesi. Mas é ainda mais difícil conseguir qualquer coisa adequada sem este frenesi.

Milagres de composição — são apenas uma questão de persistência e de tempo gasto durante o “o período de treinamento” em uma biografia.

Do ponto de vista da produtividade, este período do romantismo se distingue pela louca velocidade de seus tempos criativos: em oito dias (de 19 a 26 de setembro de 1829), Victor Hugo escreveu 3.000 linhas de *Hernani*, que revolucionou o teatro clássico; *Marion Delorme* em 23 dias; *Le Roi s’amuse* em 20 dias; *Lucrèce Borgia* em 11 dias; *Angelo* em 19 dias; *Marie Tudor* em 19 dias; *Ruy Blas* em 34 dias. Isto também se reflete quantitativamente. A herança literária de Dumas, pai, totaliza 1.200 volumes.

Idêntica oportunidade de criar tais obras é igualmente acessível a todos.

Examinemos *O conde de Monte Cristo* em particular. Lucas-Dubreton nos revela a história de sua composição.

Durante um cruzeiro pelo Mediterrâneo, Dumas passou perto de uma pequena ilha, onde não pôde aportar porque o lugar “estava *en contumace*”.^{*} Era a ilha de Monte Cristo. O nome impressionou-o naquela ocasião. Alguns anos mais tarde, em 1843, ele combinou com um editor a publicação de um trabalho a ser chamado *Impressions*

* Em francês no original: em estado de rebelião.

de voyage dans Paris, mas precisava de um enredo romântico. Então certo dia, por sorte, ele leu uma história de vinte páginas, *Le Diamant et la vengeance*, escrito no período da segunda Restauração e incluído num volume de Peucher, *La Police dévoilée*. Atingiu o alvo. Ali estava o tema com o qual sonhara: Monte Cristo deveria descobrir seus inimigos escondidos em Paris!

Então Maquet teve a idéia de contar a história do caso de amor entre Monte Cristo e a bonita Mercedes e a traição de Danglars; e os dois amigos iniciaram uma nova trilha — *Monte Cristo*, de impressões de viagem em forma de romance, se transformou num romance puro e simples. O abade Faria, um louco nascido em Goa, que Chateaubriand vira tentar em vão matar um canário hipnotizando-o, ajudou a aumentar o mistério; e o Castelo de If começou a aparecer no horizonte...¹¹

É assim que as coisas acontecem. E reconstruir tais coisas tal como ocorrem, participar desta experiência, parece-me o processo mais útil e produtivo para um estudante.

Os “metodistas”, que pregam o contrário e aprovam outras “receitas”, estão simplesmente desperdiçando nosso precioso tempo. Mas o “acaso” aqui é muito menos importante do que possa parecer, e a “regularidade” dentro do processo criativo é percebida e detectada. Há um método. Mas toda a vilania reside nisto: de posições metodológicas preconcebidas, nada brota. E uma tempestuosa corrente de energia criativa, não regulada por um método, produz ainda menos.

Tal análise da construção de obras de arte, passo a passo, explicará a mais rigorosa regularidade que governa cada apoio da superestrutura, com as quais elas nascem das premissas sociais e ideológicas básicas.

E a febre dourada de ganhar dinheiro e de auto-enriquecimento da época de Luís Filipe é nada menos do que um fator determinante da conhecida lenda sobre a fabulosa riqueza do ex-marinheiro que se torna um onipotente conde, não menos determinante do que as memórias de infância de Dumas sobre Xerazade e os tesouros de Ali Babá. E o próprio fato de um marinheiro poder se tornar um conde significava que “qualquer um” podia.

Na caça ao ouro e aos títulos aristocráticos, o marinheiro, Dantès, que se tornou o fabulosamente rico conde de Monte Cristo, serviu como um esplêndido “ideal social” da burguesia, que estava enriquecendo. Não é sem razão que a esta imagem são dadas as feições de um auto-retrato idealizado. Porque o próprio Dumas, junto com os outros, se banhava no turvo mar de ouro suspeito acumulado através de dúbias especulações no reinado de *le roi bourgeois*.

“Um milhão? Esta é exatamente a quantia que geralmente carrego no bolso!”

Num grau idêntico, esta declaração foi o ideal inatingível, tanto do “negro gordo”, na época o soberano literário do jornal, do *feuilleton** e do mundo dramáti-

* Em francês no original: folhetim.

co de Paris, que esbanjava palavras e dinheiro com igual inconseqüência, quanto das amplas hordas de trapaceiros e escroques gananciosos, que destruíram a vida econômica de Paris.

Porém, para sentirmos em sua plenitude quão intensamente essas premissas sociais, econômicas e ideológicas determinam cada uma das menores mudanças de forma, e quão inseparavelmente elas estão unidas em seus processos, deve-se independente e conscientemente traçar um ciclo criativo contínuo e completo do início ao fim.

É claro que o mais interessante seria pegar um outro Goethe ou Gogol, colocá-lo diante de uma platéia e ordenar que escrevesse a terceira parte de *Fausto* ou criasse novamente o segundo volume de *Almas mortas*. Mas nem mesmo temos um Alexandre Dumas vivo à nossa disposição. Assim, nós do terceiro ano do Instituto nos transformamos num diretor e criador coletivo de cinema.

O instrutor é nada mais do que *primus inter pares* — o primeiro entre iguais. O coletivo (e mais tarde cada membro, individualmente) trabalha passando por todas as dificuldades e tormentos do trabalho criativo, por todo o processo de formação criativa, da primeira indicação fraca, vaga, do tema, até a decisão de se os botões da jaqueta de couro do último extra se adequam aos objetivos da filmagem.

A tarefa do instrutor é apenas, através de um hábil e bem programado impulso, empurrar o coletivo em direção das dificuldades “normais” e “frutíferas”, empurrar o coletivo na direção de uma apresentação correta e distinta (para o próprio instrutor) exatamente destas questões, as quais, uma vez respondidas, levam à construção e não a infrutíferos palavrórios “em torno” do assunto.

É assim que se ensina a voar num circo. O trapézio é impiedosamente retido, ou então o aluno encontra um punho cerrado em vez da mão que o ajuda, se o seu *timing* está errado. Nenhum grande dano se ele é projetado uma ou duas vezes para fora da rede de segurança, nas cadeiras em redor da arena. Na próxima vez não cometerá o mesmo erro.

Com cuidado idêntico, em cada estágio do desenrolar do processo criativo, o material secundário e a experiência do “passado herdado” devem, no lugar apropriado, ser postos nas mãos dos confusos e assustados “guerreiros”. Isto não é o suficiente, se não se tem à mão o exaustivo e sintético gigante do cinema, que cada vez mais forma em seu próprio terreno uma sólida técnica, mais forte que a “herança do passado” e que o “herdeiro vivo”.

Em três anos um curso sistemático sobre temas especiais substituiu, no Instituto, um fino verniz de palestras esporádicas dadas por todo tipo de “proeminentes” profissionais do cinema. Estas pessoas corriam para o Instituto como corriam para pegar um bonde, estranhas e sem relação umas com as outras, exatamente como passageiros de um bonde, correndo para a saída o mais rápido possível, depois de despejar por 45 minutos algo desconectado e episódico. Então eles saíam da vista de seus espantados prosélitos, para a órbita de suas atividades privadas.

Este “pequeno episódio” também teve de ser reconstruído de um modo fundamental. Dentro do plano do curso geral, especialistas são convidados, na hora apropriada, para tratar de casos definidos, concretos, num estágio definido do movimento geral do processo criativo desenvolvido. Para tratar daquela questão particular em que é especialista.

Tudo isto tem por objetivo um amplo projeto pelo qual o coletivo ou, mais tarde, o individual, é responsável até o fim. Ao nos livrarmos dos “pequenos episódios” do plano de ensino, também nos livramos dos “pequenos episódios” dignos de pena preparados por formandos. Estes pequenos “*études*” dos alunos, miscelâneos e lamentáveis, mas autograticantes, até mais curtos em inteligência do que já são em metragem, devem ser eliminados por serem completamente improdutivos. Depois de trabalhar num projeto de formatura do nível, digamos, de uma catedral, o arquiteto formado se vê em geral construindo algo acessível a qualquer um — um banheiro. Mas depois de desenhar para sua formatura um pequeno *pissoir*,* parece arriscado voltar-se para, sim, o que quiserem! E assim, ano após ano, vemos isso acontecer com alunos formados no Instituto. Isto tem de ser fundamentalmente eliminado.

É verdade que na platéia um filme é dividido em episódios separados. Mas todos esses episódios estão pendurados na corda de um único conjunto ideológico, composicional e estilístico.

A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmera.

A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido.

Estas partes, organicamente pensadas e fotografadas, de uma composição geral e de amplo significado, devem ser segmentos de algum todo, e de modo algum *études* vagos e errantes.

Nestes segmentos filmados, nos episódios não-filmados mas preparados e planejados para precedê-los ou segui-los, no desenvolvimento dos planos e listas de montagem de acordo com o lugar destas partes do conjunto — sobre tal base, a irresponsabilidade criativa será realmente liquidada entre os estudantes.

Do início ao fim, seu trabalho será examinado, simultaneamente com demonstrações de até onde eles são capazes de realizar na prática o conceito geral firmemente planejado; apesar de neste estágio não ser ainda o conceito individual do estudante, mas o conceito trabalhado coletivamente, isto já ensina a árdua lição de autodisciplina. Autodisciplina que será ainda mais necessária no momento em que o conceito for individual e próprio.

* Em francês no original: mictório.

Mas antes de atingir este último estágio, esta última fronteira, já chegando à produção fora da escola, os estudantes passam por uma longa lista de “especialistas” vivos e mortos.

Num determinado estágio isto assumirá a forma de uma longa discussão sobre o tipo, imagem e caráter dos personagens de seu projeto. As cinzas de Balzac, Gogol, Dostoiévski e Ben Jonson vão se revolver em tais discussões. Surgirá a questão da personificação de tal tipo, imagem ou personagem. Aqui dependeremos da confissão de Kachalov sobre seu trabalho no papel do “Barão” em *Os três da rua Mechenskaia*,¹² Batalov conversará conosco, ou Maxim Shtrauch nos informará sobre a mecânica para criar Rubinchik em *A rua da alegria*, de Zarkhi.

Movendo-nos através das florestas da construção da história, dissecaremos com Aksënov os esqueletos dos elisabetanos, ouviremos Dumas, pai, e Viktor Shklovski¹³ sobre o esboço das estruturas da história, e sobre os métodos das obras de Weltmann. E então, tendo repassado situações dramáticas com os falecidos John Webster, Nathan Zarkhi e Volkenstein, deveremos analisar como essas situações são colocadas em palavras.

Alexei Maximovich Gorki provavelmente não se recusará a nos iniciar nos métodos de escrever o diálogo para *Bas-fonds* ou *Yegor Bulichev e outros*. Nikolai Erdmann nos contará como são feitas suas peças. E Isaac Babel falará da textura específica da palavra e da imagem e da técnica do extremo laconismo dos significados expressivos da literatura — Babel que, talvez, saiba na prática, mais do que qualquer um, o grande segredo, que “aço nenhum pode entrar no coração humano com um efeito tão forte quanto o de um ponto final colocado no momento certo”.¹⁴ E ele pode falar de como, com este laconismo, foi criada sua inimitável, maravilhosa (e longe de ser suficientemente apreciada) peça *Sunset*. Este é talvez o melhor exemplo de excelente diálogo dramático dos últimos anos.

Tudo isto surgirá nos estágios correspondentes do processo criativo, progressivo e único, de nosso diretor coletivo em seu filme.

A fusão dos estágios separados com excursões analíticas independentes não é tão estranha. Construção de tema e história pode algumas vezes ser completamente independente do desenvolvimento em palavras. Não são tanto *O inspetor geral* quanto *Almas mortas* brilhantes exemplos do desenvolvimento de histórias “inspiradas” a Gogol por Pushkin?

A questão de um acompanhamento musical para os meios sonoros. A questão dos meios materiais. Análise de vários exemplos de nossa “herança” também em outras áreas, e cada qual a partir do ângulo daquela necessidade especial onde ela, e peculiarmente ela, pode ser duplamente útil.

James Joyce e Emile Zola.

Honoré Daumier e Edgar Dégas.

Toulouse-Lautrec ou Stendhal.

E, demorada e minuciosamente, será analisada pelos especialistas marxista-leninistas a questão da correta formulação ideológica do problema do ponto de vista do tratamento do tema e de sua compreensão social. Deste modo, esperamos afiançar quem, mobilizado pela experiência e qualificado por um roteiro experimentado, será capaz de criar filmes.

E a parte mais séria e interessante deste trabalho — a parte central do trabalho criativo do diretor — é treinar estudantes em “tratamento” e trabalhar com eles o processo de como isto ocorre e é feito.

Trabalhamos essencialmente com uma trivialidade tão pouco experimental de obras percebidas simplificada, que simplesmente não temos oportunidade de observar obras originais, vivas, criativas, que têm um tratamento e concepção social intimamente relacionados, com a forma desenvolvida.

Nossas obras estão num tal nível de simplificação que lembram o famoso desenho animado da fábrica de salsichas automática: de um lado entram caixas com alças contendo porcos, do outro lado as mesmas caixas surgem, agora contendo salsichas.

Entre o esquemático e descarnado esqueleto do *slogan*, e a pele vazia da *forma* externa, não há camadas de carne e músculo vivos, tangíveis.

Não há órgãos que atuem relacionados uns com os outros. E logo as pessoas se surpreendem porque a pele está suspensa de maneira disforme. E porque por baixo de sua lamentavelmente débil simplificação despontam os ossos pontudos de uma percepção mecânica das temáticas “sociais”. Sem carne e sem músculos suficientes.

Eis por que *Yegor Bulichev e outros*, de Gorki, foi recebido com uma alegria tão unânime. Apesar de a obra não ter dado resposta a um problema básico nosso: os homens e mulheres mostrados nele não são ainda nossos, e de hoje. Continuaremos a esperar que eles surjam na mente de Alexei Maximovich.¹⁵

Por outro lado, aqui há carne. Aqui há músculo. E esta carne foi feita hoje, quando ao nosso redor, no palco e na tela, não existem “homens em caixas”, sobre os quais Tchekov escreveu, mas simplesmente caixas sem homens. Enquanto isso, firmemente empacotadas por citações vulgares, nossas obras parecem o arame farpado da cruel verdade, coberto de musselina — e ficamos espantados porque o sangue não circula através dessas farpas, e a musselina não bate com pulso acelerado.

Do sublime ao ridículo basta um passo. De uma idéia subliminarmente estabelecida como premissa, formulada por um *slogan*, a uma obra de arte viva — há milhares de passos. Se dermos apenas um passo, obteremos apenas o resultado ridículo de acomodar o lixo do presente.

Devemos começar a aprender como fazer obras acabadas, tridimensionais, partindo dos padrões chapados e bidimensionais com uma “ligação direta” do *slogan* para a história — sem baldeação.

Como um conceito ideológico atua, proporcionando a um filme uma abordagem séria, podemos verificar a partir de meu próprio trabalho, apesar de em circunstâncias sociais de certo modo incomuns. Foi em Hollywood. No mundo da Paramount Pictures Inc. E o assunto dizia respeito ao tratamento e roteiro de uma obra de qualidade excepcionalmente elevada.

Apesar de não estar isento de defeitos ideológicos, *Uma tragédia americana*, de Theodore Dreiser, é uma obra com todos os requisitos para ser classificada entre os clássicos de sua época e lugar. O fato de este material conter a colisão de dois pontos de vista irreconciliáveis — o do “escritório central” e o nosso — ficou claro a partir do momento em que entreguei o primeiro esboço resumido de um roteiro.¹⁶

“Clyde Griffiths é ou não é culpado — em seu tratamento?” foi a primeira pergunta do chefe da Paramount, B.P. Schulberg.

“Não é culpado”, foi nossa resposta.

“Mas então seu roteiro é um monstruoso desafio à sociedade norte-americana...”

Explicamos que considerávamos o crime cometido por Griffiths a soma total das relações sociais, cuja influência ele sofreu em todos os estágios de desenvolvimento de sua biografia e caráter, no decorrer do filme. Para nós, nisto residia, essencialmente, todo o interesse da obra.

“Preferíamos um filme policial simples, compacto, sobre um assassinato...”

“... e sobre o amor de um rapaz e uma moça”, alguém acrescentou, com um sorriso.

A possibilidade de dois tratamentos basicamente tão opostos dados ao protagonista da obra não deve causar surpresa.

A novela de Dreiser é tão ampla e sem limites como o Hudson; é tão imensa como a própria vida, e permite quase que qualquer ponto de vista sobre ela. Como todo fato “neutro” da própria natureza, seu romance é noventa e nove por cento apresentação de fatos e um por cento opinião a respeito deles. Este épico de veracidade e objetividade cósmicas tinha de ser construído como uma tragédia — e isto era impensável sem uma opinião global sobre direção e objetivo.

Os chefes do estúdio ficaram preocupados com a questão da culpa ou inocência a partir de outro ponto de vista: culpado significaria — sem atrativo. Como poderíamos permitir que um herói parecesse não atraente? O que diria a bilheteria?

Mas se ele não fosse culpado...

Por causa das dificuldades em torno desta “maldita questão”, *Uma tragédia americana* ficou parada cinco anos depois de sua compra pela Paramount. Foi trabalhada — mas não mais do que isso — até pelo patriarca do cinema, David Wark Griffith, e Lubitsch, e muitos outros.

Com sua costumeira cautelosa prudência, os “chefes”, em nosso caso também, tomaram uma decisão. Sugeriram que completássemos o roteiro “como quiséssemos”, e então, “veremos”...

A partir do que já disse, deve estar perfeitamente evidente que em nosso caso, diferentemente de tratamentos anteriores, a questão de uma diferença de opinião não se baseou numa decisão com relação a uma situação particular, mas era mais profunda, tocando na questão do tratamento social — completa e fundamentalmente.

É agora interessante verificar como, deste modo, um objetivo começa a determinar a moldagem das partes separadas e como este objetivo particular, com suas exigências, impregna todos os problemas de situações determinantes, de aprofundamento psicológico, e do aspecto “puramente formal” da construção como um todo — e como nos empurra em direção a métodos completamente novos, “puramente formais”, os quais, quando generalizados, podem ser reunidos numa nova percepção teórica da disciplina que governa a cinematografia como tal.

Seria difícil resumir aqui toda a situação do romance: não se pode fazer em cinco linhas o que Dreiser precisou de dois grossos volumes para fazer. Tocaremos apenas no ponto central do lado externo da história da tragédia — o próprio assassinato, apesar da tragédia, é claro, não estar nisto, mas sim no trágico curso seguido por Clyde, a quem a estrutura social leva ao assassinato. E nosso roteiro dá uma atenção fundamental a isso.

Clyde Griffiths, tendo seduzido uma jovem operária que trabalha num departamento dirigido por ele, não pode ajudá-la a fazer um aborto ilegal. Ele se vê obrigado a casar-se com ela. Porém, isto arruinaria todos os seus sonhos de uma carreira, e atrapalharia seu casamento com uma moça rica que está apaixonada por ele.

O dilema de Clyde: ele deve ou esquecer para sempre a carreira e o sucesso social, ou livrar-se da moça.

As aventuras de Clyde em seus choques com a realidade norte-americana já haviam moldado sua psicologia, de modo que, após uma longa luta interior (não devido a princípios morais, mas à sua própria e neurastênica falta de caráter), ele se decide pela última opção.

Ele planeja cuidadosamente e prepara o assassinato da moça — um barco deve virar, aparentemente por acidente. Todos os detalhes são calculados com o super-planejamento do criminoso inexperiente, que em seguida envolve o diletante numa confusão fatal, de indiscutível evidência.

Ele sai com a moça num barco. No barco, o conflito entre pena e aversão pela garota, entre sua vacilação sem caráter e seu ávido desejo de um futuro material brilhante, atinge um clímax. Metade conscientemente, metade inconscientemente, num selvagem pânico interior, o barco vira. A moça se afoga.

Abandonando-a, Clyde se salva como planejara com antecedência, e cai na própria rede que tecera para poder escapar.

O episódio do barco é realizado do modo como incidentes semelhantes ocorrem: não é nem totalmente definido, nem completamente percebido — é uma

confusão inextricável. Dreiser apresenta o assunto de modo tão imparcial que o desenvolvimento posterior dos acontecimentos é deixado, formalmente, não para o curso lógico da história, mas para os processos da lei.

Era imperativo para nós acentuar a inocência *real* e *formal* de Clyde quanto ao próprio ato de perpetrar o crime.

Apenas assim poderíamos tornar suficientemente claro o “monstruoso desafio” feito a uma sociedade cujo mecanismo leva um jovem sem caráter a uma tal situação, e então, invocando moralidade e justiça, senta-o na cadeira elétrica.

A santidade do princípio *formal* dos códigos de honra, moralidade, justiça e religião — é primária e fundamental nos Estados Unidos. Nisto se baseia o infundável jogo da advocacia nas cortes, e os elaborados jogos entre advogados e parlamentares. A essência do que está sendo formalmente argüido é um assunto totalmente secundário.

Assim, a condenação de Clyde, apesar de essencialmente merecida por seu papel no caso (que não preocupa ninguém), apesar da prova de sua inocência *formal* seria considerada nos Estados Unidos algo “monstruoso”: um assassinato judicial.

Era por isso imperativo desenvolver a cena do barco com incontestável precisão quanto à inocência *formal* de Clyde. Porém, sem reabilitar Clyde de nenhum modo, nem remover qualquer partícula de culpa.

Escolhemos este tratamento: Clyde quer cometer o assassinato, mas *não pode*. No momento que exige ação decisiva, ele vacila. Simplesmente por fraqueza de vontade.

Porém, antes desta “derrota” interior, ele excita na moça Roberta uma tal sensação de medo que, quando ele se inclina em direção a ela, já derrotado internamente e pronto “a voltar atrás em tudo”, ela foge dele com horror. O barco, desequilibrado, balança. Quando, tentando segurá-la, ele acidentalmente bate com sua câmera fotográfica no rosto dela, ela finalmente perde a cabeça e, aterrorizada, tropeça, cai, e o barco vira.

Para maior ênfase nós a mostramos subindo à superfície novamente. Até mostramos Clyde tentando nadar até ela. Mas a maquinaria do crime fora colocada em movimento e continua até o final, mesmo contra a vontade de Clyde: Roberta grita fracamente, tenta se afastar dele em seu horror, e, não sabendo nadar, se afoga.

Sendo um bom nadador, Clyde alcança a margem e, recuperando-se, continua a agir de acordo com o plano fatal que preparara para o crime — do qual se desviara apenas por um segundo no barco.

O aprofundamento psicológico e trágico da situação nesta forma é indubitável. A tragédia quase atinge o nível grego da “cega Moira — o destino” que, uma vez chamada à vida, não relaxa seu domínio sobre quem a desafiou. Eleva-se a uma causalidade trágica, dura, que, uma vez que exige seus direitos, leva a uma conclusão lógica o que quer que tenha criado através do curso impiedoso de seu processo.

Nesta trituração de um ser humano por um “cego” princípio cósmico, pela inércia do progresso das leis, sobre a qual ele não tem nenhum controle, temos uma das premissas básicas da tragédia antiga. Ela espelha a dependência passiva do homem daquela época das forças da natureza. É análogo ao que Engels, em relação a outro período, escreveu sobre Calvino:

Sua doutrina da predestinação foi a expressão religiosa do fato de que, no mundo comercial da competição, sucesso ou fracasso não dependem da atividade ou sabedoria de um homem, mas de circunstâncias incontroláveis. Não depende dele obter sucesso ou fracasso, mas da piedade dos desconhecidos poderes econômicos superiores...¹⁷

Uma regressão ao atavismo das primitivas concepções cósmicas, visto através de uma situação accidental de nossos dias, é sempre um meio de elevar uma cena dramática às alturas da tragédia. Mas nosso tratamento não se limitava a isso. Estava repleto de ênfases significativas ao longo de todo o curso posterior da ação.

No livro de Dreiser, “à custa de preservar a honra da família”, o tio rico de Clyde lhe proporciona o “aparato” de defesa.

Os advogados de defesa não têm nenhuma dúvida essencial de que o crime foi cometido. Apesar disso, inventam uma “mudança de sentimento” experimentada por Clyde sob a influência de seu amor e pena de Roberta. Simplesmente inventado no calor do momento, isto até que não é nada mau.

Mas se torna ainda mais diabólico porque *realmente* houve tal mudança. Porque esta mudança ocorreu devido a motivos bastante diferentes. Porque realmente não houve crime. Porque os advogados estão convencidos de que fora cometido um crime. E com uma mentira evidente, tão próxima da verdade e ao mesmo tempo tão longe dela, eles procuram, deste modo infame, reabilitar e salvar o acusado.

E se torna ainda mais dramaticamente diabólico porque, no momento seguinte, a “ideologia” de nosso tratamento perturba as proporções e, por outro lado, a indiferença épica da narrativa de Dreiser.

Quase todo o segundo volume é dedicado ao julgamento de Clyde pelo assassinato de Roberta e à perseguição de Clyde até a condenação, a cadeira elétrica.

Como parte do *background* do julgamento, é indicado que o verdadeiro objetivo do julgamento e da acusação de Clyde, porém, não tem nenhuma relação com ele. O objetivo é apenas criar a popularidade necessária entre a população de fazendeiros do estado (Roberta era filha de um fazendeiro) e o Promotor Público do Distrito, Mason, a fim de que ele obtenha o apoio necessário para ser eleito juiz.

A defesa pega um caso que sabia sem esperança (“na melhor das hipóteses, dez anos numa penitenciária”), também no campo da luta política. Pertencendo ao campo político oposto, seu objetivo principal é usar o máximo de influência para

derrotar o ambicioso promotor. De um lado, como do outro, Clyde é apenas um meio para se chegar a um fim.

Já um brinquedo nas mãos da “cega” Moira, do destino, da “causalidade” *à la grecque*,* Clyde também se torna um brinquedo nas mãos da nada cega engrenagem da justiça burguesa, engrenagem usada como um instrumento de intriga política.

Assim, é tragicamente expandido e generalizado o destino do caso particular de Clyde Griffiths, que se torna uma genuína “tragédia americana em geral” — uma história característica de um jovem norte-americano do início do século XX.

Todo o emaranhado do enredo dentro do próprio julgamento foi quase inteiramente eliminado pela construção do roteiro, e substituído pelo lance pré-eleitoral, visível através da manipulada solenidade da corte, usada como nada mais do que um campo de provas de uma campanha política.

Este tratamento fundamental do assassinato determina a trágica intensidade e a reforçada ênfase ideológica também de outra parte do filme e de outra figura: a mãe.

A mãe de Clyde cumpre uma missão. Sua religião é um fanatismo completamente cego. Ela está tão convencida de seu dogma absurdo que sua figura inspira o respeito involuntário e se torna quase monumental; detecta-se o brilho da auréola de um mártir.

Apesar de ela ser a principal personificação da culpa da sociedade norte-americana em relação a Clyde: seus ensinamentos e princípios, uma vez que sua meta era o céu, em vez de treinarem seu filho para o trabalho, foram as premissas iniciais da tragédia que se seguiu.

Dreiser a mostra lutando até o final pela inocência do filho, trabalhando como repórter para um jornal para estar perto do filho, viajando pelos Estados Unidos (como as mães e irmãs dos rapazes de Scottsboro) fazendo palestras, a fim de levantar dinheiro para entrar com um recurso contra o veredicto. Ela definitivamente adquire a grandeza auto-sacrificante de uma heroína. Na obra de Dreiser esta grandeza irradia simpatia pelas suas doutrinas morais e religiosas.

Em nosso tratamento, Clyde, em sua cela da morte, confessa à mãe (em vez de ao reverendo McMillan, como no romance) que, apesar de não ter matado Roberta, planejou fazê-lo.

A mãe, para quem a palavra é a ação, e o desejo de pecar é o mesmo que pecar, fica chocada com a confissão. De um modo completamente oposto ao da grandeza da mãe do romance de Gorki, esta mãe também se torna a traidora do filho. Quando vai ao governador com uma petição pela vida de seu filho, se surpreende com a pergunta direta: “A senhora acredita na inocência de seu filho?” Neste momento decisivo para o destino do filho — ela fica em silêncio.

* Em francês no original: *à grega*.

O sofisma cristão de uma unidade ideal (de ação e pensamento) e uma unidade material (*de facto*), uma paródia da dialética, leva ao trágico desenlace final.

A petição é desprezada e o dogma e o dogmatismo de sua portadora são do mesmo modo desacreditados. O momento fatal de silêncio da mãe não pode ser revelado nem pelas lágrimas que derrama quando se despede para sempre do filho que, com suas próprias mãos, entregou às garras do Baal cristão. Quanto mais pungente se torna a tristeza destas últimas cenas, tanto mais amargamente elas açoitam a ideologia que gerou esta tristeza.

Em minha opinião, nosso tratamento conseguiu rasgar algumas das máscaras — apesar de não todas — da figura monumental da mãe.

E Dreiser foi o primeiro a elogiar tudo o que foi acrescentado a sua obra por nosso tratamento.¹⁸

Em nosso tratamento, a tragédia dentro da moldura do romance foi consumada muito antes das cenas finais. O final — a cela — a cadeira elétrica — a brilhantemente polida escarradeira (que vi em Sing-Sing) a seus pés — tudo isto é nada mais do que um final de uma personificação particular da tragédia que continua a ser encenada a toda hora e a cada minuto nos Estados Unidos, fora das capas dos romances.

A escolha de uma fórmula tão “seca” e “vulgarizada” de tratamento social permite mais do que uma intensificação de situações e uma revelação aprofundada de imagens e personagens.

Tal tratamento age profundamente também sobre métodos puramente formais. Foi graças particularmente a isto e a partir disto que formulei conclusivamente o conceito do “monólogo interior” no cinema, uma idéia que por seis anos tive em mente. Antes do advento do som tornar possível sua realização prática.

Como vimos, era necessária uma clareza extraordinariamente diferenciada no modo de expor o que estava acontecendo com Clyde antes do “acidente” com o barco, e percebemos que desenvolver uma apresentação externa disto não resolveria nosso problema.

Todo o arsenal de sobranceiras arqueadas, olhos agitados, respiração ofegante, posturas contorcidas, rostos petrificados ou primeiros planos de mãos se mexendo convulsivamente, era inadequado para expressar as sutilezas da luta interior com todas as suas nuances.

A câmera tinha de ir “dentro” de Clyde”. Auditiva e visualmente, era preciso mostrar a febril *corrida de pensamentos* intercalados com a realidade externa — o barco, a moça sentada do lado oposto a ele, suas próprias ações. A forma do “monólogo interior” nascera.

Esses esboços de montagem eram maravilhosos.

Até a literatura é quase impotente neste campo. Limita-se ou à trajetória primitiva usada por Dreiser para descrever os murmúrios interiores de Clyde,¹⁹ ou às piores tiradas pseudoclássicas dos heróis de *Estranho interlúdio*, de O’Neil, que

conta à platéia, em “àpartes”, o que eles estão pensando, para suplementar o que dizem uns aos outros. Neste caso, o teatro vacila mais do que a prosa literária ortodoxa.

Apenas o elemento cinematográfico domina um meio capaz de fazer uma adequada apresentação de todo o curso de 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 Leopold Bloom em *Ulisses*. Quando Joyce e eu nos conhecemos em Paris, ele estava muito interessado em meus planos quanto ao monólogo interior cinematográfico, cujo alcance é muito mais amplo do que o permitido pela literatura.

Apesar de sua quase total cegueira, Joyce desejava ver aquelas partes de *Potemkin* e *Outubro* que, com o meio expressivo da cultura do cinema, se movem ao longo de linhas análogas.

O “monólogo interior”, como um método literário que abole a distinção entre sujeito e objeto, expondo a reexperiência do herói de uma forma cristalizada, é observado pela primeira vez pelos pesquisadores do experimentalismo literário em 1887, na obra de Edouard Dujardin, pioneiro do “fluxo da consciência”, *Les lauriers sont coupés*.

Como tema, como percepção do mundo, como “sensação”, como descrição de um objeto, mas não como método, pode-se encontrá-lo, é claro, ainda antes. “Escorregar” do objetivo para o subjetivo, e de volta novamente, é uma característica dos românticos — E.T.A. Hoffmann, Novalis, Gérard de Nerval.²⁰ Mas como um método de estilo literário, em vez de um entrelaçamento da história, ou uma forma de descrição literária, vamos encontrá-lo pela primeira vez em Dujardin, como um método específico de exposição, como um método específico de construção; sua absoluta perfeição literária é conseguida por Joyce e Larbaud, trinta e um anos mais tarde.

Encontra plena expressão, porém, apenas no cinema.

Porque apenas o cinema sonoro é capaz de reconstruir todas as fases e todas as especificidades do curso do pensamento.

Que maravilhosos esboços eram aqueles roteiros de montagem!

Como o pensamento, eles se realizariam algumas vezes através de imagens visuais. Com 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 apaixonado 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 de paixão, a voz da razão, rapidamente ou em câmera lenta, marcando os ritmos diferenciados de um e outro e, ao mesmo tempo, contrastando com 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 leis estruturais e reuni-las numa construção de monólogo interior sobre a tensão extrema do esforço da trágica reexperiência. Como é fascinante!

E que campo para a invenção criativa e a observação. E como se torna óbvio que o material do cinema sonoro não é o diálogo.

O verdadeiro material do cinema sonoro é, evidentemente, o monólogo.

E quão inesperadamente, em sua incorporação prática de um caso imprevisto, particular, concreto a ser expresso, remete à teoricamente muito esperada “última palavra” da forma da montagem em geral. Porque a forma da montagem, como estrutura, é uma reconstrução das leis do processo do pensamento.

Aqui, a particularidade de tratamento, fertilizada por um novo e não por um anterior método formal, abandona seus limites e generaliza, num grau teórico novo e, em princípio, a teoria da forma da montagem como um todo.

(Porém, isto de modo algum implica que o processo de *pensamento* como uma *forma de montagem* deva necessariamente ter o processo de pensamento como seu *sujeito*!)

As notas sobre esta guinada de 180 graus na cultura do cinema sonoro — definham numa mala no hotel e foram eventualmente enterradas, ao modo de Pompéia, embaixo de uma massa de livros, e enquanto esperavam pela realização...

Uma tragédia americana foi dada para Josef von Sternberg filmar, e ele eliminou diretamente, literalmente, tudo no qual nosso tratamento se baseara, e restaurou tudo o que havíamos eliminado.

Quanto ao “monólogo interior”, não ocorreu a ele...

Sternberg limitou-se a dar atenção aos desejos do estúdio — e filmou um simples caso policial.

O velho leão grisalho, Dreiser, batalhou por nossa “distorção” de sua obra, e levou a Paramount, que filmara uma versão formal e externamente correta, aos tribunais.

Dois anos mais tarde, *Estranho interlúdio*, de O’Neil, foi “adaptado” para o cinema, e nos apresentaram com duplas e triplas vozes explanatórias em redor do rosto silencioso do herói, dando uma entonação adicional à dramaturgia cuneiforme do dramaturgo. Um infame arremedo do que poderia ser conseguido com os princípios corretos de montagem — o monólogo interior!

Obra de um tipo semelhante. Solução pelo tratamento da obra à mão. Opinião pelo tratamento. Mas de maior significação, um papel construtivamente artístico e formalmente frutífero para a ideologia “cansativa”, “obrigatória”, “imposta” e a restrição ideológica.

Não uma realização esquemática, mas um organismo vivo de produção — este é o trabalho fundamental com que se defronta a direção coletiva do Terceiro Ano do Instituto Estatal de Cinema. E por todos os meios procuraremos os temas para este trabalho no oceano temático de aplicação múltipla à nossa volta.

Notas

1. *Odolzhaites!* Escrito em julho de 1932 e publicado nesse mesmo ano na revista *Proletarskoye Kino* nº 17/18. Na tradução em inglês para *Film Form* publicado com o título de *A Course in Treatment* (*Um curso sobre tratamento*).

2. James Joyce, *Ulysses*, tradução de Antônio Houaiss, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

3. Comitê de Repertório, encarregado de supervisionar os repertórios de teatro e cinema.

4. N.R. Eisenstein refere-se aqui a *Mozart e Salieri*, de Pushkin, que serviu de base à peça *Amadeus* — fato pouco conhecido.

5. N.S.E.: “Quem são os amigos do povo”, in Lenin, *Sochineniya*, Moscou, 1929.

6. Georgi Plekhanov (1856-1918) teórico e crítico de arte russo, defensor de uma estética marxista.

7. N.S.E.: Citado por Herbert Gorman, *The Incredible Marquis*, Nova York, 1929.

8. A idéia deste projeto não-realizado surgiu em 1931, pouco antes do início das filmagens para o não concluído *Que viva México!* Um romance de Anatoli Vinograd, *Chernii Consul* (*O cônsul negro*) e outro de John Vandercock, *Black Majesty* (*Majestade negra*), serviram de ponto de partida para o roteiro. A idéia foi retomada em 1934, e o ator e cantor norte-americano Paul Robeson viajou a Moscou para encontrar-se com Eisenstein. Ele seria o principal intérprete do filme. O roteiro não-filmado foi usado para um curso de direção organizado por Eisenstein na VGIK, Instituto Estatal de Cinema, em Moscou.

9. N.S.E.: in Jean Lucas Dubreton, *The Fourth Musketeer, the life of Alexandre Dumas*, Nova York, 1928.

10. Ibid.

11. Ibid.

12. *Tretja Meschenskaia*, filme soviético realizado em 1927 por Abram Matveevich Room (1894-1976).

13. Crítico, roteirista, autor de ensaios sobre literatura e cinema, Shklovski (1893-1984) publicou em 1972 um livro sobre Eisenstein, *Kniga ob Eisenstein*.

14. Isaac Babel (1894-1941) num texto sobre Maupassant. Romancista soviético, autor, entre outros, de *Cavalaria vermelha (Konarmia)* que Eisenstein tentou filmar em 1924, pouco antes de realizar *Greve*, e de *Benia Kriks*, história que faz parte dos *Contos de Odessa*, que Eisenstein tentou filmar em 1925, pouco depois de realizar *O encouraçado Potemkin*. Babel trabalhou com o diretor nas duas tentativas de adaptação. Em 1936, depois de interrompida a primeira tentativa de filmagem de *O prado de Bejin*, a partir de um roteiro de Eisenstein e Alexandre Rjechevski (1903-67), Babel colaborou com o diretor para a segunda tentativa de realizar o filme, por fim definitivamente proibido em março de 1937.

15. N.S.E.: *Yegor Bulichev* era a primeira parte de uma planejada trilogia sobre os primeiros anos da Revolução Soviética.

16. O roteiro de *An American Tragedy* foi escrito com a colaboração de Gregori Alexandrov e Ivor Montagu em 1931 para a Paramount. Eisenstein, com os mesmos colaboradores, fez também uma adaptação de *L'Or (Ouro)* de Blaise Cendrars: *Sutter's Gold (Ouro de Sutter)*. Os dois projetos recusados foram reunidos em um livro organizado por Montagu em 1969, *With Eisenstein in Hollywood*, International Publishers, Nova York, 1969.

17. N.S.E.: Friedrich Engels, *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. [Tradução de Almir Matos, Rio de Janeiro, Vitória, 1962.]

18. Em carta datada de primeiro de setembro de 1931, e conservada nos arquivos de Eisenstein em Moscou, Theodore Dreiser se diz indignado com a recusa da Paramount. Diz ainda que tem a maior admiração pelo notável trabalho de adaptação feito por Eisenstein e pergunta se ele acredita que o filme possa ser realizado na Rússia.

19. N.S.E.: Um exemplo: “Você deve salvá-la. Mas ao mesmo tempo não deve. Porque, veja como ela se desespera. Está aterrorizada. É incapaz de salvar-se, e, por causa de seu terror selvagem, se você chegar perto dela agora, pode causar também sua própria morte. Mas você deseja viver! E a vida dela fará com que sua vida não valha a pena daqui por diante. Descanse apenas um minuto — uma fração de minuto! Espere — espere — não se deixe levar por compaixão. E logo... logo... mas olhe... está terminando. Ela está se afogando agora. Você nunca, nunca mais voltará a vê-la viva... nunca mais.”

20. N.S.E.: Ver René Bizert, *La Double vie de Gérard de Nerval*, Paris, 1928.

Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica¹

A criação é um conceito que nós, escritores, usamos muito livremente, apesar de dificilmente termos o direito de fazê-lo. A criação é um grau de tensão conseguido pelo trabalho da memória, que num esforço rápido extrai das reservas de conhecimento e impressões de fatos, retratos, detalhes mais evidentes e característicos, e os reproduz com as palavras mais precisas, vívidas e inteligíveis. Nossa jovem literatura não pode vangloriar-se de possuir esta qualidade. O estoque de impressões, a soma de conhecimentos de nossos escritores não é grande e não há sinal de nenhuma ansiedade especial no sentido de ampliá-los ou enriquecê-los.

MÁXIMO GORKI²

Meu nome começa com a letra E. No entanto, pouco importa quem será o primeiro a dizer “Eh!” nesta questão. A questão da pureza da forma cinematográfica. De uma certa maneira deveríamos todos responder — através de reflexões sobre o estado da linguagem cinematográfica — às declarações do camarada Gorki sobre a linguagem literária.

A linguagem cinematográfica, não enquanto um modo de falar do crítico, mas sim enquanto uma concepção bem definida, se encontra, numa certa medida, ligada aos meus trabalhos e aos meus comentários.

E por isso tomo a iniciativa e me proponho a analisar a mim mesmo.

Não proponho falar do cinema falado — ou, mais exatamente, de suas partes “faladas”. Elas falam por si mesmas. Até gritam. E sua qualidade, mesmo antes de considerá-la cinematograficamente, contém tanta pobreza literária que suas pretensões cinematográficas devem ser colocadas de lado, no momento.

De qualquer modo, não é dessa linguagem que quero falar. (Com minha reputação de estilista literário, seria digno de riso se eu fizesse isso.) Quero falar da falta de cultura da escritura fundamentalmente cinematográfica que podemos observar no cinema de hoje.

Nesta questão de escritura cinematográfica nosso cinema contribuiu muito para a cultura cinematográfica em todo o mundo. E esta contribuição foi consideravelmente mais profunda do que um mero modismo.

É verdade que muito do que é especificamente nosso no desenvolvimento da expressividade do filme firmou-se no exterior apenas como um modismo passageiro. Pedacos de filme, colados de qualquer maneira, unidos somente por causa da cola cinematográfica, aparecem no cardápio cinematográfico como “Russian cutting”, “russischer Schnitt”, muito semelhante ao uso nos restaurantes do termo “Salade russe” para designar um prato de legumes picados e temperados.

Moda. Modas passam — a cultura permanece. Ocasionalmente, a cultura por trás da moda não é percebida. Ocasionalmente uma contribuição cultural é jogada fora com a água do banho da moda.

A escultura negra, as máscaras polinésias, o modo soviético de montar filmes, tudo foi, para o Ocidente, apenas exotismo.

Nada além de exotismo.

Da extração de valores culturais gerais — do domínio de princípios —, do uso dessas aquisições pelo povo que, em princípio, leva a cultura para a frente... mas, é claro, conversas sobre tais temas são *muito* ultrapassadas.

Para que servem as modas? Amanhã os magnatas da moda — Patou, Worth, Mme. Lanvin, de seus vários territórios, lançam uma nova moda. De algum lugar do Congo, alguma “novidade” é trazida — algo esculpido nas presas de marfim dos elefantes pelos escravos coloniais. Em algum lugar nos desfiladeiros da Mongólia é feita uma descoberta — algumas esculturas de bronze cobertas de pátina, criadas pelos escravos de um chefe há muito morto, numa época há muito terminada. Está tudo bem. Tudo é lucro. Tudo vale a pena.

O avanço da cultura? Quem se preocupa com isso?

Parece que tais relações com a cultura e as aquisições culturais há muito foram alteradas entre nós pela Revolução de Outubro. Não se consegue entrar num museu num feriado. Um trabalhador com sua mulher e filhos fica na fila para entrar na Galeria Tretiakov. Não se consegue entrar nos salões de leitura — cheios demais. Leituras, palestras — tudo superlotado. Em toda parte se encontra atenção, interesse, parcimônia — o controle econômico das conquistas pré-revolucionárias.

Apenas no cinema há uma ausência puramente burguesa de economia. Não apenas no orçamento. Mas negligência. E não apenas com o calendário. Mas uma total ignorância e negligência para com tudo o que, no período soviético, com mãos soviéticas, sobre materiais soviéticos e de acordo com princípios soviéticos, foi trazido e criado pela cultura cinematográfica.

Esplêndido: “Dominamos os clássicos”. (Esplêndido ou não — esta é uma questão bastante diferente, e discutível!) Estamos observando o espólio.

Mas isto não invalida minha pergunta. Por que devemos jogar no ostracismo todos os meios expressivos e potencialidades da cinematografia, através das quais estes clássicos foram transferidos para a tela?

“Nós nos apoderamos dos atores do teatro”. (Melhor do que clássicos.) Esplêndido!

Há outra pergunta, nas palavras de Krilov: “Estão se agarrando no rabo da titia?” Mesmo se esta titia é uma atriz tão refinada como Tarasova!³ Ou a cultura cinematográfica corre o perigo de não se beneficiar, mas, ao contrário, ser prejudicada pela excelência de seu desempenho?

Quanto aos planos — “lixo”. E a composição dos planos — “você está apenas criando problemas”. E montagem é, obviamente — “evasão”.

O resultado, olhando-se para a tela, é uma adocicada sensação, como se o olho fosse levantado por pinças de açúcar e gentilmente virado primeiro para a direita, depois para a esquerda, e, finalmente, obrigado a rodopiar num círculo completo, e empurrado de volta a uma confusa órbita. Eles dizem: “Não é culpa nossa se seus olhos são assim.” “Isto não é importante para o espectador.” “O espectador não nota tais coisas.” “Não ouço o espectador gritar.” Verdade. Nem o leitor grita. O que se precisa não é de um grito, mas de um berro estrondoso. O berro autoritário de Gorki, para fazer com que a literatura perceba o que está omitindo, como está se desenrolando. O leitor não morrerá dessa “criação de problemas”. Ele não vê como o “lixo” pode levá-lo à morte. E ele não é empurrado para a sepultura por uma negligência em relação à linguagem literária.

Porém, considerou-se necessária uma união em prol da literatura para defender o leitor. De que modo a visão do leitor se torna pior quando ele entra em um cinema?

De que modo seu ouvido é pior quando, unido aos olhos, presencia uma catástrofe audiovisual, fingindo ser um contraponto audiovisual?

Caracteristicamente, os filmes se tornaram conhecidos exclusivamente como “filmes sonoros”. Deve isto significar que o que você vê enquanto está ouvindo não merece atenção? Só aparentemente.

Neste ponto, alguma víbora deve estar sibilando: “Ah! O velho demônio vem aí outra vez com a choraminga sobre a montagem.”

Sim, montagem.

Para muitos diretores, montagem e excessos esquerdistas de formalismo — são sinônimos. Porém, a montagem não é isso de modo algum.

Para quem sabe, montagem é o mais poderoso meio de composição para se contar uma história.

Para quem não sabe nada de composição, a montagem é uma sintaxe para a correta construção de cada partícula de um fragmento cinematográfico.

E, finalmente, a montagem é simplesmente uma regra elementar da ortografia cinematográfica para quem erradamente junta fragmentos de um filme como se

misturasse receitas prontas de remédios, ou fizesse conserva de pepinos, ou geléia de ameixas, ou fermentasse maçãs junto com amoras.

Não apenas montagem... Gostaria de ver a atividade expressiva das mãos dos homens livres destas porções menores de sua toalete, longe destes apoios agregados.

Encontram-se nos filmes planos individualmente bons, mas sob estas circunstâncias o valor do plano e sua qualidade pictórica independente se contradizem. Fora de tom com a idéia de montagem e composição, eles se tornam brinquedos estéticos, e fins em si mesmos.

Quanto melhores os planos, mais perto fica o filme de uma reunião desconectada de frases adoráveis, uma vitrine cheia de produtos bonitos e não-relacionados, ou um álbum de paisagens de cartão-postal.

Não sou a favor, de modo algum, da “hegemonia” da montagem. Passou a época em que, com objetivos pedagógicos e de treinamento, era necessário realizar movimentos táticos e polêmicos para libertar amplamente a montagem como um meio expressivo do cinema. Mas devemos enfrentar a questão literária da escrita cinematográfica. E devemos exigir que a qualidade da montagem, da sintaxe cinematográfica e do discurso cinematográfico, não apenas nunca desçam abaixo do nível de trabalhos anteriores, mas que avancem e superem seus antecessores — eis por que deveríamos estar profundamente preocupados com a luta por uma alta qualidade da cultura do filme.

É mais fácil para a literatura. Ao criticá-la, pode-se colocar os clássicos lado a lado. Sua herança e realização passaram por muita pesquisa e estudo, até o mais delicado detalhe microscópico. A análise da estrutura de composição e do imaginário da prosa de Gogol, feita por Andrei Belyi, permanece como uma reprovação viva a qualquer leviandade literária.

E, por falar nisso, Gogol também foi levado para o cinema. Durante muito tempo prejudicado por tratamentos cinematográficos deformados, ele finalmente reluziu com toda a pureza da forma de montagem no filme sonoro, quase como se o texto de Gogol tivesse sido diretamente transportado para material visual.

Sob o esplêndido poema visual do Dnieper no primeiro rolo de *Ivan*, Dovjenko,⁴ acredito, poderia com sucesso recitar a descrição de Gogol do “maravilhoso Dnieper”, de sua *Uma terrível vingança*.

O ritmo da câmera em movimento — flutuando pelas margens. O corte de imóveis extensões de água. Em sua alternância e mudança estão o truque e a magia do imaginário e das mudanças de discurso de Gogol. Tudo isto, “nem excita, nem estrondeia”. Tudo isto “você vê e não sabe se sua imensa extensão está se movendo ou não... e é encantada, como se fosse vidro derramado”, e assim por diante. Aqui a literatura e o cinema proporcionam um modelo da mais pura fusão e afinidade. E esta sequência também faz lembrar — Rabelais. Sua antecipação poética da imaginação da teoria do relacionamento está em sua descrição da ilha “*en laquelle les chemins cheminent*”.

... e ele ainda nos informou que Seleucus (um matemático romano do século I) fora de opinião de que a Terra girava em torno dos pólos, em vez dos céus, apesar do contrário nos parecer a verdade — exatamente como, quando estamos no rio Loire, as árvores ao longo da margem parecem estar se movendo, enquanto não são absolutamente as árvores, mas nós mesmos, sobre o barco, que estamos em movimento.⁵

Paramos neste exemplo porque parece o canto de cisne da pureza da linguagem cinematográfica em nossa tela contemporânea. Por causa de *Ivan* também. Seus últimos rolos não atingem a perfeição deste fragmento.

Ouçõ alguém objetar, dizendo que o “maravilhoso Dnieper” é um poema. O centro da questão não está nisso. Com base nisto, seria preciso considerar que a estrutura da prosa, a de Zola, por exemplo, deve certamente expor um “caos naturalista”.

Porém, ao progredir no estudo de sua obra, vi por acaso páginas de *Germinal* fragmentadas em estrofes de um poema épico, que podiam ser recitadas com rigor não menor do que os hexâmetros de Homero.

Estas páginas continham os episódios que levam à cena sinistra na qual, durante o levante, antes da chegada dos policiais, as mulheres destroem a loja do usuário e raptam Maigrat. Quando as mulheres enfurecidas, sob a liderança de La Brûlé e Mouquette, mutilam o cadáver do odiado lojista, que caíra em sua fuga pelo telhado, e quebrara a espinha na calçada. Quando o ensangüentado “troféu” é enfiado num espeto e carregado na frente de uma procissão...

“O que elas estão levando cravado naquele espeto?” perguntou Cécile, que reunira coragem suficiente para olhar.

Lucie e Jeanne disseram que devia ser a pele de um coelho.

“Não, não”, murmurou Madame Hennebeau, elas devem ter pilhado um açougueiro, parecem os restos de um porco.

Neste momento, ela estremeceu e calou-se. Madame Grégoire a cutucara com o joelho. Ambas ficaram estupefatas. As mocinhas, que estavam muito pálidas, não fizeram mais perguntas, mas, com os olhos arregalados, seguiram aquela visão rubra através da escuridão.⁶

Esta cena, como a cena anterior, na qual este mesmo grupo de mulheres tenta surrar Cécile em público, é um transplante, estilizado obviamente, de um episódio que chocou Zola, dos anais da Revolução Francesa.

O incidente do encontro de Cécile com as mulheres reproduz o bem conhecido episódio do ataque contra Théroigne de Méricourt.

A segunda cena traz involuntariamente à lembrança um episódio menos conhecido e menos popular, gravado no material reunido por Mercier. Quando a multidão, em seu ódio pela princesa de Lamballe, a amiga mais íntima de Maria

Antonieta, prorrompeu pelos portões da prisão de La Force, e a fúria do povo se satisfaz com ela, um dos participantes “*lui coupa la partie virginale et s'en fit des moustaches.*”⁷

Um dedo indicador que nos aponta a fonte primeira conscientemente usada para essa adaptação estilizada, impossível de ser selecionada ao acaso, é o próprio título, escolhido do calendário da época — *Germinal*. Se este apelo, por temperamento e *pathos*, a uma época patética anterior, foi feito em grande parte com a clareza explicitamente rítmica da forma de sua dicção literária, este tratamento ampliado de pequenos episódios não figura entre suas passagens mais afortunadas.

Com uma imagem análoga, nosso filme *Outubro* também sofreu na seqüência do levante de julho. Porque não tínhamos nenhuma intenção de fazer, com o incidente autêntico do assassinato de um trabalhador bolchevique por um burguês embrutecido, qualquer “menção” ao levante da Comuna de Paris. Vista no contexto, a cena da madame batendo no trabalhador com seu guarda-chuva está completamente separada do sentimento geral dos dias pré-Outubro.

Esta também é, por sinal, uma observação que não deve ser inútil. Como herdeiros literários, freqüentemente usamos as imagens e linguagem culturais das épocas anteriores. Isto naturalmente determina em grande parte a cor do nosso trabalho. E é importante notar os fracassos no uso de tais modelos escolhidos.

Voltando de novo à questão da pureza da forma do cinema, posso facilmente contradizer a objeção comum de que a arte da escritura e da expressividade cinematográficas é muito jovem ainda, e não tem modelos tradicionais clássicos. Diz-se até que encontro defeitos demais nos modelos de formas fílmicas à nossa disposição, e só considero analogias literárias. Muitos até se perguntam se esta “meia arte” (e vocês ficariam surpresos ao saber quantos, dentro e fora do filme, ainda se referem ao cinema deste modo) merece um quadro de referência tão amplo.

Perdoem-me. Mas assim é que as coisas são.

Porém, a linguagem do filme, apesar da falta de clássicos, possui um grande rigor de forma e escritura cinematográficas. Num certo nível, nosso cinema conheceu uma responsabilidade assim rigorosa com relação a cada plano, colocando-o numa seqüência de montagem com o mesmo cuidado usado para colocar uma linha de poesia num poema, ou para colocar cada átomo musical no movimento de uma fuga.

Há inúmeros exemplos que podem ser buscados na prática de nosso cinema mudo. Por não ter tempo de analisar outros espécimes ante nosso atual objetivo, me permitirei citar aqui uma análise, que serve como amostra, de um de meus próprios

* Em francês no original: “cortou-lhe as partes virginais e com elas fez para si um par de bigodes”.

trabalhos. É tirada do material para a conclusão de meu livro *Direção*⁸ (Parte II — *Mise-en-cadre*) e diz respeito a *Potemkin*. Para mostrar a dependência da composição do lado plástico de cada um dos planos, escolhemos intencionalmente como exemplo não um momento de clímax, mas uma parte quase acidentalmente descoberta: quatorze fragmentos sucessivos da cena que precede a fuzilaria nas escadarias de Odessa. A cena onde o “bom povo de Odessa” (os marinheiros do *Potemkin* se dirigiam à população de Odessa deste modo) envia barcos com provisões para o navio amotinado.

Este envio de saudações é construído através de uma intercalação de dois distintos temas.

1. Os barcos correndo em direção ao navio.
2. O povo de Odessa olhando e acenando.

No final, os dois temas se fundem. A composição é feita basicamente em dois planos: um plano afastado e um primeiro plano. Alternadamente, os temas assumem uma posição dominante, avançando para o primeiro plano e empurrando-se um ao outro por turnos para o segundo plano afastado.

A composição é construída (1) através de uma interação plástica de ambos os planos (dentro do quadro) e (2) através de uma mudança de linha e forma de cada um desses planos de um quadro a outro quadro (pela montagem). No segundo caso, o jogo de composição é formado pela interação de impressões plásticas do plano anterior em colisão ou interação com o plano seguinte. (Aqui a análise é das direções puramente espaciais e lineares: as relações rítmicas e temporais serão discutidas em outra parte.)

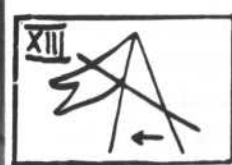
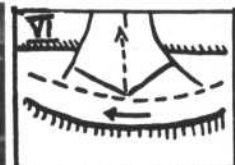
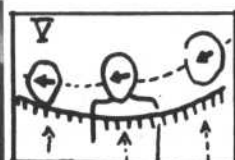
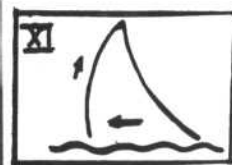
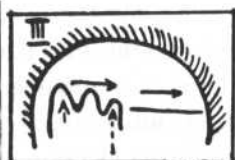
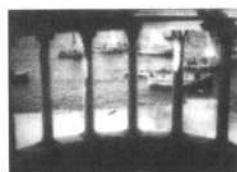
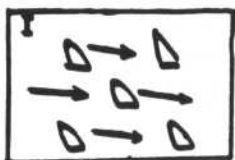
O movimento da composição faz o seguinte caminho:

I. Os barcos em movimento. Um movimento suave, uniforme, paralelo às horizontais do quadro. Todo o campo de visão é preenchido com o tema 1. Há um jogo de pequenas velas verticais.

II. Um movimento intensificado dos barcos do tema 1 (a entrada do tema 2 contribui para isso). O tema 2 vai para o primeiro plano com o ritmo severo das colunas verticais imóveis. As linhas verticais pressagiam a distribuição plástica das figuras que chegam (em IV, V, etc.). Interação das ondas horizontais e das linhas verticais de ambos, velas e colunas. O tema do barco é empurrado de volta para o segundo plano. No fundo do quadro aparece o tema plástico do arco.

III. O tema plástico do arco se expande para todo o quadro. O jogo é afetado pela mudança do conteúdo do quadro — das linhas verticais para a estrutura do arco. O tema das verticais é mantido no movimento do povo — pequenas figuras movendo-se para longe da câmera. O tema do barco é empurrado completamente para o segundo plano.

IV. O tema plástico do arco finalmente se move para primeiro plano. A formação do arco é transposta numa solução contrária: os contornos de um grupo são esboçados, formando um círculo (o guarda-chuva enfatiza a composição). Esta



mesma transição numa direção contrária também ocorre dentro de uma construção vertical: as costas de pequenas figuras movendo-se para o segundo plano são substituídas por grandes figuras paradas, fotografadas frontalmente. O tema dos barcos em movimento é mantido por reflexo, na expressão de seus olhos e em seu movimento numa direção horizontal.

V. No primeiro plano há uma variante comum de composição: um número par de pessoas é substituído por um número ímpar. Duas substituídas por três. Esta “regra de ouro” da mudança de *mise-en-scène* se apóia numa tradição que se pode fazer remontar aos princípios da pintura chinesa, assim como à prática da *commedia dell'arte*. (As direções dos olhares também se cruzam.) O motivo do arco novamente se inclina, desta vez numa curva contrária. Repetindo-o e apoiando-o há um novo motivo de arco paralelo, no plano mais afastado: uma balaustrada — o tema do barco em movimento. Os olhos passeiam através de toda a extensão do quadro numa direção horizontal.

VI. As partes de I a V fazem uma transição do tema do barco para o tema dos observadores, desenvolvida em cinco fragmentos de montagem. O intervalo de V a VI faz uma clara transição de volta dos observadores para os barcos. Seguindo estritamente o conteúdo, a composição transforma claramente cada um dos elementos numa direção oposta. A linha da balaustrada é levada suavemente para o primeiro plano, agora como a linha da amurada do navio. Isto é duplicado pela linha adjacente da superfície da água. Os elementos básicos de composição são os mesmos, mas contrapostos em tratamento. V é estático; VI é desenhado pela dinâmica do barco em movimento. A divisão vertical em “três” é mantida em ambos os quadros. O elemento central é texturalmente semelhante (a blusa da mulher e a vela do barco). Os elementos nos lados estão em franco contraste: as formas escuras dos homens ao lado da mulher, e os espaços brancos ao lado da vela central. A distribuição vertical também é contrastada: três figuras cortadas na base horizontal são transformadas numa vela vertical, cortada pelo topo horizontal do quadro. Um novo tema aparece *no segundo plano* — o lado do navio, cortado *no topo* (preparação para o fragmento VII).

VII. Uma mudança temática claramente nova. Um tema que estava em plano afastado — o navio — é puxado para o primeiro plano (o salto temático de V para VI serve de certo modo como uma antecipação do salto de VI para VII). O ponto de vista gira 180 graus: filmando do navio em direção ao mar — revertendo VI. Desta vez o lado do navio no *primeiro plano* é também cortado — mas pela horizontal *mais baixa* do quadro. No fundo do plano está o tema da vela, desenvolvido em verticais. As verticais dos marinheiros. O cano do canhão estático continua a linha do movimento do barco do plano anterior. O lado do navio parece um arco, inclinado numa linha quase reta.

VIII. Uma repetição de IV com intensidade aumentada. O jogo horizontal dos olhos é transformado em mãos acenando verticalmente. O tema vertical moveu-se

do segundo plano para o primeiro plano, repetindo a transferência temática para os observadores.

IX. Dois rostos, mais perto. Falando em geral, esta é uma combinação desafortunada com o plano anterior. Teria sido melhor colocar entre VIII e IX um plano de três rostos, ter repetido V com uma intensidade maior. Isto teria produzido uma estrutura de 2:3:2. Ao mesmo tempo, a repetição dos grupos familiares de IV e V, terminando com o novo IX, teria aumentado a impressão do último plano. Este erro é de certa forma remediado pela leve mudança do plano, indo mais perto das figuras.

X. Os dois rostos mudam para um único rosto, mais próximo. O braço é jogado com bastante energia para cima e para fora do quadro. Uma alternância correta de rostos (se a correção sugerida tivesse sido feita entre VIII e IX) — 2:3:2:1. Um segundo par de planos com uma correta ampliação das dimensões em relação à primeira dupla (uma repetição apropriada com uma variação qualitativa). A linha de números ímpares difere tanto em quantidade quanto em qualidade (diferindo nas dimensões dos rostos e diferindo em suas quantidades, e ao mesmo tempo retendo a direção comum dos números ímpares).

XI. Uma nova mudança temática clara. Um salto, repetindo o de V-VI, com nova intensidade. O *levantar* vertical do braço no plano anterior é repetido pela *vela* vertical. Neste, o vertical desta vela corre numa linha horizontal. Uma repetição do tema de VI com maior intensidade. É uma repetição da composição de II com a diferença de que o tema horizontal dos barcos se movimentando e os verticais das colunas imóveis são aqui moldadas num único movimento horizontal da *vela vertical*. A composição repete o *tema da seqüência*, uma identidade entre os barcos e o povo na margem (antes de seguir para o tema conclusivo deste rolo, a fusão dos barcos e do navio).

XII. A vela de XI é fragmentada numa infinidade de velas verticais, deslizando de vento em popa horizontalmente (uma repetição do fragmento I com crescente intensidade). As pequenas velas se movem numa direção oposta à da grande vela.

XIII. Tendo sido fragmentada em pequenas velas, a vela grande é montada novamente, mas agora não como uma vela, e sim como a bandeira esvoaçando sobre o *Potemkin*. Há uma nova qualidade neste plano, porque é tanto estático quanto móvel — o mastro vertical é imóvel, enquanto a bandeira ondula ao vento. Formalmente, o fragmento XIII repete o XI. Mas a mudança da vela para a bandeira traduz um princípio de unificação plástica para uma unificação ideológico-temática. Esta não é mais uma união vertical, plástica de elementos separados de composição — *esta é uma bandeira revolucionária, unindo o navio, os barcos e a margem*.

XIV. A partir daqui temos uma volta natural da bandeira para o encouraçado. XIV repete VII, com um aumento de intensidade. Este plano introduz um novo grupo de composição de *inter-relações entre os barcos e o encouraçado*, diferenciadas, do primeiro grupo, *barcos e margem*. O primeiro grupo expressou o tema: “os

barcos carregam saudações e presentes da margem para o navio". Este segundo grupo expressará a *confraternização dos barcos com o encouraçado*.

O ponto divisor da composição, e simultaneamente o unificador ideológico de ambos os grupos de composição, é o mastro com a bandeira revolucionária.

O fragmento VII, repetido no primeiro fragmento do grupo XIV, aparece como uma espécie de pressagiador do segundo grupo e como um elemento de ligação entre os dois grupos, como se o último grupo tivesse enviado uma "patrulha" ao território do primeiro grupo. No segundo grupo este papel será desempenhado por planos de figuras acenando, cortadas para cenas de confraternização entre escaleres e navio.

Não se deve pensar que a filmagem e montagem desses fragmentos foram feitas de acordo com cálculos e planejamentos *a priori*. É claro que não. Mas a reunião e distribuição desses fragmentos na mesa de corte foram claramente ditadas pelas exigências de composição da forma do filme. Essas exigências ditaram a seleção desses fragmentos particulares entre todos os disponíveis. Estas exigências também estabeleceram a regularidade da alternância desses fragmentos. Na realidade, esses fragmentos, considerados apenas por seus aspectos do enredo e da história, poderiam ser rearrumados em qualquer combinação. Mas o movimento de composição através deles dificilmente seria, neste caso, tão regular na construção.

Não se pode por isso reclamar da complexidade desta análise. Em comparação com a análise de formas literárias e musicais, minha análise é bastante descritiva e fácil.

Deixando de lado no momento a questão do exame rítmico, em nossa análise também examinamos as alternâncias de sons e combinações de palavras.

Uma análise das próprias lentes usadas na filmagem desses planos, e seu uso em conjunto com os ângulos da câmera e a iluminação, tudo derivando das exigências do estilo e do caráter do conteúdo do filme, serviria como uma analogia exata de uma análise da expressividade de frases e palavras e suas indicações fonéticas numa obra literária.

É claro que o espectador é o menos capacitado para verificar com um calibrador a conformidade à regra das sucessivas composições de planos na montagem. Mas para sua percepção de uma composição de montagem plenamente realizada, contribuem os mesmos elementos que distinguem estilisticamente uma página de prosa culta das páginas de "Conde Amori", Verbitzkaya ou Breshko-Breshkovsky.

Na atualidade, a cinematografia soviética está historicamente correta ao integrar a campanha em favor do enredo. Ao longo deste caminho ainda há muitas dificuldades, muitos riscos de falsa compreensão dos princípios da arte de se contar uma história. Entre estes, o mais terrível é a negligência das possibilidades diante de nós, agora e de novo, de nos livrarmos das velhas traições do enredo:

A possibilidade de principalmente, e sob nova luz, reexaminar os fundamentos e problemas das histórias para o cinema.

E ir em frente num movimento cinematograficamente progressivo, não “de volta à história”, mas “para a história à nossa frente”. Ainda não há uma clara orientação artística nestes caminhos, apesar de influências positivas separadas já estarem se tornando visíveis.

De um modo ou de outro, nos aproximamos do momento em que devemos dominar claramente os princípios percebidos nos filmes de ficção soviéticos e devemos chegar a este momento com todas as armas de impecável pureza e cultura de linguagem e do discurso cinematográficos.

Nossos grandes mestres da literatura, de Pushkin e Gogol a Maiakovski e Gorki, são valorizados por nós não apenas como mestres contadores de histórias. Valorizamos neles a cultura de mestres do discurso e da palavra.

É hora, com toda a clareza, de colocar o problema da cultura da linguagem cinematográfica. É importante que todos os profissionais do cinema falem a seu favor. E, antes, de tudo, na linguagem da montagem e dos planos de seus próprios filmes.

Notas

1. *E! O chistotye kinoyasyka*. Escrito em 1934 e publicado na revista *Sovietskoie Kino* nº 5, de maio deste mesmo ano.

2. N.S.E.: Conferência sobre literatura soviética feita durante o Primeiro Congresso de Escritores. Publicada no *Pravda* de 18 de março de 1934.

3. Alla Tarasova, atriz de teatro e cinema, intérprete principal do filme soviético *Groza* (*Tempestade*) realizado em 1933-34 por Vladimir Mikhailovich Petrov (1896-1966) a partir de uma peça de Ostrovsky, e lançado pouco antes de Eisenstein escrever este texto.

4. *Ivan*, filme soviético feito em 1932 por Alexander Dovjenko. A história se passa durante a construção da represa do Dnieper.

5. N.S.E.: *Gargantua e Pantagruel*, livro V, capítulo XXVI, *Comment nous descendimes en l'isle de Odes en laquelle les chemins cheminent* (*Como desembarcamos na ilha de Odes, na qual os caminhos caminham*) de Rabelais.

6. N.S.E.: Emile Zola, *Germinal*.

7. N.S.E.: Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, vol. 1, *Paris pendant la Révolution*. Paris, 1862.

8. *Regissoura*. Projeto não-concluído. Restam alguns textos e também transcrições de anotações estenográficas de aulas de Eisenstein, feitas por Vladimir Nizhny, editadas inicialmente na revista *Iskusstvo Kino* (*Arte do Cinema*) nº 4, abril de 1936, e reunidas em dois livros: *Lessons with Eisenstein*, George Allen & Unwin Ltd., Londres, 1962, e *Film Essays and a Lecture* editado por Jay Leyda, prefácio de Gregori Kozintsev, Princeton University Press, New Jersey, 1982.

A forma do filme: novos problemas¹

Mesmo o velho Heráclito observou que nenhum homem pode se banhar duas vezes no mesmo rio. De modo semelhante, nenhuma estética pode florescer tendo por base o mesmo grupo de princípios em dois estágios diferentes de seu desenvolvimento. Especialmente quando a estética particular analisada diz respeito à mais móvel das artes, e quando a divisão entre as épocas é a sucessão de dois períodos de Cinco Anos do mais poderoso e mais notável trabalho de construção do mundo — o trabalho da construção do primeiro Estado socialista e da primeira sociedade socialista da história. A partir disto, é óbvio que nosso tema aqui é a estética do cinema, e em particular a estética do cinema da pátria soviética.

Durante os últimos anos, uma grande revolução tem-se verificado no cinema soviético. Esta revolução é, primeiro e antes de tudo, ideológica e temática. O auge da realização do cinema mudo foi obtido sob o amplamente difundido *slogan* da massa, o “herói de massa” e métodos de representação cinematográfica diretamente derivados dele, rejeitando conceitos estritamente dramatúrgicos em favor da epopéia e do lirismo, com protagonistas típicos e episódios no lugar de heróis individuais; e em consequência disto tornou-se inevitável o uso do princípio de montagem como um princípio-guia de expressividade do cinema. Mas durante os últimos anos — isto é, os primeiros anos do cinema sonoro soviético — os princípios-guias mudaram.

Da anterior imagem abrangente de movimento e experiência das massas, começam neste estágio a se distinguir os personagens-heróis individuais. Seu surgimento é acompanhado de uma mudança estrutural nas obras em que aparecem. A anterior qualidade épica e sua característica escala gigantesca começam a contrair-se nas construções mais próximas da dramaturgia no sentido restrito da palavra, para uma dramaturgia, de fato, de cunho mais tradicional e muito mais próxima do cinema estrangeiro do que dos filmes que certa vez declararam guerra de morte contra estes mesmos princípios e métodos. Os melhores filmes do período mais recente (*Tchapaiev*, por exemplo) conseguiram, porém, preservar parcialmente a qualidade épica do primeiro período do desenvolvimento do cinema soviético, com melhores e mais felizes resultados. Mas a maioria dos filmes perdeu quase que completamente aquela bagagem, composta de princípio e forma, que determinou

em sua época a qualidade específica e característica do rosto do cinema soviético, uma qualidade não divorciada da novidade e do incomum que ela gerou como reflexo da incomum e inédita terra dos soviets, seus esforços, metas, ideais e lutas.

Para muitos, parece que o desenvolvimento progressivo do cinema soviético terminou. Falam de retrocesso. Isto, é claro, está errado. E uma circunstância importante é subestimada pelos fervorosos partidários do velho cinema mudo soviético, que agora pasmam desnorteados ao aparecer um filme soviético após o outro que, em vários aspectos, é formalmente parecido com os filmes estrangeiros. Em muitos casos devemos realmente observar o desaparecimento do brilho formal com o qual os admiradores estrangeiros de nossos filmes se acostumaram, mas isto é consequência do fato de que nossa cinematografia, em seu atual estágio, está inteiramente absorvida por outra esfera de pesquisa e aprofundamento. Uma suspensão do desenvolvimento das formas e meios da expressividade do cinema ocorreu como consequência inevitável do desvio da investigação em outra direção, um desvio recente e que ainda está se verificando: em direção do aprofundamento e ampliação da formulação temática e ideológica de questões e problemas do conteúdo do cinema. Não é por acaso que exatamente neste período, pela primeira vez em nossa cinematografia, começam a aparecer as primeiras imagens acabadas de personalidades, não apenas de quaisquer personalidades, mas das personalidades mais eminentes: os líderes comunistas e bolcheviques. Exatamente como do movimento revolucionário das massas emergiu o único partido revolucionário, o dos bolcheviques, que dirige os elementos inconscientes da revolução e os leva em direção a metas revolucionárias conscientes, do mesmo modo as imagens cinematográficas dos atores principais dos nossos tempos começam, durante o atual período, a se cristalizar, fora da qualidade de massa revolucionária geral do primeiro tipo de filmes. E a clareza do *slogan* comunista ressoa mais definitivamente, substituindo o *slogan* revolucionário geral.

O cinema soviético agora está passando por uma nova fase — uma fase de bolchevização ainda mais distinta, uma fase de clareza ainda mais dirigida ideologicamente e essencialmente militante. Uma fase historicamente lógica, natural e rica em possibilidades férteis para o cinema, como a mais notável das artes.

Esta nova tendência não é uma surpresa, mas um estágio lógico de crescimento, enraizado no próprio centro do estágio anterior. Assim, o talvez mais devoto partidário do estilo épico de massa no cinema, cujo nome sempre tem sido ligado ao cinema “de massa” — o autor destas linhas — está sujeito a precisamente este mesmo processo em seu penúltimo filme — *A linha geral*, onde Marfa Lapkina já aparece como uma excepcional protagonista individual da ação.

A tarefa, porém, é tornar este novo estágio suficientemente sintético. Assegurar que, em sua marcha em direção a novas conquistas de intensidade ideológica, não apenas não perca a perfeição das realizações já conquistadas, mas as desenvolva

ainda mais em direção a novas e ainda irrealizadas qualidades e meios de expressão. Elevar a forma uma vez mais ao nível do conteúdo ideológico.

Estando engajado no momento na solução prática desses problemas no novo filme, *O prado de Bejin*² apenas iniciado, gostaria de fazer uma série de observações superficiais sobre o problema da forma em geral. O problema da forma, como o problema do conteúdo no atual estágio, está passando por um período do mais sério aprofundamento de princípios. As linhas que se seguem devem servir para mostrar em que direção este problema está se movimentando e em que extensão a evolução da nova corrente de pensamento nesta área está intimamente ligada com as extremas descobertas feitas neste terreno durante o período áureo do nosso cinema mudo.

Vamos começar com os últimos pontos alcançados pelas pesquisas teóricas do estágio do cinema soviético referido acima (1924-29).

É claro e indubitável que o *nec plus ultra* desses caminhos foi a teoria do “cinema intelectual”.

Esta teoria criou para si própria a tarefa de “restaurar a plenitude emocional do processo intelectual”. Ao transformar o conceito abstrato em forma visível na tela, esta teoria apoderou-se do fluxo de conceitos e idéias — sem intermediários. Sem recorrer a histórias ou enredos inventados, de fato diretamente — através dos elementos de composição da imagem tal como filmados. Esta teoria foi uma generalização ampla, talvez até ampla demais, de uma série de possibilidades de expressão colocadas à nossa disposição pelos métodos de montagem e suas combinações. A teoria do cinema intelectual representou um limite, a *reductio ad paradox* daquela hipertrofia do conceito de montagem com a qual a estética cinematográfica foi permeada durante o aparecimento da cinematografia muda soviética como um todo e de meu próprio trabalho em particular.

Lembrando o “estabelecimento do conceito abstrato” como uma estrutura para os possíveis produtos do cinema intelectual, como o fundamento básico de suas investigações cinematográficas; e, reconhecendo que o movimento de avanço do cinema soviético está agora seguindo outras metas, particularmente a demonstração de tais postulados conceituais através de ações concretas e pessoas vivas, como notamos acima, vejamos o que pode e deve ser o destino das idéias expressadas naquele tempo.

Seria necessário lançar todo o colossal material teórico e criativo no turbilhão que deu origem à concepção do cinema intelectual? Ele demonstrou apenas um curioso e excitante paradoxo, uma *fata morgana* de irrealizadas possibilidades de composição? Ou demonstrou, paradoxalmente, mentir não em sua essência, mas na esfera de sua aplicação, de modo que agora, depois de examinar alguns de seus princípios, pode-se concluir que com novo aspecto, com novo uso e nova aplicação, os postulados então expressados desempenharam e devem ainda continuar desem-

penhando um papel altamente positivo na percepção teórica e na compreensão e domínio dos mistérios do cinema?

O leitor, sem dúvida, já adivinhou que é exatamente deste modo que nos inclinamos a considerar a situação, e tudo o que se segue servirá para demonstrar, talvez apenas como um amplo esboço, exatamente o que entendemos por isto e o que usamos agora como base de trabalho, e que, como uma hipótese de trabalho em questões de cultura da forma e composição cinematográficas, se fortalece cada vez mais como uma completa concepção lógica da prática cotidiana.

Gostaria de começar com a seguinte consideração:

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

Se tomamos a mitologia, verificamos que, num determinado estágio, a mitologia era apenas um complexo de conhecimentos comuns sobre fenômenos, relatado principalmente pela linguagem poética e do imaginário. Todas essas figuras mitológicas, que na melhor das hipóteses agora consideramos alegorias, em algum estágio representaram uma compilação de imagens do conhecimento do cosmo. Mais tarde, a ciência passou das narrativas fantásticas para conceitos, e o arquivo de anteriores símbolos da natureza, mitológicos e personificados, continuou a sobreviver como uma série de imagens pictóricas, uma série de metáforas literárias, líricas e outras. Finalmente, elas se exaurem mesmo nesta capacidade e desaparecem nos arquivos. Consideremos até a poesia contemporânea, e a comparemos com a poesia do século XVIII.

Outro exemplo: pegue um postulado como a a-prioridade das idéias, mencionada por Hegel em relação à criação do mundo. Num determinado estágio, este foi o auge do conhecimento filosófico. Mais tarde, o auge foi derrubado. Marx coloca este postulado de cabeça para baixo na questão da compreensão da verdadeira realidade. Porém, se consideramos nossas obras de arte, de fato temos uma condição que quase parece a fórmula hegeliana, porque a fartura de idéias do autor, sua sujeição ao preconceito pela idéia, deve determinar na realidade todo o curso da obra de arte, e se cada elemento da obra de arte não representa uma incorporação da idéia inicial, nunca teremos como resultado uma obra de arte realizada em sua total plenitude. Entende-se, é claro, que a própria idéia do artista de modo algum é espontânea ou auto-engendrada, mas é uma imagem de espelho socialmente refletida, um reflexo da realidade social. Mas a partir do momento da formação, dentro dele, do ponto de vista e da idéia, aquela idéia aparece como determinante de toda a estrutura real e material de sua criação, todo o “mundo” de sua criação.

Vejamos outro campo, a “fisiognomonía” de Lavater. Em sua época, foi considerada um sistema científico objetivo. Mas a fisiognomonía hoje não é ciên-

cia. Lavater já foi ridicularizado por Hegel, apesar de Goethe, por exemplo, ter colaborado com Lavater, embora anonimamente. (A Goethe deve ser reconhecida a autoria, por exemplo, de um estudo fisiognomônico da cabeça de Brutus.) Não atribuímos à fisiognomonia nenhum valor científico objetivo de qualquer tipo, mas no momento em que precisamos, para a representação total de um personagem determinado, da caracterização externa de um semblante, imediatamente começamos a usar rostos do mesmo modo que Lavater. Fazemos isso porque neste caso é importante criar antes e em primeiro lugar uma impressão, a impressão subjetiva de um observador, não a coordenação objetiva de signo e essência que na realidade compõe o caráter. Em outras palavras, o ponto de vista que Lavater considerava científico está sendo “exaurido” por nós nas artes, onde é necessário na linha da imagem.

Qual o objetivo de examinarmos tudo isso? Situações análogas ocorrem algumas vezes entre os métodos das artes, e algumas vezes ocorre que as características que representam a lógica na questão da construção da forma estão erradas no que diz respeito a elementos de conteúdo. Lógica deste tipo é, como um método, como um princípio de construção, totalmente permissível, mas se torna um pesadelo se este mesmo método, esta lógica de construção, é considerada simultaneamente de conteúdo irretorquível.

Você perceberá já para onde o assunto está tendendo, mas quero citar mais um exemplo da literatura. A questão diz respeito agora a um dos mais populares gêneros literários — a história policial.

O que a história policial representa, de que formações sociais e tendências é a expressão, isto todos sabemos. Sobre esta questão Gorki falou recentemente e suficientemente no Congresso dos Escritores. Mas é interessante observar a origem de algumas das características do gênero, as fontes das quais deriva o material usado na criação do modelo ideal de história policial, para dar corpo a determinados aspectos da ideologia burguesa.

Parece que o romance policial conta, entre seus precursores, ajudando-o a alcançar o pleno florescimento no início do século XIX, com James Fenimore Cooper — o romancista dos índios norte-americanos. Do ponto de vista ideológico, este tipo de romance, que exalta os feitos dos colonizadores, segue à risca a mesma corrente do romance policial, servindo como uma das mais acentuadas formas de expressão da ideologia da propriedade privada. A favor disto testemunharam Balzac, Hugo, Eugène Sue, que produziram muito neste modelo de composição literária, do qual mais tarde foi elaborado o romance policial corrente.

Relatando em suas cartas e diários as imagens que os inspiraram e guiaram em suas construções de histórias de fuga e perseguição (*Os miseráveis*, *Vautrin*, *O judeu errante*), todos escrevem que o protótipo que os atraiu foi o sombrio pano de fundo da floresta de James Fenimore Cooper, e que desejavam transplantar esta escura floresta, e a ação dentro dela, dos bosques virgens da América, para o labirinto das

alamedas e becos de Paris. A acumulação de vestígios deriva dos métodos dos “batedores”, que Cooper retratou em suas obras.

Assim, a imagem “floresta escura” e a técnica do “batedor” das obras de Cooper servem, para os grandes romancistas como Balzac e Hugo, como uma espécie de metáfora inicial para suas intrigas de prisão e construção de aventuras no labirinto de Paris. Elas também contribuem para formalizar como um gênero as tendências ideológicas existentes na base do romance policial. Assim é criado um tipo totalmente independente de construção de histórias. Mas, paralelo a este uso da “herança” de Cooper, vemos ainda outra espécie: o tipo de transplante literal. Então temos realmente *nonsense* e pesadelo. Paul Féval escreveu um romance no qual peles-vermelhas fazem seu negócio em Paris e há uma cena em que três índios escarpelam uma vítima num táxi!

Cito este exemplo para voltar uma vez mais ao cinema intelectual. 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 exaustiva de tudo que transpirava nos filmes, isto é, um substituto da história. Ao longo desta linha — substituição exaustiva de 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”.

A teoria do monólogo interior de certa forma tornou interessante a abstração ascética do fluxo de conceitos, ao transpor o problema para a linha mais episódica que consiste em retratar as emoções do herói. Durante as discussões sobre a questão do monólogo interior, foi feita, porém, uma pequenina ressalva, chegando-se à conclusão de que este monólogo interior podia ser usado para construir coisas e não apenas para ilustrar um monólogo interior. Apenas um pequeno gancho entre parênteses, mas nele se pendurava o cerne de tudo! Esses parênteses devem ser abertos imediatamente. E neles reside a principal questão que quero abordar.

Que é a sintaxe do discurso interior, enquanto oposta à do discurso articulado. O discurso interior, o fluxo e seqüência do pensamento não-formulado nas construções lógicas nas quais os pensamentos articuladamente formulados se expressam, tem uma estrutura especial própria. Esta estrutura se baseia em uma série bastante distinta de leis. O que é fantástico, e a razão de eu estar discutindo o assunto, é que as leis de construção do discurso interior são precisamente as *leis que existem na base de toda a variedade de leis que governam a construção da forma e composição das obras de arte*. E não há um único método formal que não mostre ser a imagem e semelhança de uma ou outra lei que governa o discurso interior, diferente da lógica do discurso articulado. Não poderia ser de outro modo.

Sabemos que na base da criação da forma existem processos de pensamento sensorial e de fantasia.³ 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. É notável que, assim como a lógica obedece a uma série completa de leis em suas construções, do mesmo modo o discurso interior, este pensamento sensorial, está sujeito a leis não menos definidas e a peculiaridades estruturais. Estas são conhecidas e, à luz das considerações aqui feitas, representam um arquivo inexaurível de leis para a construção da forma, cujo estudo e análise têm enorme importância na tarefa de dominar os “mistérios” da técnica da forma.

Pela primeira vez estamos de posse de um sólido estoque de postulados, que testemunham o que acontece à tese inicial do tema quando este é traduzido por uma cadeia de imagens sensoriais. O campo de estudo nesta direção é enorme. A questão é que as formas de pensamento sensorial, pré-lógico, preservadas na forma do discurso interior dos povos que alcançaram um nível suficiente de desenvolvimento social e cultural, ao mesmo tempo também representam, para a humanidade no alvorecer do desenvolvimento cultural, normas de conduta em geral, isto é, as leis de acordo com as quais fluem os processos de pensamento sensorial são equivalentes, para a humanidade, a uma “lógica habitual” do futuro. De acordo com estas leis, a humanidade estabelece normas de comportamento, cerimoniais, costumes, falas, expressões etc., e, se consideramos o imensurável tesouro do folclore, das normas e formas de comportamento sobreviventes e ainda vivas nas sociedades mesmo no alvorecer de seu desenvolvimento, vemos que, o que para a humanidade foi, ou ainda é, uma norma de comportamento e bom senso nos costumes, é ao mesmo tempo exatamente o que usamos como “métodos artísticos” e “técnica de incorporação” em nossas obras de arte. Não tenho tempo para discutir com detalhes a questão das formas primitivas do processo de pensamento. Não tenho oportunidade aqui de descrever suas características básicas, que são um reflexo da forma correta da primitiva organização social das estruturas da comunidade. Não é hora de discutir o modo pelo qual, a partir desses postulados gerais, são trabalhadas as marcas e formas características isoladas da construção de representações. Eu me limitarei a citar duas ou três instâncias que exemplificam este princípio, pelo qual um dado momento da prática da criação da forma é ao mesmo tempo um momento de prática de costume a partir do estágio de desenvolvimento no qual representações ainda são construídas de acordo com as leis do pensamento sensorial. Ressalto, porém, que tal construção não é obviamente, em nenhum sentido, exclusiva. Ao contrário, desde o mais primitivo período se obtém simultaneamente um fluxo de experiências práticas e lógicas, que derivam dos processos de trabalho práticos; um fluxo que aumenta gradualmente com base nesses processos, eliminando as primitivas formas de pensamento e incluindo gradualmente todas as esferas não apenas do trabalho, mas também de outras atividades intelectuais, abandonando as formas primitivas em direção à esfera das manifestações sensoriais.

Consideremos, por exemplo, o mais popular dos métodos artísticos, chamado *pars pro toto*. Sua eficácia é conhecida. O monóculo do médico em *O encouraçado*

Potemkin está firmemente gravado na memória de qualquer pessoa que viu o filme. O método consistiu em substituir o conjunto (o médico) por uma parte (o monóculo), que desempenhou o papel do médico e o desempenhou com muito mais intensidade sobre os sentidos do que se teria conseguido com o reaparecimento do cirurgião. Este método é o exemplo mais típico de uma forma de pensar do arsenal dos primitivos processos de pensamento. Naquele estágio ainda não tínhamos a unidade do conjunto e da parte como a entendemos hoje. Naquele estágio de pensamento não-diferenciado a parte é, ao mesmo tempo, também o conjunto. Não há nenhuma unidade entre parte e conjunto, mas em vez disso se obtém uma identidade objetiva com a representação do conjunto e parte. Não importa que seja parte ou conjunto — desempenha invariavelmente o papel de agregado e de conjunto. Isto ocorre não apenas nos campos e ações práticas mais simples, mas aparece imediatamente assim que se emerge dos limites da prática “objetiva” mais simples. Assim, por exemplo, se você recebe um ornamento feito com um dente de urso, significa que todo o urso foi dado a você, ou, o que significa a mesma coisa, que recebeu toda a força do urso.⁴ Nas condições da prática moderna, tal procedimento seria absurdo. Ninguém, ao receber o botão de um terno, se imaginaria vestindo um terno. Mas assim que nos movemos para a esfera na qual as construções sensoriais e de imagem desempenham o papel decisivo, para a esfera das construções artísticas, o mesmo *pars pro toto* começa imediatamente a desempenhar um importante papel. O monóculo, assumindo o lugar do cirurgião, não apenas preenche completamente seu papel e lugar, mas o faz com um enorme aumento sensorial-emocional da intensidade da impressão, num grau consideravelmente maior do que o que poderia ser obtido com o reaparecimento do próprio personagem do cirurgião.

Como vocês percebem, para lograr uma impressão sensorial artística, usamos, como um método de composição, uma das leis do pensamento primitivo que aparecem em determinadas épocas como as normas e práticas do comportamento cotidiano. Usamos uma construção de um tipo de pensamento sensorial e, como resultado, em vez de um efeito “lógico-informativo”, recebemos da construção, na verdade, um efeito emocional-sensorial. Não registramos o fato de que o cirurgião se afogou, reagimos emocionalmente ao fato através de uma definida apresentação da composição deste fato.

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

Lembremos a definição de dois tipos de sinédoque. O primeiro tipo: consiste no fato de receber-se uma *apresentação da parte em vez do todo*. Isto, por sua vez, tem uma série de tipos:

1. Singular em vez de plural. (“O filho de Albion buscando a liberdade”, em vez de “os filhos de”, etc.)
2. Coletivo em vez de composição do clã. (“México escravizado pela Espanha”, em vez de “Os mexicanos escravizados”).
3. Parte em vez do todo. (“Sob o olho do mestre”).
4. Definido em vez de indefinido. (“Cem vezes dissemos...”)
5. Espécies em vez de gêneros.

A segunda série de sinédoque consiste no *todo em vez da parte*. Mas, como se pode perceber, ambas as séries e todas as suas várias subdivisões estão sujeitas à mesma condição básica. Que é: a identidade da parte com o todo e, em consequência, a “equivalência”, a significação igual quando se substitui um pelo outro.

Exemplos não menos espantosos ocorrem em pinturas e desenhos, onde duas manchas de cor e uma curva harmoniosa dão uma completa substituição sensorial do objeto inteiro.

O que interessa aqui não é esta lista em si, mas o fato confirmado pela lista. Ou seja, que estamos tratando não de métodos específicos, peculiares de uma arte determinada, mas primeiro e antes de tudo, de um caminho e de uma condição específicos do pensamento — do pensamento sensorial, para o qual uma estrutura determinada é uma lei. Neste uso especial, de sinédoque, do “primeiro plano”, da mancha de cor e curva, temos apenas modos particulares de operação desta lei da *pars pro toto*, característica do pensamento sensorial, dependente do meio artístico, seja ele qual for, no qual esteja funcionando para atingir seus propósitos de personificação do esquema criativo básico.

Um outro exemplo. Sabemos muito bem que ao corporificar alguma coisa devemos estar em estrito acordo artístico com a situação da história que está sendo corporificada. Sabemos que isto diz respeito a figurino, cenário, música de acompanhamento, luz, cor. Sabemos que este acordo diz respeito não apenas às exigências feitas pela convicção naturalista, mas também, e talvez em maior grau, às exigências de apoio à expressão emocional. Se a cena de um dramaturgo “emite” um determinado código, então todos os elementos de sua corporificação devem emitir o mesmo código. Há um exemplo clássico inimitável disto em *Rei Lear*, cuja tempestade interior ecoa a tempestade na charneca, que ruga a seu redor no palco. Podemos também encontrar exemplos de uma construção contrária — com o objetivo de criar contraste: dizer que a máxima fúria de paixão deve ser resolvida através de uma qualidade intencional estática e imóvel. Aqui, também, todos os elementos da corporificação seriam realizados com um estrito acordo com o tema, apesar de, neste caso, igualmente com indicações opostas.

Tal exigência também é necessária no plano e na montagem, cujos meios do mesmo modo devem ser uma composição-eco e responder ao código de composição básico do tratamento de toda a obra e de cada cena dela.⁵

Parece que este elemento, suficientemente reconhecido e universal na arte, pode ser encontrado num determinado nível de desenvolvimento e igualmente em inevitáveis e obrigatórios modos de comportamento na vida. Eis um exemplo da prática polinésia — uma prática que é preservada hoje com pequenas mudanças. Quando uma mulher polinésia está em trabalho de parto, há uma regra peremptória pela qual todos os portões do vilarejo devem ser abertos, todas as portas escancaradas, todos (incluindo os homens) devem remover os cintos, aventais, lenços de cabeça, todos os nós devem ser desamarrados e assim por diante; isto é, todas as circunstâncias, todos os detalhes concomitantes, devem ser arrumados de um modo exatamente correspondente ao tema básico do que está ocorrendo: tudo deve ser aberto, para dar o máximo de conforto à chegada ao mundo da nova criança!

Vejam agora um outro meio. Consideremos um caso onde o material da criação formal é o próprio artista. Isto também confirma a verdade de nossa tese. Mais ainda: nesta instância, a estrutura da composição terminada não apenas reproduz a estrutura das leis ao longo das quais fluem processos de pensamento sensorial. Nesta instância, a própria circunstância, aqui unida ao objeto-sujeito da criação, como um todo duplica um retrato do estado psíquico e da representação que corresponde às primitivas formas de pensamento. Vejam, uma vez mais, dois exemplos. Todos os pesquisadores e viajantes invariavelmente se espantam de algum modo com uma característica das formas primitivas de pensamento bastante incompreensíveis para o ser humano acostumado a pensar de acordo com as categorias da lógica corrente. É a característica que envolve a concepção de que um ser humano, apesar de ser ele mesmo e de estar cômico de si mesmo como tal, simultaneamente se considera também uma outra pessoa ou coisa, e mais, se considera tal coisa, de modo igualmente definido, concreto e material. Na literatura especializada sobre este tema há o exemplo particularmente popular de uma das tribos indígenas do norte do Brasil.

Os índios desta tribo — os Bororo — asseguram que, enquanto seres humanos, são ao mesmo tempo também um tipo especial de periquito vermelho comum no Brasil. Note-se que de modo algum querem dizer que se tornarão esses pássaros após a morte, ou que seus ancestrais foram esses pássaros no passado remoto. De modo algum. Eles asseguram diretamente que são na realidade estes pássaros reais. Não se trata de uma questão de identidade de nomes e relações; eles querem dizer uma identidade total simultânea de ambos.

Não importa quão estranho e incomum isto possa parecer, é porém possível citar, a partir da prática artística, várias instâncias que soariam iguais, quase palavra por palavra, à idéia dos Bororo sobre a existência dupla simultânea de duas imagens completamente isoladas e diferentes e, contudo, reais. É suficiente mencionar apenas a questão da auto-sensação do ator durante sua criação ou encenação de um papel. Aqui, imediatamente, é levantado o problema do “eu” e “ele”. Onde “eu” é a individualidade do intérprete, e “ele” a individualidade da figura interpretada. Este

problema da simultaneidade do “eu” e “não-eu” na criação e interpretação de um papel é um dos “mistérios” centrais da criação do trabalho do ator. A solução oscila entre a total subordinação “dele” a “eu” — e “ele” (total transubstanciação). Enquanto a atitude contemporânea com relação a este problema em sua formulação aproxima-se da suficientemente clara fórmula dialética da “unidade dos opostos interpenetrantes”, o “eu” do ator e o “ele” da personagem, sendo o principal contrário a personagem, a questão não é sempre tão claramente definida para o ator quanto a suas sensações concretas. De um modo ou de outro, “eu” e “ele”, “sua” *inter-relação*, “suas” conexões, “suas” interações existem inevitavelmente em todos os estágios da concretização do papel. Citemos pelo menos um exemplo das mais recentes e populares opiniões sobre o assunto.

A atriz Serafima Birman (uma defensora do segundo extremo) oferece isto:

Li sobre um professor que não comemorava nem seu aniversário de nascimento, nem o aniversário de batismo. Ele festejava o aniversário do dia em que um filho parou de falar de si mesmo na terceira pessoa: “Lyalya quer andar”, e disse: “Quero andar”. O mesmo tipo de aniversário, para o ator, é o do dia, e até do minuto, em que ele pára de falar do personagem como “ele” e diz “eu”. Quando realmente este novo “eu” não é o “eu” pessoal, do ator ou atriz, mas o “eu” da sua imagem...⁶

Igualmente reveladoras são as descrições, nas memórias de uma série de atores, sobre seu comportamento no momento de colocar a maquiagem ou a roupa, que eles fazem acompanhar de uma operação “mágica” de “transformação” através de sussurros, tais como “Já não sou eu”, “Agora sou fulano de tal”, “Veja, estou começando a ser ele”, e assim por diante.

De um modo ou de outro, mais ou menos controlado, a realidade simultânea na representação de um papel está presente no processo criativo até do mais inveterado defensor da total “transubstanciação”. Há de fato pouquíssimos casos conhecidos na história do teatro de um ator que se encosta na “quarta (inexistente) parede”!

É característico que uma igualmente flutuante apreensão dupla da ação no palco, tanto como a realidade do teatro quanto como a realidade da representação, exista também por parte do espectador. Aqui também a correta apreensão é uma dualidade unida, que por um lado evita que o espectador mate o vilão, porque ele se lembra que o vilão não é uma realidade, enquanto por outro lado lhe dá a oportunidade de rir ou chorar, porque ele esquece que está testemunhando uma representação, a encenação de uma peça.

Notemos um outro exemplo. Em sua *Völkerpsychologie*, Wilhelm Wundt cita algumas construções primitivas da fala. (Não estamos preocupados neste caso com os pontos de vista de Wundt, mas apenas com um tipo de documento autenticado citado por ele.) O significado:

“O bosquímano foi no início recebido gentilmente pelo homem branco a fim de que apascentasse as ovelhas dele; depois o homem branco maltratou o bosquímano; ele fugiu, enquanto o homem branco pegou outro bosquímano, que passou pela mesma experiência.”

Este conceito simples (que descreve uma situação simples e casual do comportamento colonial) é expressado, aproximadamente, na linguagem do bosquímano, deste modo:

“Bosquímano vai lá, corre para homem branco, homem branco dá tabaco, bosquímano vai fumar, vai encher bolsa de tabaco, homem branco dá carne bosquímano, bosquímano vai comer carne, levanta, vai para casa, vai feliz, vai cuidar ovelhas homem branco, homem branco vem bate bosquímano, bosquímano grita alto dor, bosquímano foge homem branco, homem branco corre atrás bosquímano, bosquímano depois outro, outro pastoreia ovelhas, bosquímano todos partiram.”⁷

Ficamos espantados com esta longa série de imagens únicas descritivas, quase uma série assintática. Mas suponhamos que decidimos colocar em ação, no palco ou na tela, as duas linhas da situação implícita no conceito inicial. Veremos, para nossa surpresa, que começamos a construir algo muito próximo do que foi dado como um exemplo da construção do bosquímano. E este algo, exatamente tão assintético, mas acompanhado apenas por... uma sequência de números, se torna algo familiar a todos nós — um roteiro de filmagem, um instrumento para transpor um fato, abstraído em um conceito, de volta a uma cadeia de ações singulares concretas, que também é o processo de traduzir em ações direções cênicas. “Fugir (dele)” — na linguagem bosquímana parece uma descrição da montagem ortodoxa de dois planos: “Bosquímano foge homem branco”, e “homem branco corre atrás bosquímano” — o embrião da montagem de uma “sequência de perseguição” norte-americana.

O abstrato “recebido gentilmente” é expresso pelos mais valiosos itens concretos, através dos quais a representação de uma recepção gentil toma forma: um acender de cachimbos, um saco de tabaco cheio, carne cozida etc. De novo um exemplo que mostra como, no momento em que temos de passar da expressividade informativa para a realista, inevitavelmente passamos por leis estruturais que correspondem ao pensamento sensorial, que desempenha o papel dominante em representações características do desenvolvimento primitivo.

Em conexão com isto há um outro exemplo esclarecedor. Sabe-se que mesmo neste estágio de desenvolvimento ainda não há generalizações nem conceito “molecular” generalizado. Lévy-Bruhl nos dá um exemplo concreto disto na língua Klamath.⁸ Sua língua não tem o conceito de “andar”; em vez disso eles usam uma série infinita de termos para cada modo particular de andar. Andar rápido. Andar

gingado. Andar cansado. Andar furtivo, e assim por diante. Cada tipo de andar, não importa quão delicadas sejam suas nuanças, tem seu próprio termo. Isto pode nos parecer estranho — mas apenas até que somos obrigados a desenvolver a marcação entre parênteses. “Ele se aproxima...”, em qualquer peça, e a revelá-la como uma cadeia de passos de um ator se aproximando de outro ator. A compreensão mais esplendidamente consciente do termo “andar” pode não produzir o efeito desejado. E se no ator (e diretor) esta compreensão de “andar” não lança luz imediatamente “no passado”, numa acumulação plena de casos particulares conhecidos de possíveis abordagens, entre os quais ele pode escolher a variante mais apropriada para sua situação... então seu desempenho sem dúvida será um fiasco muito triste, e até trágico!⁹

Isto se torna claro, mesmo nos detalhes, comparando-se diferentes versões dos manuscritos de um escritor. Entre os primeiros rascunhos e a versão final, “o polimento de estilo” em muitas obras, particularmente de poesia, freqüentemente dá a impressão de insignificantes transposições de palavras, mas esta transposição é condicionada exatamente pelo mesmo tipo de leis. Na verdade, freqüentemente verifica-se que tudo o que está envolvido em tais transposições é a mera troca de um verbo e um nome. Uma declaração metódica e prosaica, “Uma velha vivia lá e então...”, em sua variante poética inevitavelmente diz: “Era uma vez uma velha que vivia num sapato”. Precedendo a introdução da velha, aparece uma forma verbal indefinida. E, em consequência, a frase imediatamente não mais simula o caráter de uma conversa da vida cotidiana, mas um caráter de certo modo ligado à representação de uma composição poética.

Este tipo de efeito foi salientado por Herbert Spencer. Ele considera tal transposição mais artística. Porém, não explica. Na melhor das hipóteses, refere-se apenas à “economia das energias e sensibilidades mentais” do segundo tipo de construção, que certamente requer uma explicação melhor.

Enquanto isso o segredo permanece escondido exatamente no fato que insistimos em apontar. A causa reside, uma vez mais, no fato de que esta transposição corresponde a um processo primitivo de pensamento. Uma descrição deste processo pode ser encontrada em Engels:

Quando consideramos e refletimos sobre a natureza como um todo, ou sobre a história da humanidade, ou sobre nossa própria atividade intelectual, em primeiro lugar vemos o retrato de um emaranhado infinito de relações e reações, permutas e combinações, no qual nada permanece o que era, onde estava e como estava, mas tudo se movimenta, muda, se transforma e desaparece. Vemos, assim, em primeiro lugar o retrato como um todo, com suas partes individuais ainda mais ou menos mantidas em segundo plano; observamos os movimentos, transições, conexões, em vez das coisas que se movem, se combinam e são conectadas.¹⁰

Compreendemos daí que uma ordem de palavras na qual o termo que descreve o movimento ou ação (o verbo) precede a pessoa ou coisa se movendo ou agindo (o nome) corresponde mais aproximadamente à forma de construção mais primal. Isto é verdade, porém fora dos limites da nossa própria língua — o russo — como obviamente deveria ser, porque está ligado, primariamente, à estrutura específica do pensamento. Em alemão, *Die Gänse flogen* (os gansos voaram) soa seco e informativo, enquanto até uma mera mudança de discurso como *Es flogen die Gänse* já contém um elemento de verso ou balada.

As indicações de Engels e as características dos fenômenos descritivos, como fenômenos de abordagem e volta às formas características dos níveis primitivos, podem ser bem ilustradas por casos nos quais nos deparamos com imagens descritivas e provadas de regressão psíquica. Por exemplo, tais fenômenos de regressão podem ser observados em algumas operações cerebrais. Na Clínica Neurocirúrgica de Moscou, especializada em cirurgia cerebral, tive a oportunidade de testemunhar o caso mais interessante deste tipo. Um dos pacientes, logo depois da operação, de acordo com sua regressão psíquica, mostrou sua definição verbal de um objeto passando gradual e claramente pelas fases esboçadas acima: neste caso, objetos previamente nomeados eram então identificados pelos verbos específicos indicando um ato realizado com a ajuda do objeto.

Durante minha exposição, tive várias vezes oportunidade de usar a frase “formas primitivas do processo de pensamento” e de ilustrar minhas reflexões através de imagens representativas correntes de povos ainda no alvorecer da cultura. Já se tornou uma prática tradicional entre nós ficarmos em guarda em todas as instâncias que envolvem estes campos de investigação. E não sem razão: esses campos estão totalmente contaminados por todo tipo de representantes da “teoria racial”, ou mesmo menos dissimulados apologistas da política colonial do imperialismo.

Não seria inútil, por isso, enfatizar claramente que as considerações aqui feitas seguem uma linha claramente diferente.

Em geral a construção dos chamados processos primitivos de pensamento é tratada como uma forma de pensamento fixa, característica dos chamados povos “primitivos”, racialmente inseparável deles e não suscetível a qualquer modificação. Neste sentido, serve como apologia científica dos métodos de escravidão aos quais os povos são sujeitos pelos colonizadores brancos, principalmente porque, por inferência, esses povos são “um caso perdido”, no que se refere à cultura e reciprocidade cultural.

De certa maneira, mesmo o celebrado Lévy-Bruhl não está isento desta concepção, apesar de não perseguir tal meta conscientemente. Com relação a isto, nós, com bastante justeza, o atacamos, a partir do momento em que sabemos que formas de pensamento são um reflexo da conscientização, das formações sociais, que, num dado momento histórico, esta ou aquela comunidade está experimentando coleti-

vamente. Mas, também de certa maneira, os opositores de Lévy-Bruhl caem no extremo oposto, tentando cuidadosamente evitar a especificidade desta individualidade independente das formas primitivas de pensamento. Entre esses, por exemplo, está Olivier Leroy, que, com base na análise de um alto grau de lógica da inventividade produtiva e técnica dos chamados povos “primitivos”, nega completamente qualquer diferença entre o seu sistema do processo de pensamento e os postulados de nossa lógica comumente aceita. Isto é do mesmo modo incorreto e esconde uma idêntica negação da dependência de um dado sistema de pensamento do específico das relações de produção e premissas sociais da qual deriva.

O erro básico, além disso, tem raízes em ambos os campos porque eles analisam insuficientemente a qualidade da gradação que subsiste entre os sistemas aparentemente incompatíveis de processo de pensamento e ignoram completamente a natureza qualitativa da transmissão de um ao outro. A pouca atenção dada exatamente a esta circunstância frequentemente até nos assusta, toda vez que a discussão se centraliza em redor da questão dos processos primitivos de pensamento. Isto é mais estranho porque na obra citada de Engels há na realidade três páginas inteiras que incluem um exaustivo exame de todos os três estágios da construção do pensamento pelos quais a humanidade passa em seu desenvolvimento. Do primitivo complexo difuso, sobre o qual citamos algumas observações acima, até o estágio lógico-formal que o nega. E, finalmente, ao dialético, que absorve “em grau fotográfico” os dois anteriores. Tal percepção dinâmica dos fenômenos é claro que não existe na abordagem positivista de Lévy-Bruhl.

Mas mais importante é o fato de que não apenas o próprio processo de desenvolvimento não se realiza numa linha reta (exatamente como qualquer processo de desenvolvimento), mas caminha através de contínuos movimentos para trás e para frente, independentemente do fato de ser progressivo (o movimento de povos atrasados em direção a conquistas culturais mais elevadas sob o regime socialista), ou regressivo (a volta às superestruturas espirituais sob o tacho do nacional-socialismo).

Este contínuo deslizamento de nível a nível, para frente e para trás, ora para as 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 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. O limite entre os tipos é móvel e é suficiente um impulso emocional não muito forte com que uma pessoa extremamente lógica, circunspecta, de repente reaja em obediência à nunca adormecida armadura interna do pensamento sensorial e às normas de comportamento dela derivadas.

Quando uma garota a quem você foi infiel rasga “de ódio” sua foto em pequenos pedaços, destruindo assim o “traidor perverso”, por um momento ela restaura a operação mágica de destruir um homem pela destruição de sua imagem (baseada na primitiva identificação entre imagem e objeto).¹¹ Através de sua regressão momentânea, a garota volta, numa aberração temporária, ao estágio de desenvolvimento no qual uma ação como esta era totalmente normal e capaz de produzir conseqüências reais. Há relativamente pouco tempo, no auge de uma época que já conhecera mentes como as de Leonardo e Galileu, uma política tão brilhante quanto Catarina de Médici, ajudada por seu mago da corte, desejava doenças para seus desafetos espetando alfinetes em suas imagens de cera em miniatura.

Além disso, conhecemos também não apenas momentaneamente, mas (temporariamente!) irrevogáveis manifestações exatamente deste mesmo retrocesso psicológico, quando todo um sistema social está em regressão. Neste caso o fenômeno é chamado de reação e a luz mais brilhante lançada sobre a questão é a das fogueiras do *auto-da-fé* nacional-fascista de livros e retratos de autores não desejados nas praças de Berlim!

De um modo ou de outro, o estudo de qualquer construção de pensamento fechado em si mesmo é profundamente incorreto. A característica do deslizamento de um tipo de pensamento para outro, de categoria a categoria, e mais — a co-presença simultânea, em proporções variadas, dos diferentes tipos e estágios e a consideração destas circunstâncias, são igualmente tão importantes, explanatórias e reveladoras como em qualquer outra esfera:

Uma exata representação do universo, de sua evolução, do desenvolvimento da humanidade e do reflexo desta evolução nas mentes dos homens, só pode ser obtida pelos métodos da dialética, com sua constante preocupação com as inumeráveis ações e reações da vida e morte, das mudanças progressivas e regressivas.¹²

As mudanças, em nosso caso, têm relação direta com as transições das formas do pensamento sensorial que aparecem esporadicamente como estados de aberração ou condições semelhantes, e com as imagens constantemente presentes nos elementos da forma e composição baseados nas leis do pensamento sensorial, como tentamos demonstrar e ilustrar acima.

Depois de examinar o enorme material de fenômenos semelhantes, naturalmente me vi confrontado com uma questão que pode excitar o leitor também. Isto é, a de que a arte seria nada mais do que um retrocesso artificial no campo da psicologia em direção a formas dos processos primitivos de pensamento, isto é, um fenômeno idêntico a qualquer tipo de droga, álcool, impostura, religião etc.! A resposta a isto é simples e extremamente interessante.

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 conteúdo característica das verdadeiras obras de arte. Fora disto não existem verdadeiras obras de arte.

Neste fato e atributo impressionantes que dizem respeito a uma obra de arte reside sua infinita diferença, de princípio, em relação a todas as áreas adjacentes, semelhantes, análogas e “rememorativas”, onde os fenômenos ligados às “formas primitivas de pensamento” também ocorrem. Numa unidade inseparável desses elementos — de pensamento sensorial com um esforço e aspiração explicitamente conscientes —, a arte é única e inimitável nas áreas onde uma interpretação comparativa depende da análise correlativa. Eis por quê, com esta tese básica em mente, não precisamos temer uma interpretação analítica das mais básicas leis do pensamento sensorial, tendo firmemente na lembrança a carência de unidade e harmonia de ambos os elementos, que produzem uma obra realmente valiosa apenas com esta unidade.

Permitindo que um ou outro elemento predomine, a obra de arte permanece não realizada. Uma virada em direção ao lado lógico-temático torna a obra seca, lógica, didática. Mas pressionar demais o lado das formas sensoriais do pensamento, levando-se em conta de modo insuficiente a tendência lógico-temática — é igualmente fatal para a obra: ela fica condenada ao caos sensorial, ao primitivismo, ao ódio. Apenas na interpretação “duplamente unida” dessas tendências reside a verdadeira unidade formada pela tensão da forma e conteúdo. Aqui reside a principal diferença básica entre a mais elevada atividade criativa artística do homem e, em contradição, todos os outros campos onde também ocorre pensamento sensorial ou suas formas primitivas (infantilidade, esquizofrenia, êxtase religioso, hipnose etc.).

E agora que estamos às vésperas de conquistas consideráveis no campo da compreensão do universo na primeira linha (o que as mais recentes produções cinematográficas testemunham), então, do ponto de vista da técnica da nossa arte, se torna necessário que de todos os modos mergulhemos mais profundamente, agora, também nas questões do segundo componente. Estas observações apesar de transitórias, que fui capaz de fazer aqui, ajudam nesta tarefa. O trabalho neste sentido não apenas não terminou, mal começou. E trabalhar neste sentido é extremamente indispensável para nós. O estudo da coleção de componentes destas questões é muito importante para nós.

Através do estudo e da absorção destes componentes aprenderemos muito sobre o sistema de leis da construção formal e sobre as leis internas de composição. E quanto ao conhecimento no campo do sistema de leis de construções formais, a cinematografia, e na realidade as artes em geral, ainda estão muito atrasadas. Mesmo hoje estamos apenas sondando, nestes campos, algumas bases dos sistemas

de leis cujas raízes de onde derivam estão na própria natureza do pensamento sensorial.

Em comparação com a música ou a literatura, temos pouco, mas analisando nesta linha toda uma série de problemas e fenômenos, armazenaremos, no campo da forma, uma grande coleção de conhecimento preciso, sem o qual nunca obtaremos a idéia geral de simplicidade que temos em mente. Para alcançar este ideal e levar a cabo este caminho é muito importante nos protegermos contra um outro caminho que também pode começar a surgir: o caminho da simplificação. Esta tendência já está de algum modo presente no cinema, que uns poucos desejam interpretar deste modo: as coisas deveriam ser filmadas de um modo “direto” e, em última instância, não importa como. Isto é terrível, porque todos sabemos que o ponto crucial não está no fato de se filmar ornamentalmente ou lindamente (fotografia se torna ornamento e beleza quando o autor não sabe nem o que quer retratar, nem como deve retratar o que quer).

A essência está em filmar expressivamente. Devemos viajar em direção à suprema forma expressiva e à suprema forma emocional e usar o limite da forma simples e econômica que expressa o que precisamos. Estas questões, porém, só podem ser abordadas com sucesso através de trabalho analítico seriíssimo e através de rigorosíssimo conhecimento da natureza interior da forma artística. Assim, seguir não pelo caminho da simplificação mecânica da tarefa, mas pelo caminho da planejada verificação analítica do segredo da própria natureza da forma emocional.

Procurei aqui mostrar a direção na qual agora estou trabalhando nesses problemas, e acho que esta é a estrada correta de investigação. Se agora voltarmos a olhar para o cinema intelectual, veremos que o cinema intelectual prestou um serviço, apesar de sua *auto-reductio ad absurdum*, quando reivindicou estilo e conteúdo exaustivos.

Esta teoria 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 exatamente de que modo uma corporificação emocional de idéias é construída. Mas quando essas coisas “encaixaram-se” em “uma”, *então foi descoberta a marcha do pensamento interior como a lei básica da construção da forma e composição.* Agora podemos usar as leis então já descobertas não de acordo com a linha das “construções intelectuais”, mas de acordo com a linha de construções completamente variadas, tanto do ponto de vista da história quanto da imagem, desde que já conhecemos alguns “segredos” e leis fundamentais da construção da forma e da estrutura emocional em geral.

A partir do que expliquei sobre as linhas do passado e sobre as linhas sobre as quais estou trabalhando agora, aparece uma diferença mais qualitativa:

É que, quando em nossas várias “escolas” proclamamos a enorme importância da montagem, ou do cinema intelectual, ou do documentarismo, ou de algum outro programa de luta, geramos primariamente uma tendência. O que venho

agora tentando expor brevemente com relação ao campo em que estou trabalhando tem um caráter inteiramente diferente. Produz um caráter não especificamente tendencioso (como o futurismo, expressionismo ou qualquer outro “programa”) — mas mergulha na questão da natureza das coisas e, neste caso, as questões já não dizem respeito à linha de uma dada estilização, mas à linha de procura de um método e modo geral para o problema da forma, igualmente essencial e adequada a qualquer gênero de construção dentro de nosso estilo envolvente de *realismo socialista*. Questões de interesses tendenciosos começam a se ampliar em direção a um interesse aprofundado por toda a cultura do meio no qual trabalhamos, isto é, a linha tendenciosa neste caso dá uma virada em direção à linha acadêmica de pesquisa. Tive uma experiência neste sentido não apenas criativamente, mas também biograficamente: no momento em que comecei a me interessar pelos problemas básicos da cultura da forma e da cultura do cinema, vi-me não na produção de filmes, mas engajado na criação de uma academia de cinematografia, cujo caminho fora delineado por meus três anos de trabalho no Instituto Estatal de Cinema Nacional, em Moscou, e que só agora está se desenvolvendo. Porém, o que interessa é que o fenômeno citado acima não é absolutamente isolado, esta qualidade não é, absolutamente, uma exclusiva característica de nossa cinematografia. Podemos perceber toda uma série de caminhos teóricos e de tendências que deixam de existir como “correntes” originais e começam, através da transmutação e mudança gradual, a ser incluídos nas questões de metodologia e ciência.

É possível mostrar um exemplo no ensino de Marr, e no fato de que este ensino, anteriormente uma tendência “jafética” da ciência dos idiomas, agora revisto do ponto de vista do marxismo foi colocado em prática não mais como uma tendência, mas como um método generalizado do estudo dos idiomas e pensamentos. Não é por acaso que em quase todas as frentes ao nosso redor estão nascendo academias; não é por acaso que as disputas sobre linhas da arquitetura não mais são uma questão de tendências rivais (Le Corbusier ou Zheltovski); a discussão ocorre não mais sobre esta questão, mas a controvérsia é sobre uma síntese das “três artes”, o aprofundamento da pesquisa, a própria natureza do fenômeno da arquitetura.

Acho que em nossa cinematografia algo muito semelhante está ocorrendo agora. Porque, no atual estágio, nós, profissionais, não temos diferenças de princípio e disputas sobre toda uma série de postulados de programas como tivemos no passado. Existem, é claro, nuances individuais de opinião dentro da concepção abrangente do estilo único. Realismo socialista.

É isto de modo algum é um sinal de estado agonizante, como poderia parecer — “se não lutam, estão mortos” —, muito ao contrário. Precisamente neste caso, e precisamente por isto, encontro o maior e o mais interessante sinal dos tempos.

Acho que agora, com a chegada do décimo sexto ano de nossa cinematografia, estamos entrando num período especial. Esses sinais, a serem reconhecidos hoje também nas artes paralelas, assim como no cinema, são anunciadores da notícia de

que a cinematografia soviética, depois de muitos períodos de divergência de opinião e argumento, está entrando em seu período clássico, porque as características de seus interesses, a abordagem particular de sua série de problemas, esta sede de síntese, esta postulação e exigência de completa harmonia de todos os elementos, do tema à composição dentro do quadro, esta exigência de plenitude de qualidade e todos os aspectos nos quais nossa cinematografia estabeleceu seu centro — estes são os sinais do mais alto florescimento de uma arte.

Considero que agora estamos no limiar do mais incrível período de classicismo de nossa cinematografia, o melhor período no mais alto sentido da palavra. Não participar criativamente de tal período não é mais possível. E se nos últimos três anos fiquei completamente absorvido no trabalho de investigação científica e pedagógica (uma parte do qual é muito resumidamente relatada acima), agora prometo simultaneamente, uma vez mais, embarcar na produção, a fim de lutar por um classicismo que incluirá uma parte da enorme herança deixada para nós.

Notas

1. Conferência feita em janeiro de 1935 durante o Congresso dos Trabalhadores do Cinema Soviético. Publicado originalmente em *Za Bolchoie Kino Iskustvo*. Para publicação em *A forma do filme*, Eisenstein acrescentou um introdução e notas escritas entre 1940 e 1942.

2. *Bejin Lovii*. Filmado entre maio de 1935 e abril de 1936, interrompido por ordem da Direção Geral de Cinema, reiniciado em agosto de 36 e nova e definitivamente interrompido em março de 1937. Em 1967 foi montada uma versão composta de fotogramas fixos dos planos do filme. Os negativos originais se perderam durante a Segunda Guerra Mundial; salvaram-se apenas um fotograma de cada plano, conservados por Eisenstein. Sergei Yutkevich e Naoum Kleiman fizeram a montagem a partir do roteiro e anotações de Eisenstein.

3. N.S.E.: Esta tese não é apresentada nem como novidade nem como original. Hegel e Plekhanov dão igual atenção aos processos sensoriais do pensamento. O que parece ser novo neste caso é uma distinção construtiva das leis deste pensamento sensorial, porque estes clássicos não particularizam este aspecto, enquanto nenhuma aplicação operativa desta tese pode ser feita à prática artística e ao treinamento especializado sem esta distinção. O desenvolvimento posterior dessas considerações, materiais e análises estabeleceu para si mesmo esta meta operativa particular de uso prático.

4. N.S.E.: Um conceito diferenciado de “força”, fora do criador específico concreto desta força, *tampouco* existe neste estágio.

5. N.S.E.: A considerável perícia obtida neste campo por nosso cinema mudo não caiu de modo perceptível a partir do momento da transição para o cinema sonoro — como evidência, ver a maioria de nossos filmes sonoros.

6. N.S.E.: *O ator e a imagem*, in “Atas do Clube de Trabalhadores da Arte de Moscou”, 1934. [Serafima Birman trabalhou com Eisenstein alguns anos mais tarde em *Ivan, o Terrível*, interpretando o papel de Eufrosinia Staritskaia, tia de Ivan.]

7. N.S.E.: Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie*, 1928.

8. N.S.E.: Este exemplo usado por Lévy-Bruhl em *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* é tirado de *The Klamath Language* de A. Gatschet; o exemplo anterior da tribo Bororo, usado por Lévy-Bruhl na mesma obra, é tirado de *Unter den Naturvölkern Zentralbräsiiliens* de Karl von den Steinen.

9. As diferenças de ambos os exemplos neste caso estarão no fato de que os detalhes dos movimentos do andar, não importa quão refinados possam ser, para um mestre genuíno sempre seriam, ao mesmo tempo, também um “condutor” do conteúdo geral que ele produz através de uma corporificação particularizada, especialmente se sua tarefa é transformar a simples “abordagem” em uma reconstrução complexa de uma interação de estados psicológicos. Sem isto, nem tipificação nem realismo são possíveis.

10. N.S.E.: Friedrich Engels, *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. [Tradução de Almir Matos, Rio de Janeiro, Vitória, 1962.]

11. N.S.E.: Mesmo atualmente os mexicanos, em algumas das mais remotas regiões do país, em épocas de seca tiram de seus templos a estátua do santo católico que assumiu o lugar do ex-deus responsável pelas chuvas e, no limite dos campos, golpeiam-no por sua inatividade, imaginando que deste modo podem causar dor naquele que a estátua retrata.

12. N.S.E.: Friedrich Engels, op. cit.

Sobre a estrutura das coisas¹

Esta é uma Arte
Que conserta a Natureza: muda-a, mas
A Arte em si é a Natureza.

SHAKESPEARE, *Conto de inverno*

Tudo está no homem — tudo é para o homem.
GORKI²

Digamos que a tristeza deve ser representada no cinema. Tristeza “em geral” não existe. Tristeza é concreto; está sempre ligada a alguma coisa; tem portadores, quando os personagens do filme se entristecem; tem consumidores, quando é representada de tal maneira que os espectadores se sentem tristes.

Este último resultado não é obrigatório em todas as representações da tristeza: a tristeza do inimigo após a derrota gera alegria no espectador, cujos sentimentos se identificam com os do vencedor na tela.

Tais considerações são bastante óbvias, porém nelas está implícito um dos mais difíceis problemas da construção de obras de arte, que diz respeito à parte mais excitante de nosso trabalho, *o problema de retratar uma atitude em relação à coisa retratada*.

Um dos meios mais eficazes de se retratar esta atitude é a composição. Apesar de esta atitude nunca poder ser mostrada apenas pela composição. Nem ser esta a única tarefa da composição.

Quero levantar neste ensaio esta questão particular: até que ponto a personificação desta atitude pode ser obtida através apenas dos meios de composição. Há muito percebemos que uma atitude em relação a um fato retratado pode ser personificada através do *modo* como o fato é apresentado. Mesmo um mestre da “atitude” como Franz Kafka reconheceu como crítico o ponto de vista físico:

A diversidade de idéias que se pode ter, digamos, de uma maçã: a maçã como aparece para a criança, que deve esticar muito o pescoço para vê-la sobre a mesa, e a maçã como aparece ao dono da casa, que a pega altivamente e entrega a seu convidado.³

Imediatamente surge a pergunta: com que métodos e meios deve o fato retratado filmicamente ser tratado a fim de que mostre, simultaneamente, não apenas *o que é* o fato, e a atitude do personagem em relação ao fato, mas também *como* o autor se relaciona com o fato, e como o autor quer que o espectador receba, sinta e reaja ao fato retratado.

Consideremos apenas o ponto de vista da composição e examinemos uma instância em que a tarefa de personificar a relação do autor com uma coisa é cumprida primariamente pela composição, neste caso entendida como uma lei da construção de uma representação pictórica. Isto é extremamente importante, porque apesar de muito pouco ter sido escrito sobre o papel da composição no cinema, os aspectos da composição dos quais falamos aqui não foram mencionados pela literatura cinematográfica.

O objeto da imagem e a lei estrutural, pela qual a imagem é representada, podem coincidir. Este seria o mais simples dos casos, e o problema da composição neste caso cuida mais ou menos de si mesmo. Este é o tipo mais simples de estrutura: “pesaroso pesar”, “alegre alegria”, “uma marcha marchadora” etc. Em outras palavras: o herói se entristece, e, em uníssono, a natureza se entristece, e a iluminação, algumas vezes a composição do plano e (mais raramente) o ritmo da montagem — porém mais freqüentemente apenas acrescentamos música. O mesmo acontece quando lidamos com “alegria alegre” e outras simplicidades semelhantes.

Mesmo nesses casos mais simples, fica perfeitamente evidente o que nutre a composição e de onde deriva sua experiência e material: *a composição se apodera dos elementos estruturais dos fenômenos retratados* e a partir deles compõe seus cânones *para a construção do trabalho que os inclui*.

Ao fazer isto, a composição, na realidade, tira tais elementos, antes de tudo, da estrutura do *comportamento emocional do homem*, junto com o *conteúdo testado* deste ou daquele fenômeno representado.

É por esta razão que a composição real é sempre *profundamente humana* — seja ela a estrutura rítmica “saltitante” de episódios alegres, a montagem “monotonal prolongada” de uma cena triste, ou o tom “alegremente cintilante” de um plano.

Diderot deduziu a teoria segundo a qual os *princípios* de composição da música vocal, e mais tarde instrumental, derivavam das entonações básicas do discurso emocional vivo (assim como dos fenômenos sonoros percebidos por nossos ancestrais na natureza a seu redor).

E Bach — mestre das formas de composição mais complexas — manteve, de modo semelhante, uma *abordagem humana* dos aspectos fundamentais da composição como uma premissa pedagógica direta.

... Segundo relatos existentes de alunos de Bach, ele dizia em suas aulas que eles deveriam considerar as vozes instrumentais como se cada uma delas pertencesse a

uma pessoa, e a partitura instrumental com muitas vozes como uma conversa entre essas pessoas, dando como conselho que cada uma delas “falasse clara e precisamente, e que se não tivesse nada para dizer, que ficasse calada e esperasse sua vez de falar”.⁴

É exatamente assim, com base nas emoções humanas inter-relacionadas, que o cinema deve construir suas abordagens estruturais e suas construções de composição mais difíceis.

Tomemos, por exemplo, uma das cenas mais eficazes de *Alexander Nevsky/Cavaleiros de ferro* — o ataque em cunha dos alemães contra o exército russo — no início da Batalha sobre o Gelo.

Este episódio atravessa todos os tons de uma experiência de crescente terror, em que o perigo que se aproxima faz o coração se contrair e a respiração se torna irregular. A estrutura desta “cunha alemã” em *Cavaleiros de ferro* é, com variações, modelada exatamente sobre o processo interno de tal experiência. Isto ditou todos os ritmos da seqüência — cumulativo, disjuntivo, maior velocidade, movimento mais vagaroso. O pulsar fervente de um coração excitado ditou o ritmo dos cascos em galope: no plano figurativo — o *salto* dos cavaleiros que investiam no plano da composição — a *batida* ao ponto de explosão de um coração excitado.

Para criar a eficácia desta seqüência, tanto as estruturas pictóricas quanto as de composição são fundidas na unidade soldada de uma imagem aterrorizante — o início de uma batalha que deve ser uma luta até o fim.

E o evento, como é revelado na tela de acordo com o esquema gráfico de desenvolvimento de uma ou outra paixão, transmitida pela tela, envolve as emoções do espectador de acordo com o mesmo esquema gráfico, causando nele o mesmo emaranhado de paixões que originalmente caracterizou o esquema de composição da obra.

Este é o segredo do efeito genuinamente emocional da composição real. Usando como fonte *a estrutura da emoção humana, sem dúvida se apela à emoção*, sem dúvida se provoca o conjunto dos sentimentos que deram origem à composição.

Em todos os meios de expressão artística — e no cinema mais do que em qualquer outro — é deste modo, basicamente, que se consegue o que Leon Tolstoi disse sobre a música:

A música me leva imediata e diretamente ao estado de espírito em que se encontrava o homem que a compôs.⁵

Este — dos casos mais simples aos mais complexos — é *um* dos possíveis *tipos* de construção a ser considerado.

Mas há também outros casos quando, em vez de uma solução do tipo “alegre alegria”, o autor é obrigado a encontrar o instrumento de composição para, digamos, o tema da “morte que afirma a vida”.

Como fazer?

Aparentemente, a lei de construção de obras de arte neste caso não pode ser nutrida *exclusivamente* pelos elementos derivados espontaneamente das emoções, condições e sensações naturais e habituais de um homem, espectador de tal fenómeno.

No entanto, a lei de composição permanece imutável neste caso.

Tais esquemas de composição terão de ser procurados não tanto entre as emoções ligadas à coisa retratada, mas basicamente entre as emoções ligadas à *relação* do autor *com a coisa retratada*.

Falando estritamente, este é também um fator do exemplo acima, da “cunha” em *Cavaleiros de ferro*, mas com a peculiaridade de que a emoção da coisa retratada *coincide* com a emoção da relação do autor com a coisa retratada.

Mas um caso como este é bastante raro e de modo algum obrigatório. Nesses casos, em geral aparece um retrato bastante curioso e freqüentemente inesperado de um fenómeno transferido, construído de um modo incomum em circunstâncias “normais”. A literatura abunda destes exemplos em todos os níveis, freqüentemente usando os elementos primários do desenvolvimento da composição, tais como uma estrutura de imagem, resolvida possivelmente através de um sistema de comparações.

As páginas da literatura nos oferecem modelos de estruturas de composição completamente inesperados, nos quais estão presentes fenómenos que, “em si mesmos”, são bastante comuns. Estas estruturas não são de modo algum determinadas, alimentadas ou criadas por excessos formalistas ou pesquisas extravagantes.

Os exemplos que tenho em mente vêm dos clássicos realistas — e eles são clássicos porque, com estes meios, os exemplos personificam com a máxima clareza um *julgamento* claríssimo de um fenómeno, uma *relação* claríssima com o fenómeno.

Quão freqüentemente, na literatura, encontramos descrições de “adultério”? Não importa quão variadas sejam as situações, as circunstâncias e as comparações de imagem através das quais tem sido representado — é difícil haver um retrato mais impressionante do que aquele em que “o abraço pecaminoso dos amantes” é comparado, numa imagem, ao — assassinato.

Ana sentia-se tão culpada, tão criminoso, que nada mais lhe restava senão humilhar-se e pedir-lhe perdão. Como já não tinha mais ninguém na vida a não ser Vronski, a ele implorava que a perdoasse. Ao fitá-lo, a humilhação a que descera parecia-lhe tão palpável que não sabia pronunciar outra palavra. Quanto a ele, sentia-se como um assassino diante do corpo inanimado da vítima: o corpo por ele imolado era o seu amor, a primeira fase do seu amor. Havia algo de odioso e repulsivo em recordar aquilo cujo preço estava naquela hedionda vergonha. A nudez moral em que caíra esmagava Ana e comunicava-se a Vronski. Seja qual for, porém, o horror do assassino

diante da vítima, jamais aquele deixa de sentir a necessidade de esconder o cadáver, de o cortar em pedaços, de colher os benefícios do crime cometido. Então, com uma raiva frenética, lança-se sobre o cadáver e arrasta-o para o despedaçar. Assim Vronski cobria de beijos o rosto e os ombros de Ana. Ela agarrava-lhe a mão e não se mexia. Sim, aqueles beijos comprava-os ela pelo preço da honra; sim, aquela mão, sua para sempre, era a mão de seu cúmplice.⁶

Nesta passagem de *Ana Karenina*, a estrutura da imagem à qual é comparada através de toda a cena magnificamente feroz é resolvida pela mais profunda relação do autor com o fenômeno, em vez de pelos sentimentos e emoções de seus participantes (como este mesmo tema, por exemplo, com infinitas variações, é resolvido por Zola ao longo do ciclo *Rougon-Macquart*).

Em *Ana Karenina*, Tolstoi colocou uma epígrafe da Epístola aos Romanos: “*Minha é a vingança, e a recompensa*”. Numa carta a Veresayev (23 de maio de 1907), Mikhail Sukhotin citou o que Tolstoi queria dizer com esta epígrafe, que emocionou Veresayev:

... devo repetir que escolhi esta epígrafe para expressar a idéia de que, não importa o que seja o mal, não importa o que o homem faça, acarreta as piores conseqüências, não por parte das pessoas, mas de Deus e do que Ana Karenina experimenta.⁷

É na segunda parte do romance, da qual esta passagem é tirada, que Tolstoi assume a tarefa particular de demonstrar “não importa o que seja o mal, não importa o que o homem faça”.

O temperamento do escritor exige que ele sinta as formas do mais alto nível do mal — o crime. O temperamento do moralista lhe exige o elogio deste mal no mais alto nível do crime contra uma pessoa — assassinato. E, finalmente, o temperamento do artista exige que a avaliação do comportamento de seu personagem seja apresentada com a ajuda de todos os meios expressivos disponíveis.

Crime-assassinato — é estabelecido como a *relação expressiva básica do autor* com o fenômeno, e é simultaneamente estabelecido como o *determinante de todos os elementos básicos para o tratamento da composição da cena*.

Isto dita as imagens e as comparações:

Quanto a ele, sentia-se como um assassino diante do corpo inanimado da vítima: o corpo por ele imolado era o seu amor...

assim como as imagens do comportamento dos personagens, determinando a plenitude de ações, peculiares ao amor, em formas peculiares do assassinato:

... com uma raiva frenética, lança-se sobre o cadáver e arrasta-o para o despedaçar. Assim Vronski cobria de beijos o rosto e os ombros de Ana.

Essas diretivas absolutamente exatas, que definem as nuances do comportamento, foram escolhidas entre os milhares de possibilidades porque correspondem exatamente à relação do próprio autor com o fenômeno.

A idéia do mal, expressado composicionalmente através da imagem do crime — assassinato —, conforme resolvido na cena citada, pode ser encontrada em outra parte da arte de Tolstoi. Para ele, esta é uma imagem amada.

Esta é sua estrutura imagística-composicional não apenas para “adultério”, mas também para a “relação porca” dentro dos grilhões do casamento.

Encontramos novamente este tema em *Sonata a Kreutzer*. Dois fragmentos da narrativa de Pozdnyshv mostram isso claramente. O segundo (com relação às crianças) amplia o quadro de referência, proporcionando uma renovação inesperada da estrutura de composição externa, que emerge como um todo, porém, da relação interna de Tolstoi com o tema:

“Admira-me nossa irritação recíproca, e, no entanto, a coisa era clara: tratava-se de um protesto da natureza humana contra o animal que a oprimia. Estranhava o nosso ódio mútuo e, no entanto, não podia ser de outra maneira. Era o ódio recíproco dos cúmplices de um crime, tanto na incitação como na participação neste. Não seria por acaso um crime continuarmos com as nossas relações animais apesar de a minha mulher ter ficado grávida durante o primeiro mês? Julga que me estou afastando da minha história? Nada disso! Estou a contar-lhe como é que eu assassinei a minha mulher. Durante o processo perguntaram-me como e com que arma eu a tinha matado. Que tolice! Julgam que a matei com uma faca no dia cinco de outubro. Mas não foi nessa data, mas muito antes. Matei-a tal como todos os outros, agora... Todos, todos!”⁸

Assim, pois, as crianças não faziam outra coisa senão envenenar a nossa vida. Além disso eram ainda, por outro lado, um novo motivo de desunião. À medida que iam crescendo, com mais frequência se tornavam no objeto das nossas discussões. E não apenas isto como também um instrumento para a luta. Combatíamos um contra o outro por meio das crianças. Cada um tinha o seu preferido. Eu combatia mais por meio de Vácia, o primogênito, e minha mulher por meio de Lisa... Os pobrezinhos sofriam terrivelmente, mas, com a nossa guerra contínua não tínhamos tempo de pensar neles...⁹

Como podemos ver, não importa que exemplo tomemos, o método de composição permanece o mesmo. Em todos os casos, seu determinante básico permanece basicamente a *relação do autor*. Em todos os casos, são o *feito* do homem e a *estrutura* das ações humanas que prefiguram a composição.

Os fatores decisivos da estrutura da composição são tirados pelo autor da base de sua relação com o fenômeno. Isto determina a estrutura e as características, através das quais o próprio retrato é revelado. Nada perdendo de sua realidade, o

retrato emerge disto, enriquecido incomensuravelmente tanto pelas qualidades intelectuais quanto pelas emocionais.

Podemos dar um outro exemplo. Seu interesse reside em delinear dois personagens através de uma imagem comum e até rotineira, perfeitamente natural tanto na estrutura quanto nas características, mas o meio estrutural é conscientemente produzido por... *um intercâmbio de estruturas!*

Esses personagens são um oficial alemão e uma prostituta francesa.

A estrutura da imagem de um “nobre oficial” é usada para a prostituta. Do mesmo modo, os elementos mais repelentes na estrutura da imagem de uma prostituta servem de esqueleto a um esboço do oficial alemão.

Esta engenhosa idéia de “contradança” foi de Maupassant — usada em “Mademoiselle Fifi”.

A imagem da francesa é extraída de todos os traços da nobreza, ligados a uma atitude de classe média com relação aos oficiais do exército. Consistente com este método, a *substância* do oficial alemão é revelada em sua natureza de prostituta. Desta “natureza” Maupassant aproveitou apenas um traço — uma destrutividade dos “princípios morais” da sociedade burguesa. De interesse adicional é o fato de Maupassant ter tirado isto de um esquema semelhante que, numa forma acabada, era bem conhecido e estava fresco na memória do público — talvez porque assim seus leitores não poderiam de modo algum deixar de entender sua idéia! A estrutura da representação de seu oficial alemão é tirada de um padrão elaborado por Zola.

O barão Wilhelm von Eyrich, apelidado “Mademoiselle Fifi”, é, evidentemente, “Naná”.

Não toda a figura de Naná, mas Naná naquela parte do romance na qual Zola leva esta imagem a enormes poderes destrutivos dirigidos contra famílias bem organizadas, culminando simbolicamente no capricho destrutivo de Naná de esmagar os bens de família levados a ela por seus admiradores. A apresentação generalizada dos poderes destrutivos da cortesã contra a família e a sociedade é posteriormente “materializada” pelo despedaçamento particular da *bombonnière* de porcelana de Dresden e seu “massacre geral” da pilha de outros valiosos presentes que servem como um símbolo da “alta sociedade”, que é quebrado zombeteiramente pelos caprichos de Naná.

A estrutura do comportamento do oficial é absolutamente idêntica à estrutura do comportamento de Naná nesta cena. Mesmo na semelhança aparente dos nomes — “Naná” e “Fifi” — há um segredo adicional desta identidade: o apelido do barão foi dado a ele devido a seu costume de expressar desagrado para com tudo e todos a seu redor — “*fi, fi, donc!*”

E na história como um todo temos um belo modelo de recanalização da composição de uma imagem naturalista cotidiana em um quadro estrutural adequado aos requisitos do autor.

Examinemos casos bastante descritivos, palpáveis e facilmente evidentes. Exatamente os mesmos princípios, porém, existem nos elementos mais profundos da estrutura de composição, nas camadas que podem ser descobertas apenas pelo bisturi da análise mais formalista e profunda.

E em toda parte vemos como básica a mesma *humanidade e psicologia humana, alimentando e moldando os elementos de composição mais complicados da forma, exatamente como alimentam e definem o conteúdo da obra*.

Quero ilustrar isto com dois exemplos complexos e aparentemente abstratos, com relação à composição de *Potemkin*. Estes servirão como exemplos de estrutura e composição no sentido mais amplo dos termos, corroborando o que foi dito acima.

Quando se fala de *Potemkin*, em geral se assinalam dois de seus aspectos: a harmonia orgânica de sua composição em seu conjunto. E o patético¹⁰ do filme. Sacrificando a graça em favor da precisão, podemos nos referir a estas duas qualidades como:

O ORGÂNICO E O PATÉTICO (*pathos*)

Considerando estes dois aspectos mais salientes de *Potemkin*, tentemos descobrir por que meios se chegou a eles, sobretudo no campo da composição. Observaremos o orgânico ao analisar a composição de todo o filme em seu conjunto. Quanto ao patético, analisaremos o episódio das escadarias de Odessa, onde alcança sua maior tensão dramática.

Estamos preocupados em como o orgânico e o patético do tema são resolvidos pelos meios específicos da composição. Do mesmo modo poderíamos separar estes aspectos para ver como são resolvidos esses elementos na interpretação dos atores, no tratamento da história, pela luz e escala cromática da fotografia, pelas cenas de massa, pelos ambientes naturais etc.

Isto é, trataremos da questão restrita, particular, da estrutura — e de modo algum pretendemos uma análise exaustiva de todos os aspectos do filme.

Porém, em uma obra de arte orgânica, os elementos que sustentam a obra como um todo perpassam todos os aspectos que a compõem.

Um mesmo critério impregna não apenas o todo e cada uma de suas partes, mas também cada área chamada a participar do trabalho de composição. Idênticos princípios sustentarão qualquer área, emergindo em cada uma seus próprios sinais qualitativos de distinção. E apenas num caso como este pode-se falar de qualidade orgânica de uma obra, porque o organismo é aqui entendido conforme definido por Engels na *Dialética da natureza*: “... o organismo é certamente uma unidade superior...”

Essas considerações levam-nos imediatamente à nossa primeira questão — à questão da estrutura “orgânica” de *Potemkin*.

Tentaremos abordar esta questão partindo da premissa estabelecida na abertura deste ensaio. A qualidade orgânica de uma obra, assim como a percepção desta qualidade, que a obra nos oferece, devem aparecer neste caso onde a lei da construção da obra responde à *lei da estrutura dos fenômenos orgânicos naturais*.

Deve ficar bastante evidente que estamos falando aqui da percepção da qualidade orgânica da composição como um todo. Isto pode quebrar a resistência até do espectador cuja sujeição de classe está em franca oposição à direção tomada pelo assunto e o tema da obra, isto é, os espectadores para os quais nem tema nem assunto são “orgânicos”. Isto explica parcialmente a recepção dada a *Potemkin* fora da União Soviética.

Sejamos mais precisos: o que queremos dizer por qualidade orgânica da construção da obra? Eu diria que temos dois tipos de qualidade orgânica.

O primeiro é característico de qualquer obra que possua totalidade e leis internas. Neste caso, a qualidade orgânica pode ser definida pelo fato de que a obra como um todo é governada por determinada lei de estrutura e todas as suas partes são subordinadas a esta lei. Os estetas alemães etiquetariam isto: qualidade orgânica de uma ordem geral. Está claro que, em nosso exemplo desse princípio, temos um padrão do princípio através do qual os fenômenos naturais são construídos e sobre os quais Lenin disse:

O particular só existe na relação que leva ao geral. O geral só existe no particular, através do particular...¹¹

Mas a própria *lei* pela qual estes fenômenos naturais são construídos, neste primeiro caso certamente coincide com a lei pela qual qualquer obra de arte é construída.

O segundo tipo de qualidade orgânica de uma obra é apresentado não apenas com o próprio *princípio de qualidade orgânica*, mas também com a *própria lei* de acordo com a qual os fenômenos naturais são construídos. Isto pode ser chamado de qualidade orgânica de *um tipo particular* ou *excepcional*. E é o que nos interessa especialmente.

Temos diante de nós um caso em que uma obra de arte — uma *obra art-ificial* — é construída com base nas mesmas leis pelas quais fenômenos *não-artísticos* — os fenômenos “orgânicos” da natureza — são construídos.

Há neste caso não apenas um tema realista verdadeiro, mas também, em suas formas de personificação de composição, um reflexo verdadeiro e pleno de uma lei peculiar à realidade.

Evidentemente, qualquer que seja seu tipo de qualidade orgânica, a obra produz um efeito completamente individual sobre seus observadores, não apenas porque é elevada ao nível dos fenômenos naturais, mas também porque as leis de

sua construção são, simultaneamente, as leis que governam quem observa o trabalho, porque a platéia também é parte da natureza orgânica. Cada espectador se sente organicamente vinculado, fundido, unido a uma obra deste tipo, exatamente como se sente unido e fundido à natureza orgânica a seu redor.

Num grau maior ou menor, cada um de nós inevitavelmente experimenta esta sensação, e o segredo reside no fato de que, neste caso, *nós e a obra* somos governados *por uma lei idêntica*. Podemos observar a natureza agindo de acordo com esta lei em ambos os exemplos escolhidos, apesar de parecer que eles se referem a duas questões diferentes e independentes. Elas, porém, realmente se encontram, finalmente.

O primeiro exemplo é dedicado a uma análise desta lei em condições estáticas; o segundo analisa a atuação dinâmica desta lei.

Nosso primeiro exemplo levantará questões de partes e *proporções* da estrutura da obra. Nosso segundo — o *movimento* da estrutura da obra.

Isto significa que a solução da primeira questão da estrutura orgânica de *Potemkin* deve começar decifrando-se o que é subordinado à primeira condição estrutural — *qualidade orgânica de um tipo geral*.

Potemkin parece uma crônica (ou cinejornal) de um evento, mas funciona como um drama.

O segredo reside no fato de que o andamento cronológico do evento se estrutura de acordo com uma composição rigorosamente trágica. E além do mais, uma composição trágica em sua forma mais canônica — a tragédia em cinco atos. Eventos, considerados quase como fatos nus, são divididos em cinco atos trágicos, sendo os fatos selecionados e arrumados em seqüência de modo que respondam às exigências impostas pela tragédia clássica. Um terceiro ato bastante diferente do segundo, um quinto diferente do primeiro, e assim por diante.

A escolha de uma estrutura de cinco atos em particular para esta tragédia é claro que de modo algum foi acidental, mas o resultado de prolongada seleção natural — mas não precisamos analisar este fato aqui. É suficiente dizer que como base de nosso drama escolhemos uma estrutura que havia sido particularmente testada durante séculos. Isto foi posteriormente enfatizado pela titulação individual de cada “ato”. Aqui, resumidos, estão os conteúdos dos cinco atos:

Parte I — “*Homens e vermes*”. Exposição da ação. Ambiente no encouraçado. Carne com vermes. Descontentamento fermenta entre os marinheiros.

Parte II — “*Drama no tombadilho*”. “Todos no tombadilho!” Recusa da carne podre. Cena da lona. “Irmãos!” Recusa a atirar. Motim. Vingança contra os oficiais.

Parte III — “*Apelo do morto*”. Neblina. O cadáver de Vakulinchuk é levado para o porto de Odessa. Carpindo o morto. Indignação. Demonstração. Içamento da bandeira vermelha.

Parte IV — “*As escadarias de Odessa*”. Confraternização do porto com o navio. Escaleres com provisões. Fuzilaria nas escadarias de Odessa. O navio dispara contra o “Comando Geral”.

Parte V — “*Encontro com a esquadra*”. Noite de expectativa. Encontro com a esquadra. Máquinas. “Irmãos!” A esquadra se recusa a atirar. O navio passa vigorosamente pela esquadra.

Na ação de seus episódios, cada parte do drama é totalmente diferente da outra, mas penetrando-as e comentando-as, há a repetição.

No “Drama no tombadilho”, um pequeno grupo de marinheiros rebeldes (uma pequena partícula do navio) grita “Irmãos!” quando encontram o destacamento punitivo. E as armas são abaixadas. Todo o navio se junta aos sublevados.

Em “Encontro com a esquadra”, todo o navio rebelado (uma pequena partícula da frota) lança o mesmo grito de “Irmãos!” em direção aos canhões da esquadra do almirante, apontados para o *Potemkin*. E os canhões são abaixados: todo o organismo da frota se une ao encorajado.

De uma célula do navio, ao organismo de todo o navio; da célula da frota, ao organismo de toda a frota — assim toma corpo, no tema, o sentimento de fraternidade revolucionária.

E isto é repetido na estrutura da obra, que tem como tema — fraternidade e revolução.

Sobre as cabeças dos comandantes do navio, sobre as cabeças dos almirantes da frota do czar, e finalmente sobre as cabeças dos censores estrangeiros, todo o filme leva seu “Hurrah!” fraternal, exatamente como no filme, o sentimento de fraternidade voa do navio rebelado, sobre o mar, até a costa. A qualidade orgânica do filme, nascida na célula do filme, não apenas se movimenta e se expande através do filme como um todo, mas ultrapassando muito seus limites físicos — no destino público e histórico do filme.

Temática e emocionalmente, talvez já tenhamos o suficiente para falarmos de qualidade orgânica, mas sejamos formalmente mais rigorosos.

Olhemos com mais rigor a estrutura da obra.

Em seus cinco atos, vinculados à linha temática geral de fraternidade revolucionária, há porém pouca semelhança externa. Mas em um aspecto eles são absolutamente *idênticos*: cada parte é distintamente dividida em duas metades quase iguais.

Isto pode ser visto com particular clareza do segundo ato em diante:

- II. Cena da lona → motim
- III. O velório de Vakulinchuk → protesto furioso
- IV. Confraternização lírica → fuzilaria
- V. Espera ansiosa pela esquadra → triunfo

Ao mesmo tempo, no ponto de “transição” de cada parte, a pausa tem seu próprio tipo peculiar de *interrupção*.

Em uma parte (III), há alguns planos de punhos fechados, através dos quais o tema do velório do morto se converte em tema da fúria.

Em outra parte (IV), há uma legenda — “DE REPENTE” — cortando a cena de confraternização e projetando-a na cena do fuzilamento.

As bocas dos canos imóveis dos fuzis (na Parte II). As bocas escancaradas dos canhões (na Parte V). E o grito de ‘Irmãos!’, perturbando a horrível pausa da espera, com uma explosão de sentimento fraternal — em ambos os momentos.

E deve-se também notar que a transição no interior de cada parte não é simplesmente uma transição de um estado de ânimo meramente *diferente*, a um ritmo meramente *diferente*, a um evento meramente *diferente*, mas sempre a transição para uma qualidade claramente oposta. Não apenas contrastante, mas *oposta*, porque toda vez *reflete exatamente o tema do ponto de vista oposto*, a par com o tema que *inevitavelmente nasce dele*.

A explosão de rebeldia depois que o ponto de ruptura com a expressão foi atingido, sob os fuzis apontados (Parte II).

Ou a explosão de fúria, irrompendo organicamente do tema do velório de massa do assassinado (Parte III).

A fuzilaria nas escadarias com uma “dedução” orgânica da reação ao abraço fraternal entre os do *Potemkin* e a população de Odessa (Parte IV), e assim por diante.

A unidade deste cânone, em *cada ato* do drama, já é auto-evidente.

Mas quando olhamos para a obra como um todo, veremos que esta unidade é própria de toda a estrutura de *Potemkin*.

Na realidade, mais ou menos no meio, o filme como um todo é cortado pela pausa morta de uma *interrupção*; a ação tempestuosa no início é completamente detida, de modo a tomar novo impulso para a segunda metade do filme. Esta *interrupção* semelhante, dentro do filme como um todo, é desempenhada pelo episódio de Vakulinchuk morto e as névoas do porto.

Por todo o filme este episódio é uma pausa antes do mesmo tipo de transferência que ocorre nos momentos citados acima, das partes isoladas. E a partir deste momento, o tema, quebrando o elo forjado de um navio rebelde isolado, irrompe abarcando toda a cidade, topograficamente *oposta ao navio*, mas, nos sentimentos, unida a ele; uma unidade que é, porém, cortada pelas botas dos soldados descendo as escadarias, no momento em que o tema uma vez mais volta ao drama no mar.

Nós vemos como é orgânico o desenvolvimento progressivo do tema, e ao mesmo tempo vemos também como a estrutura de *Potemkin*, como um todo, emerge deste movimento do tema, que age *no todo* exatamente como o faz em *seus membros fragmentados*.

Não precisamos nos ater à natureza do que se chama o *pathos per se*. Devemos nos limitar a uma análise de uma obra patética do ponto de vista de seu receptor ou, mais exatamente, com relação à mídia teatral, do ponto de vista de seu efeito sobre o espectador. Partindo destes aspectos básicos do efeito, tentaremos definir os aspectos básicos de construção que uma composição patética deve possuir. E então podemos verificar estes aspectos no exemplo particular ao qual nos referimos. Nem eu me negarei a satisfação de concluir com algumas considerações gerais.

Tendo em vista nosso objetivo, vamos primeiro resumir em poucas palavras o efeito *pathos*. Deliberadamente o faremos com os sintomas mais triviais e banais possíveis. E os aspectos mais proeminentes e característicos se colocarão diante de nós.

Para a ilustração mais primitiva, façamos uma descrição simples dos sinais superficiais de comportamento externo de um espectador atraído pelo *pathos*.

Mas esses sinais são tão sintomáticos que, imediatamente, nos levam ao centro da questão. O *pathos* mostra seu efeito — quando o espectador é compelido a pular em sua cadeira. Quando é compelido a tombar quando está de pé. Quando ele é compelido a aplaudir, a berrar. Quando seus olhos são compelidos a brilhar de satisfação, antes de derramar lágrimas de satisfação... Em resumo — quando o espectador é forçado “a sair de si mesmo”.

Para usar um termo mais bonito, deveríamos dizer que o efeito de uma obra patética consiste no que quer que seja que “leve” o espectador ao êxtase. Na realidade, não há nada a se acrescentar a esta formulação, porque os sintomas acima significam exatamente isso: *êx-tase* — literalmente, “ficando fora de si mesmo”, o que quer dizer “saindo de si mesmo”, ou “saindo de sua condição ordinária”.

Todos os nossos sintomas seguem esta fórmula ao pé da letra. Sentado — ele se levanta. De pé — ele cai. Imóvel — ele se move. Silencioso — ele berra. Entorpecido — ele brilha. Seco — ele é lubrificado por lágrimas. Em cada instância ocorre uma “saída de uma condição”, uma “saída de si mesmo”.

Mas isto não é tudo: “sair de si mesmo” não é ir para *nada*. Sair de si mesmo implica inevitavelmente uma transição a alguma outra coisa, a algo diferente em qualidade, a algo oposto ao que era (imobilidade — para movimento; silêncio — para barulho; etc.).

Mesmo com uma descrição tão superficial de efeito extático, produzido por uma estrutura patética, é auto-evidente que indicações básicas a estrutura deve ter numa composição patética. Por todas as suas indicações, tal estrutura deve manter a condição de “sair de si mesmo” e a incessante transição a qualidades diferentes.

Deixar a si mesmo, remover de si mesmo um equilíbrio e condição costumeiros, e passar para uma nova condição — tudo isto, é claro, penetra as condições efetivas de toda arte que é capaz de atrair um observador. E as mídias artísticas tendem a se agrupar de acordo com sua capacidade de obter este efeito. Classificada deste modo, a posse desta qualidade geral mostra sua vitalidade fundamental no

mais alto grau. Aparentemente, as estruturas patéticas são os pontos culminantes desta estrada singular.

E, aparentemente, todas as outras variedades de composição de obras artísticas devem ser examinadas, e se verificará serem derivativos *diminuídos de instâncias máximas* (produzindo “saídas de si mesmo” a um grau máximo), usando um *tipo patético de estrutura*.

Ninguém deve se alarmar com o fato de que, ao falar de *pathos*, ainda não ter mencionado a questão do tema e conteúdo. Não estamos discutindo aqui o conteúdo patético em geral, mas em vez disso o significado do *pathos* como percebido na composição. O mesmo fato pode entrar numa obra de arte com qualquer tipo de tratamento: da fria forma protocolar de um sumário a um hino genuinamente patético. E é esse meio artístico particular, que eleva o “registro” de um evento às alturas do *pathos*, que nos interessa.

Inquestionavelmente, isto depende basicamente da relação do autor com o conteúdo. Mas a composição neste sentido, como a compreendemos aqui, *é também uma construção que, em primeiro lugar, serve para personificar a relação do autor com o conteúdo*, ao mesmo tempo em que compele o espectador a se relacionar com o conteúdo do mesmo modo.

Neste ensaio estamos, por isso, menos interessados na questão da “natureza” patética de um fenômeno; isto é sempre relativo socialmente. Também não deveremos nos deter no caráter da *relação* patética do autor com um fenômeno; isto é sempre socialmente relativo. Estamos interessados (pela presença *a priori* de ambos) nos problemas estritos de como esta “relação” com os “fenômenos naturais” é realizada pela composição dentro das condições de uma estrutura patética.

E deste modo, seguindo esta tese, já justificada na questão da qualidade orgânica, podemos afirmar que, ao desejar a máxima “saída de si mesmo” do espectador, somos obrigados, na obra, a sugerir-lhe um “guia” correspondente. Seguindo este guia, ele entrará na condição desejada.

O “protótipo” mais simples de tal comportamento de imitação será, é claro, o de uma pessoa seguindo em êxtase, na tela, um personagem arrebatado pelo *pathos*, um personagem, que, de um modo ou de outro, “sai de si mesmo”.

Neste caso, a estrutura vai coincidir com a imagem. E o objeto da imagem — o *comportamento* deste homem — vai emergir de acordo com as condições da estrutura “extática”. Isto pode até ser mostrado por indicações faladas. O *desorganizado* fluxo habitual da fala, tornado patético, imediatamente inventa o padrão de *ritmo* claramente comportamental; a prosa, que é também *prosaica* em suas formas, começa a cintilar imediatamente com formas e mudanças de fala que são *poéticas* por natureza (metáforas inesperadas, o aparecimento de imagens expressivas etc.). Não há nenhuma indicação de fala ou outra manifestação humana que não mostre, num momento como este, esta transferência *de uma qualidade para uma nova qualidade*.

Nesta escalada, o primeiro degrau é uma sequência de possibilidades de composição. Um caso se tornará mais complicado e mais eficaz quando sua condição básica não terminar no homem, mas “ultrapassar os limites” do homem, irradiando-se para o ambiente de um personagem, e a seu redor, isto é, quando o que ocorre ao redor também é apresentado em, digamos, sua condição de “frenesi”. Shakespeare nos deu um exemplo clássico no “frenesi” de Lear, um frenesi que ultrapassa os limites do personagem em direção ao “frenesi” da própria natureza — uma tempestade.

Quanto às mesmas soluções de material por qualquer meio costumeiro, exemplos podem ser encontrados em abundância entre os naturalistas da escola de Zola e, em primeiro lugar, no próprio Zola. Em Zola, a própria descrição dos arredores, fundindo seus detalhes às frases isoladas de um evento em cada cena, é sempre selecionada e apresentada de um modo *realista e físico*, mas sempre como o exigido *pela estrutura* da situação.¹² Isto é o que ocorre em qualquer de suas estruturas de composição, mas é particularmente gráfico nos casos em que Zola eleva ao *pathos* um evento que de modo algum é obrigado a ser patético.

Não para o ritmo da prosa; não para um sistema de imagens e comparações, nem para a estrutura cênica — nem para qualquer elemento puramente de composição de episódios, um cânone estrutural parece absolutamente necessário às cenas de Zola; ele é quase exclusivamente guiado por sua fórmula de retratar fenômenos e as pessoas retratadas agem de acordo com as leis do autor.

Isto é tão típico de Zola que seria possível considerá-lo um processo específico característico dos métodos usados pelos naturalistas desta escola. Deste modo, valor primordial é dado a *uma arrumação dos fenômenos que emergem extaticamente*, “saindo de si mesmos”, porque são exatamente estes momentos de sua existência os escolhidos para descrição.

E este método é também acompanhado por um segundo método de composição já rudimentar: a representação dos fenômenos como eles são distribuídos *entre eles mesmos*, porque *cada um em relação ao outro parece uma transição de uma intensidade para outra, de uma “dimensão para outra”*.

E é apenas em terceiro e último lugar que esta escola raramente usa situações que apontam em direção a tais elementos puramente de composição, como movimentos dentro de ritmos mutantes de prosa, dentro da natureza da linguagem ou estrutura geral do movimento de episódios e ligações entre episódios.

Esta parte da obra tende historicamente para o lado da escola que substituiu a do “naturalismo”, a escola que em seu entusiasmo por este lado da questão frequentemente atinge isto em detrimento de uma boa materialidade “à Rubens” da imagem, tão característica de Zola.

Com isto em mente, voltemos ao objeto principal de nossa pesquisa — às “escadarias de Odessa”. Como este evento é apresentado e organizado.

Em primeiro lugar, notando a *condição frenética do povo e das massas que são retratados*, vamos descobrir o que estamos procurando nas indicações estruturais e de composição.

Vamos nos concentrar na linha do *movimento*.

Há, antes de tudo, uma caótica corrida de figuras em *primeiro plano*. E então, tão caótica quanto, uma corrida de figuras em *plano médio*.

Depois, o *caos* do movimento muda para um motivo: o movimento *rítmico* dos pés dos soldados.

O tempo aumenta. O ritmo se acelera.

Nesta aceleração do movimento de correr *para baixo* há um movimento oposto repentinamente perturbador — *para cima*: o movimento *vertiginoso* da *massa* para baixo salta para um movimento *vagaroso e solene* para cima da figura solitária da mãe carregando o filho morto.

Massa. Velocidade vertiginosa. Para baixo.

Mas — isto ocorre apenas por um instante. Uma vez mais experimentamos um salto de volta ao movimento para baixo.

O ritmo se acelera. O tempo aumenta.

De repente o ritmo da *multidão correndo* é substituído por uma velocidade semelhante — um *carrinho de bebê rolando*. Ele propaga a idéia de corrida para baixo para a próxima dimensão — *de rolando, entendido “figurativamente”, para o fato físico de rolar*. Não se trata apenas de uma mudança nos níveis do *tempo*. É, além disso, um *salto no método de apresentação* do figurativo para o físico, ocorrendo dentro da representação de rolar.

Primeiros planos saltam para planos gerais.

Movimento *caótico* (da massa) — para um movimento *rítmico* (dos soldados).

Um tipo de movimento (pessoas correndo) — para o próximo estágio do mesmo tema do movimento (carro de bebê rolando).

Movimento *para baixo* — para movimento *para cima*.

Muitas saraivadas de *muitos* fuzis — para *um* tiro de *um* dos canhões do navio.

Passo a passo — um salto de dimensão a dimensão. Um salto de qualidade a qualidade. De modo que, na contagem final, em vez de um episódio isolado (carrinho de bebê), *todo o método de exposição* de todo o evento realiza seus saltos: um tipo narrativo de exposição é substituído (no erguer-se, em montagem, do leão de pedra) e transferido para a estrutura concentrada da *imagem*. Prosa visualmente rítmica salta para discurso visualmente poético.

Numa estrutura de composição idêntica ao comportamento humano arrebatado pelo *pathos*, como salientado acima, a seqüência das escadarias de Odessa é realizada através destas transferências a opostos: caos é substituído por ritmo, prosa — pelo tratamento poético etc. Em cada degrau movimenta-se rapidamente a ação, impelida para baixo por um salto *ascendente* de qualidade a qualidade, a maior intensidade, a uma dimensão mais ampla.

E vemos o tema patético, correndo na escadaria devido ao *pathos* do fuzilamento, penetrando do mesmo modo as profundezas da estrutura básica, que ajusta o evento plástica e ritmicamente.¹³

Será que este episódio das escadarias é único? Ele se afasta, neste aspecto, do tipo geral de construção? Absolutamente. Nele estes aspectos, característicos do método, são apenas uma aguda culminação, tão aguda como o próprio episódio, que é uma culminação da qualidade trágica do filme como um todo.

Mencionei as *interrupções* da ação, o “salto” ou “transferência” para uma nova qualidade que foi, em cada caso, o *máximo de tudo disponível*, e foi, a cada vez, um salto *à oposição*. Todos os elementos de composição determinantes encontrados em qualquer parte aparecem deste modo, com uma fórmula extática fundamental: o salto “para fora de si mesmo” invariavelmente se torna um salto para uma nova qualidade e, principalmente, adquire o diapasão de um salto para oposição.

Aqui está um outro segredo orgânico: um movimento de imagem que salta de qualidade para qualidade *não é uma mera fórmula de crescimento*, mas é mais, *uma fórmula de desenvolvimento* — um desenvolvimento que nos envolve em suas leis, não apenas como *uma unidade “vegetativa” única, subordinada às leis evolucionistas da natureza*, mas nos torna, em vez disso, *uma unidade coletiva e social, que participa conscientemente de seu desenvolvimento*. Porque sabemos que, exatamente este salto na interpretação dos fenômenos sociais, está presente nas revoluções, destinadas ao desenvolvimento social e ao movimento da sociedade.

Pela terceira vez a qualidade orgânica de *Potemkin* aparece diante de nós, *porque o salto que caracteriza a estrutura de cada elo da composição e a composição do filme em seu conjunto é a expressão, na estrutura da composição, do elemento mais determinante do próprio tema — a explosão revolucionária, como um dos saltos que funcionam como elos inseparáveis da consciência que leva ao desenvolvimento social*.

Mas:

Um salto. Uma transição de quantidade para qualidade. Uma transição à oposição.

Todos esses são elementos de um movimento dialético de desenvolvimento, elementos que fazem parte da amplitude da dialética materialista. E a partir disto — da estrutura da obra que estamos analisando, assim como da estrutura de qualquer construção patética —, podemos dizer que uma estrutura patética nos obriga, ecoando seu movimento, *a reviver os momentos culminantes e de substanciação* que estão no cânone de todos os processos dialéticos.

Entendemos que um *momento* culminante significa aqueles momentos de um processo, aqueles *instantes* nos quais a água se torna uma nova substância — vapor, ou gelo, ou ferro fundido — aço. Aqui vemos o mesmo sair de si mesmo, mudando de condição e passando de qualidade a qualidade, *êxtase*. E se pudéssemos registrar

psicologicamente as percepções da água, vapor, gelo e aço nesses *momentos* críticos — momentos culminantes do salto, isto nos diria algo sobre o *pathos*, o êxtase!

Nascido do *pathos* do tema, a estrutura da composição repete o cânone básico e único, pelo qual se realizam os processos orgânicos, sociais, ou qualquer outro, do estabelecimento do universo, e através da participação deste cânone (cujo reflexo é a nossa consciência e sua área de aplicação — toda a nossa existência) não pode senão encher-nos com o mais alto grau de sensação emocional — *pathos*.

Uma questão permanece — como deve o artista obter na prática essas fórmulas de composição? Através de uma receita? Com uma régua de cálculo? Com tipos de caligrafia? Com uma chave mestra?

Essas fórmulas de composição podem ser encontradas em qualquer obra totalmente patética. Mas não podem ser obtidas apenas com os elementos de composição colocados *a priori*. Conhecimento apenas, habilidade apenas, mestria apenas não é suficiente.

Atingir o máximo de qualidade orgânica genuína, de *pathos* genuíno, em sua forma mais elevada, tudo isto é absolutamente necessário, mas, apenas isto, é muito pouco.

Apenas quando a obra se torna orgânica, quando é capaz de alcançar as condições de uma qualidade orgânica superior — no campo do *pathos* como o entendemos, quando o tema, o conteúdo e a idéia da obra se tornam uma unidade organicamente contínua com as idéias, os sentimentos, com a própria existência do autor.

Apenas quando a própria qualidade orgânica assumir as formas mais estritas de construção de uma obra, apenas quando a capacidade de percepção de um mestre alcançar o último vislumbre da perfeição formal.

Então, e apenas então, existirá a genuína qualidade orgânica de uma obra, que entrará no círculo dos fenômenos naturais e sociais como um membro com direitos iguais, como um fenômeno independente.

Post-scriptum

Este deve ser o lugar mais apropriado para uma resposta a uma questão relacionada com a relação entre o excentrismo característico de meu trabalho no teatro, e o *pathos* que distingue minha obra cinematográfica. É um aparente paradoxo, salientado, há muitos anos, por Viktor Shklovski:

Para a criação de seu estilo heróico, Eisenstein teve de chegar a ele através da montagem de atrações excêntricas.¹⁴

Voltemos às tendências no campo da expressividade que levou ao excentricismo de meu trabalho no teatro de 1920 a 1923.

Eu sonhava então com um teatro “de tal saturação emocional que a raiva de um homem seria expressa por um salto para trás num trapézio”.

E este sonho vinculado ao teatro dramático ou, mais exatamente, o melodramático — o *sério!*

É claro que havia a intervenção das mais variadas influências, mas em sua fórmula inicial já existia a inferência de duas teses básicas, ao mesmo tempo individuais e características do meu futuro programa de atividade, assim como dos métodos para sua execução.

A primeira foi o *grau máximo de paixão como um ponto de partida*. E a segunda — *um corte da dimensão habitual como um método de sua personificação*.

Deste ponto de vista, nosso programa não parece tão “maluco”.

Naqueles primeiros dias, porém, estas teses foram usadas não como *princípios*, mas foram executadas *diretamente e literalmente*. E por isso encontraram lugar não no drama, mas se tornaram familiares através da bufonaria, do excentrismo e da montagem de atrações.

Este sonho foi realizado em sua forma mais pura no tratamento de circo dado a *O sábio*, de Ostrovsky. Em uma cena, Maxim Shtrauch, no papel de Mamayev, fica furioso com o sobrinho por causa de uma caricatura sua, joga-se de cabeça e entra no papel do retrato com uma cambalhota saindo do quadro.

Este momento pode ser considerado simbólico do conjunto da produção tanto no que diz respeito à forma quanto à execução: a intensidade de ação saltou para além dos limites da norma consagrada de representação, forçando a ação, com um grau incomum de tensão, a saltar além dos limites da medida e da dimensão consagradas.

Em outra parte da peça precisávamos de uma cena “tensa”. O diário de Glumov é roubado por Golutvin e entregue a Mamayev.

A “tensão” foi levada para além da composição de um desempenho tenso do diálogo: introduzimos uma *nova medida* de tensão na cena: uma corda-bamba. Golutvin, equilibrando-se e correndo sobre ela, disse suas linhas. A tensão desta “interpretação no arame” amplia a tensão *convencional* de representação e a transfere a um novo nível de tensão física *real*.

No decorrer da produção havia uma continuidade de desempenho teatral, mas, ao menor “aumento de temperatura”, esta “peça” teatral saltava para “trabalho” circense: um salto contínuo de qualidade a qualidade.

Um gesto se transforma em ginástica, a raiva é expressada através de uma cambalhota, a exaltação através de um salto mortal, lirismo, no “mastro da morte”. O grotesco deste estilo permitiu saltos de um tipo de expressão para outro.¹⁵

O método funcionou na comédia, porque o salto — uma característica *dinâmica* em um processo sucessivo — sempre ocorre de dentro de uma condição

estática — de uma observação externa obrigatória de *simultaneidade* (isto é, da mesma dimensão).

A “nova qualidade” foi tratada como se fosse a qualidade velha — a “anterior”. Isto é em si mesmo um dos meios de se obter efeitos cômicos. Como é engraçado, por exemplo, quando o mais moderno estágio de meio de transporte é obrigado a depender do meio de transporte de uma época mais primitiva — quando um automóvel é subordinado a... bois (como em *Pequenos diabos vermelhos*) ou a mulas (como em *Último milionário*).¹⁶

É importante que o próprio autor, neste caso, enquanto realizando o salto do teatro para o cinema, também realize um salto interno na compreensão do método: na prática ele entendeu que o método do salto, cômico sob condições de aparência estática, trabalha pateticamente sob condições de um processo dinâmico. Mas isto é algo a ser discutido com mais detalhes em outra ocasião.

É suficiente no atual ensaio dizer que a relação entre minha obra no teatro excêntrico e minha obra no cinema patético é mais sequencial e orgânica do que se poderia supor à primeira vista!

UMA NOTA:

Algumas vezes parece estranho que, no que diz respeito à prática do cinema sonoro, eu aparento ter sido o último a chegar ao casamento! O mais jovem de nossos diretores na época de sua inauguração, e o último a participar de seu trabalho. Mas, num exame mais cuidadoso, não é bem assim.

Meu primeiro trabalho no cinema sonoro foi... em 1926. E em relação (novamente) a *Potemkin*.

O encorajado Potemkin — pelo menos em sua exibição no exterior — teve uma partitura especial para ele. O compositor foi Edmund Meisel,¹⁷ que escreveu música para outros filmes mudos antes e depois de seu trabalho em *Potemkin*. Mas não havia nada de particularmente extraordinário neste fato — porque a história do cinema mudo está repleta de partituras especiais. A música fora usada até dentro da *filmagem* de alguns filmes — por exemplo, Ludwig Berger filmara *Sonho de valsa*¹⁸ para a música de Strauss.

Menos comum, talvez, foi o modo como a partitura de *Potemkin* foi composta. Foi escrita do modo como trabalhamos hoje uma trilha sonora. Ou, em vez disso, como *deveríamos sempre trabalhar*, com amizade criativa e amigável colaboração criativa entre compositor e diretor.

Com Meisel isto ocorreu apesar do pequeno espaço de tempo que ele teve para compor, e da brevidade de minha visita a Berlim, em 1926, com este objetivo. Ele concordou imediatamente em preencher a função puramente ilustrativa comum ao acompanhamento musical da época (e não apenas daquela época!) e em

ressaltar determinados “efeitos”, particularmente a “música das máquinas” do último carretel.

Esta foi minha única exigência categórica: não apenas rejeitar a musicalidade habitual — nesta seqüência de “Encontro com a Esquadra”, que se baseia totalmente numa batida rítmica de percussão — mas também dar substância a esta exigência estabelecendo na música, assim como no filme, no lugar decisivo, um “lançamento” a uma “nova qualidade” da *estrutura sonora*.

Assim foi o *Potemkin*, naquele momento, que estilisticamente ultrapassou os limites do “filme mudo com ilustrações musicais” em direção a uma nova esfera — o *filme sonoro*, onde verdadeiros modelos desta forma artística vivem numa unidade de imagens musicais e visuais fundidas,¹⁹ que *compõem a obra através de uma imagem audiovisual unificada*. Exatamente graças a estes elementos, que *antecipam as potencialidades de uma substância interna da composição do filme sonoro*, a seqüência de “Encontro com a Esquadra” (que, com as “escadarias de Odessa”, teve um efeito tão “esmagador” no exterior) merece um lugar de destaque na antologia do cinema.

Considero especialmente interessante o fato de a construção geral de *Potemkin* (um salto a uma nova qualidade) ter mantido na música tudo o que penetrava a construção patética — a condição de um salto qualitativo que vimos em *Potemkin* era inseparável do organismo do tema.

Aqui o *Potemkin* “mudo” ensina ao filme sonoro uma lição, enfatizando muitas vezes a posição de que, para uma obra orgânica, uma única lei de construção deve penetrá-la decisivamente com todas as suas “significações” e, de modo a não ficar “fora do palco”, mas se colocar como uma parte orgânica do filme, a música deve também ser governada não apenas pelas mesmas imagens e temas, mas do mesmo modo pelas mesmas leis e princípios básicos de construção que governam a obra como um todo.

Em grau considerável fui capaz de conseguir isto no filme sonoro propriamente dito — em meu primeiro filme sonoro, *Cavaleiros de ferro*. Foi possível conseguir isso graças à colaboração com um artista tão maravilhoso e brilhante como Sergei Prokofiev.

Notas

1. *O stroyenii veshchei*. Escrito em 1939. A primeira parte do texto foi publicada na revista *Iskusstvo Kino* nº 6, de junho do mesmo ano. Ainda neste mesmo ano, a segunda parte, que estuda o orgânico e o patético na composição de *O encouraçado Potemkin*, foi publicada num manual para estudantes de cinema, *Kinoregissoura (Direção de cinema)*. Entre 1945/47, Eisenstein retrabalhou e

ampliou o texto para formar o primeiro capítulo de *Neravnoduchnaia priroda* (*A natureza não-indiferente*): analisa poemas de Pushkin, trechos de *Hamlet*, o quadro *Boyarnya Morozova*, pintado entre 1860 e 1870 pelo pintor russo Vassily Surikov (1848-1916) e examina se “o ritmo da estrutura das proporções da composição de *Potemkin* coincide com o ritmo das leis dos fenômenos da natureza”.

2. N.S.E.: Máximo Gorki, *Criaturas que outrora foram homens*.

3. N.S.E.: Franz Kafka, *Reflexões sobre o pecado, a dor, a esperança e o verdadeiro caminho*, em *A grande muralha da China*.

4. N.S.E.: E. Rozenov, *Bach e seus seguidores*, Moscou, 1911.

5. Leon Tolstoi, *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1961. *Sonata a Kreutzer*, tradução de Natália Nunes, capítulo XXIII.

6. Ibid., vol.II, *Ana Karenina*, tradução de João Gaspar Simões, parte II, capítulo XI.

7. N.S.E.: Vikenty Smidovich Veresayev (1867-1945), *Vospominaniya* (*Recordações*), Moscou, 1938.

8. N.S.E.: *Sonata a Kreutzer*, ed. cit., capítulo XIII.

9. N.S.E.: Ibid., capítulo XVI.

10. N.S.E.: Este é um termo com frequência mal usado e que empregamos aqui em seu sentido original.

11. N.S.E.: Lenin, loc. cit., vol. XIII, p.302.

12. N.S.E.: Apesar de Zola gabar-se por sua “documentação científica”, ele foi um mestre na seleção e organização da matéria-prima visando seus próprios objetivos inegavelmente artísticos. Mesmo em suas notas “documentais” para *L'Assomoir*, vê-se a imaginação da composição atuar nos “registros” que descrevem, por exemplo, sua moradia central ou a violência na abertura da casa de banho, ou os detalhes amargamente fantásticos da morte alcoólica de Coupeau. (Ver as notas sobre *L'Assomoir*, no apêndice de Matthew Josephson, *Zola and His Time*, Nova York, 1928, e no *Comment Zola composait ses romans*, de Henri Massis, Paris, 1906.)

13. N.S.E.: Salientei anteriormente, esta análise é exclusivamente das “principais linhas” de composição. A estrutura de *Potemkin* é mantida, contudo, também sob um exame microscópico, como na análise dos quatorze planos, às p.114-18.

14. N.S.E.: Viktor Shklovski, *Ikh nastoyashcheye* (*Leis de composição do cinema*), Moscou, 1927.

15. N.S.E.: Ver “Do teatro ao cinema”, p.15.

16. *Krasnye diavoliata*, filme soviético realizado em 1923 por Ivan Nikolaiev Perestiane (1870-1959); *Le Dernier milliardaire*, filme francês realizado em 1934 por René Clair (1898-1981).

17. Edmund Meisel, compositor alemão, escreveu música para acompanhamento de diversos filmes mudos, entre eles, além de *O encouraçado Potemkin*, *Der Heilige Berger* (*A montanha sagrada*, 1926) de Arnold Franck (1889-1974), *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (*Berlim, sinfonia de uma metrópole*, 1927) de Walter Ruttmann (1887-1941). Em 1928 viajou a Moscou para compor a música para *Outubro*.

18. *Ein Walzertraum*, filme alemão realizado em 1926 por Ludwig Berger (1892-1969).

19. N.S.E.: Como vemos, nossa *Declaração*, que apareceu dois anos mais tarde, e que colocou deste modo a questão da imagem audiovisual, baseou-se em algumas experiências comprovadas.

Realização¹

Novo conteúdo intelectual, novas formas de personificação deste conteúdo, novos métodos de compreensão teórica — foi o que espantou as platéias estrangeiras do cinema soviético.

Apesar de nem sempre completos em suas soluções temáticas, não aperfeiçoados em sua personificação formal, e longe de conclusivos em conhecimento teórico e compreensão (tudo o que foi criticamente percebido por nós mesmos), nossos filmes apareceram como uma revelação nos países capitalistas.

Que inesperado choque intelectual surgiu nos Estados Unidos e Europa com o aparecimento de filmes nos quais os problemas sociais foram repentinamente apresentados com todos os pontos nos “is” — para platéias que haviam até então visto apenas os indícios fracos e vagos de um “i” sem ponto nas telas.

Mas isto em si mesmo não foi o bastante. Neste primeiro período formalmente imperfeito, nossos filmes, apesar da novidade do tema, causaram pouco mais do que curiosidade.

Lembro-me de um elogio meio irônico, meio irritado (em, acredito, *Filmkurier*, na época em que *Palácio e fortaleza*,² um de nossos primeiros filmes exportados, foi exibido em Berlim:

Esta imperfeição irritante de iluminação grosseira, mais a crueza de todo o tratamento, realmente tem um certo apelo e até sabor picante para nossa vista cansada...

E quão profundamente as emoções do espectador estrangeiro foram arranhadas quando, depois de *Potemkin*, nossos filmes o atingiram!

Nascidas das novas exigências intelectuais e do desejo de manter essas exigências e se adequar a elas, as singularidades formais de nossos filmes surpreenderam aquelas platéias não menos do que seus temas e idéias.

Freqüentemente antecedendo o reconhecimento oficial diplomático de nosso país, nossos filmes forçaram com sucesso seu caminho através das fronteiras, apesar dos obstáculos da censura, e com sua arte atraíram amigos mesmo entre aqueles que não perceberam imediatamente a extensão de nossas idéias.

Assim, foi o nosso cinema — o mais jovem em anos, porém o mais vigoroso, vital e rico em emoções e profundo em idéias — que logo tomou a liderança de suas artes irmãs mais velhas do outro lado das barreiras ao nosso redor.

E sua influência no exterior foi enorme.

Se em nosso começo devíamos bastante aos diretores norte-americanos, deve-se dizer também que este débito foi pago com juros.

Quando cheguei a Nova York, em 1930, fui literalmente inundado com recortes de jornais referentes à versão cinematográfica de Milestone de *Sem novidades no front*³ que acabara de ser lançado. Não havia um artigo que não mencionasse nossa influência na feitura deste filme!

Se Raisman tivesse chegado simultaneamente com o aparecimento de *O pão nosso de cada dia*⁴ de King Vidor, sem dúvida teria visto referências semelhantes ao seu *Terra com sede*.⁵

O expresso de Xangai,⁶ de Sternberg, foi trazido à vida por *O expresso da China*⁷ de Ilya Trauberg, como igualmente se admite a dívida de *Wild Boys of the Road*⁸ para com *O caminho da vida*.⁹

A indústria cinematográfica alemã considerou *Nosso Emden*¹⁰ uma cópia exata de *Potemkin*, enquanto pode-se dizer que *Viva Villa*¹¹ refletiu a influência de todos os diretores soviéticos, inclusive *Outubro* — sem mencionar nosso filme mexicano inacabado *Que viva México!* O primeiro filme de Mamoulian, *Aplausos*,¹² foi totalmente dominado pelo “simbolismo dos objetos”, tão típico de nossos filmes da década de 20.

Esta influência do cinema soviético é múltipla — com incontáveis exemplos indiretos para cada um dos exemplos diretos citados. Algumas vezes é revelada pelas tentativas de tratar de temas mais amplos do que o eterno triângulo — ou por uma representação mais evidente da realidade, uma característica da nossa busca cinematográfica da fidelidade — ou pelo mero desejo de usar os métodos formais que são o resultado do novo conteúdo intelectual do nosso cinema.

Quanto a uma compreensão teórica do cinema, há alguns esforços individuais neste campo fora de nosso país, porque apenas aqui há uma tentativa intensiva ou sistemática, dos próprios diretores, de trabalhar na pesquisa e análise da mais surpreendente das artes.

Como uma arte genuinamente maior, o cinema é único porque, no sentido pleno do termo, é um filho do socialismo. As outras artes têm séculos de tradição atrás de si. Os anos cobertos por *toda* a história da cinematografia são menos do que os séculos durante os quais as outras artes se desenvolveram. Porém, mais essencial é que o cinema como uma arte em geral e, além disso, como uma arte não apenas igual, mas em muitos aspectos superior às suas artes companheiras, começou a ser considerado seriamente apenas com o início da cinematografia socialista.

Apesar de terem sido necessários anos para a plena realização de nosso cinema, para que alguns dos maiores cérebros declarassem que em nosso país o cinema é a

mais importante das artes e a de maior poder de massa, foi preciso o aparecimento de uma brilhante constelação de filmes soviéticos antes que as pessoas além-fronteiras começassem a falar do cinema como uma arte que merecia tanta atenção como a habitualmente dada ao teatro, literatura ou pintura.

Foi apenas então que o cinema subiu acima do nível do *music-hall*, do parque de diversões, do zoológico e da câmara de horrores, para tomar seu lugar na família das grandes artes.

O cinema parecia o mais alto estágio de personificação das potencialidades e aspirações de cada uma das artes.

Entretanto, o cinema é a síntese genuína e fundamental de todas as manifestações artísticas que se desagregaram depois do auge da cultura grega, que Diderot procurou em vão na ópera, Wagner no drama musical, Scriabin em seus concertos cromáticos, e assim por diante.

Para a escultura — o cinema é uma cadeia de formas plásticas mutantes, rompendo, finalmente, séculos de imobilidade.

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

A música sempre possuiu esta capacidade mas, com o advento do cinema, o fluxo melodioso e rítmico da música adquiriu novas potencialidades de imagem-visual, palpável, concreta (na verdade, nossa prática da nova arte conhece poucos casos de uma fusão total de imagens visuais e auditivas).

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

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

Aqui existe unidade real:

De massa e individual, na qual a massa é genuína e não um punhado de participantes de uma “cena de multidão”, dando a volta correndo por trás para reaparecer pelos bastidores do outro lado, com o objetivo de dar uma impressão “maior”.

É uma unidade do homem com o espaço. Quantas mentes inventivas tentaram sem sucesso resolver este problema no palco! Gordon Craig, Adolphe Appia e tantos outros! E com que facilidade este problema é resolvido pelo cinema.

O cinema não precisa se adaptar às abstrações de Craig para tornar o homem e seu meio ambiente comensuráveis. Não satisfeito com a mera realidade do cenário, o cinema obriga a própria realidade a participar da ação. “Nossos bosques

e montes dançarão” — não é mais apenas uma frase engraçada de uma fábula de Krilov, mas a parte orquestral desempenhada pela paisagem, que tem um papel tão grande no filme como tudo o mais. Num único ato cinematográfico, o filme funde o povo a um indivíduo, uma cidade ao país. Funde-os mediante mudança desconcertante e transferência. Mediante uma envolvente circunscrição de países inteiros e de qualquer personagem singular. Mediante sua capacidade de seguir meticulosamente não apenas as nuvens juntando-se nas montanhas, mas também o escorrer de uma lágrima debaixo dos cílios.

O diapasão das potencialidades criativas do dramaturgo se amplia acima de todos os limites. E o teclado do misturador de som, que há muito deixou de ser um mero compositor, estende-se por milhas à direita e à esquerda, abarcando não apenas todos os sons da natureza, mas também qualquer som que o autor possa inventar.

Algumas vezes esquecemos que temos em mãos — um verdadeiro milagre, um milagre de potencialidades técnicas e artísticas das quais aprendemos a utilizar apenas uma fração.

Nós, que aprendemos que não há nem limites nem barreiras intransponíveis à atividade criativa, devemos nos lembrar bem disso.

Muitas e muitas vezes, todas as vantagens do cinema aparecerão repentinamente se pudermos filmar as artes arrumadas de acordo com o grau ao qual elas estão adaptadas para realizar sua tarefa principal — o reflexo da realidade e do mestre desta realidade — o homem.

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

Quão frustrados foram os esforços de compositores — Richard Strauss, em particular — de sobrecarregar a música com a tarefa de exprimir imagens específicas.

Quão segura é a literatura, capaz de penetrar nos elos mais sutis da consciência do homem, assim como no movimento dos eventos e épocas, com métodos especulativos e meios rítmico-melódicos, mas que só é capaz de dar uma indicação da amplitude dos sentidos, exigida por cada linha e cada página.

Quão imperfeito e limitado, também, é o teatro neste aspecto! Somente através da “*ação física*” externa e do *comportamento* é capaz de exprimir, para o espectador, o conteúdo interior, o movimento interno da consciência e dos sentimentos, o mundo interior no qual vivem os personagens e o próprio autor. Mas isto não é o único material de representação.

Rejeitando fatos acidentais, assim como “limitações imitativas” das artes como definidas por Lessing, e nos baseando nos fatores mais importantes, poderíamos descrever o método de cada uma das artes.

O método da escultura — copiado da estrutura do corpo humano.

O método da pintura — copiado das posições dos corpos e suas relações com a natureza.

O método da literatura — copiado das inter-relações entre realidade e homem.

O método do teatro — copiado do comportamento e atividade do povo gerados por motivos interiores e exteriores.

O método da música — copiado das leis das harmonias internas de fenômenos apreendidos emocionalmente.

De um modo ou de outro, todas — da mais externa e lapidar, entretanto mais material e menos efêmera, à mais sutil e plástica, mas menos concreta e tragicamente efêmera —, com todos os meios à sua disposição, esforçam-se em direção a uma única meta.

Que é, através de suas estruturas e métodos — reconstruir, refletir a realidade e, acima de tudo, a consciência e os sentimentos do homem. Nenhuma das artes “anteriores” foi capaz de atingir este objetivo totalmente.

Porque o limite de uma é — o corpo do homem.

O limite da outra — seus atos e comportamento.

O limite de uma terceira — a harmonia emocional indefinível que diz respeito a eles.

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

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

A tentativa mais heróica de atingir tal meta, na literatura, foi feita por James Joyce em *Ulisses* e em *Finnegans Wake*.

Neste caso foi atingido o limite na reconstrução do reflexo e refração da realidade na consciência e nos sentimentos do homem.

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

O efeito às vezes é surpreendente, mas o preço pago é a total dissolução da própria base do estilo literário, a total decomposição do próprio método literário; para o leitor leigo, o texto se transformou em abracadabra.

Nisto Joyce compartilhou o destino das chamadas tendências de “esquerda” na arte, que atingiram o total florescimento com a entrada do capitalismo em seu estágio imperialista.

E se examinamos estas artes “esquerdistas” do ponto de vista da tendência, conforme descrita, encontramos uma explicação extremamente curiosa deste fenômeno.

Por um lado, há uma firme crença na permanência da ordem existente, e, conseqüentemente — uma convicção quanto às limitações do homem.

Por outro lado, as artes sentem a necessidade de dar um passo além de suas limitações.

Isto freqüentemente produz uma explosão, mas uma explosão dirigida não para fora, em direção à ampliação do arcabouço da arte, que só pode ser conseguida pela extensão de seu conteúdo numa direção antiimperialista e revolucionária, mas para dentro, em direção a *meios*, não a *conteúdo*. A explosão não é criativa e progressiva, mas destrutiva.

As artes podem escapar dos grilhões das limitações burguesas apenas através de uma ideologia revolucionária e de temas revolucionários.

Quanto a seus meios expressivos, o escapar aqui reside numa transição a um estágio mais aperfeiçoado de todas as suas potencialidades — ao cinema.

Porque apenas o cinema pode utilizar, como a base estética de sua dramaturgia, não apenas a estática do corpo humano e a dinâmica de sua ação e comportamento, mas um diapasão infinitamente mais amplo, que reflete o movimento abrangente e os sentimentos e pensamentos variados do homem. Não se trata apenas de material para a descrição da ação e do comportamento do homem pelo cinema, mas de uma estrutura de composição sobre a qual é distribuído um reflexo consciente e experimentado do mundo e da realidade.

Com que facilidade o cinema é capaz de disseminar em um gráfico igual de som e visão a riqueza da realidade e a riqueza de suas forças controladoras, compelindo o tema cada vez mais a surgir através do processo da narrativa cinematográfica, escrita a partir de uma posição de emoção indivisível do homem que sente e pensa.

Esta não é uma tarefa para o teatro. Este é um nível acima do “limite” de suas possibilidades. E quando quer superar os limites dessas possibilidades, não menos do que a literatura, tem de pagar o preço de suas qualidades naturais e realistas. Tem que se retirar para a imaterialidade de um Maeterlinck, como vimos em suas obras, cujo “programa” sonhado para o teatro descobriu ser esse ideal tão ilusório quanto seu próprio pássaro azul!

Que entulho de anti-realismo o teatro inevitavelmente despeja no momento em que se estabelece metas “sintéticas”! Precisamos destacar apenas dois exemplos dessa verdade: o *Théâtre d'Art* e o *Théâtre des Arts* — ambos inaugurados em Paris em 1890 e 1910, respectivamente.

A máxima do primeiro desses teatros, fundado pelo poeta simbolista Paul Fort, era: *La parole crée le décor comme le reste*.¹³

Na prática, isto levou a produções como *La Fille aux mains coupée* (1891), de Pierre Quillard. Esta peça,

... na forma de um poema em diálogos, foi encenada deste modo: um narrador, de pé ao lado do proscênio, lia as passagens em prosa indicando mudanças de cena e exposição do enredo, enquanto no palco, coberto por uma cortina de gaze, os atores se moviam e declamavam versos tendo ao fundo um painel dourado representando figuras primitivas ao modo dos ícones de anjos rezando, pintados por Paul Sérurier. O cenário estilizado destinava-se a... servir como um meio para “revelar o lirismo aprisionado nos versos”.¹⁴

O crítico Pierre Veber escreveu:

Dá-se preferência à palavra lírica. O teatro parece desaparecer, para dar lugar à declamação do diálogo, em si uma espécie de cenário poético.

Pierre Quillard exigiu que “o cenário fosse uma invenção puramente ornamental, servindo para complementar a ilusão por analogia, de cor e linha, com o drama.”¹⁵

Procurando novos métodos de “contágio indutivo” dos espectadores, o teatro de Paul Fort procurou dar a substância da prática à teoria das correspondências entre os diferentes sentidos, uma idéia popular entre os poetas e teóricos do simbolismo...¹⁶

Essas novas direções no teatro, de modo algum repreensíveis em si mesmas, levaram aos mais absurdos e superficiais excessos.

[Paul Fort] apresentou *O cântico dos cânticos*, de J.-Napoléon Roinard, “através de oito emblemas místicos e três paráfrases”, com um acompanhamento de música e de perfumes “compostos em uma tonalidade correspondente aos vários versos”. Porque o autor, inspirado por *Vogais*, de Rimbaud, pela teoria da instrumentação de René Ghil e pelo *Livre d'orchestration des parfums* de Chardin Hardancourt, procurou estabelecer uma harmonia de tom musical, de poema e de encenação, e de odores de perfumes.¹⁷

Acredito que foi uma imperfeição de correspondência encontrada entre os outros elementos que levou a este absurdo.

* Em francês no original: “A palavra cria o cenário e tudo mais”.

O programa do Théâtre des Arts (fundado pelo abastado diletante, Jacques Rouché) continha muitos itens de natureza semelhante, tais como “os desenhistas Dethomas, Drésa e Piot distinguiram-se na invenção do cenário convencional, tentando compor ‘uma sinfonia de cores complementando a sinfonia de sons’.”¹⁸

Todas essas tentativas de síntese inevitavelmente se destroem e só levam ao anti-realismo.

Porém, quando estas mesmas metas são estabelecidas para o cinema, não apenas não o afastam do realismo, mas na realidade aumentam o poder de seu efeito realista.

O inesperado narrador “que informa”, por exemplo, copiado do narrador do teatro Kabuki, foi perfeita e organicamente entrelaçado, na forma de legendas, na textura do filme, mesmo em seu período mudo.

Hoje a legenda ainda narra discretamente “passagens de prosa que indicam mudanças de cena e exposição de enredo”, enquanto deixam a experiência lírica dos personagens ao elemento pictórico do filme.

100

não 10,

não 20,

mas
exatamente

cem

bilhões

Mesmo no cinema mudo fizemos tentativas de caminhar nesta direção através da composição das legendas no próprio centro da ação, dramatizando-as com a montagem e variadas proporções dentro do quadro. Lembremos dos títulos na seqüência de abertura de *O velho e o novo*, que saem diretamente do ritmo emocional e da atmosfera do filme.

e assim por diante.

No cinema sonoro, a legenda, mantendo seu lugar entre os meios expressivos (tente remover as legendas de *Minin i Pozharsky*¹⁹ — e veja o que sobra!), e sua contraparte, a voz real do narrador (uma “convenção” quase idêntica à dos teatros que descrevemos), são usadas com sucesso. O último meio é uma voz cuja potencialidade de unir dramaticamente tem sido escassamente abordada pelo cinema.

Pirandello costumava sonhar alto com o que poderia ser feito com esta voz, quando nos conhecemos em Berlim, em 1929.

Quão próxima é esta voz, que intervém na ação vindo de fora da ação, de toda a concepção de Pirandello! Seu uso com objetivos irônicos foi demonstrado com bastante sucesso por René Clair em *O último milionário*,²⁰ e ainda mais inteligentemente por Kuleshov em seu filme baseado em O. Henry, *O grande consolador*.²¹

Nos filmes soviéticos, o único desenho dramático e até trágico foi dado a essa voz por Esther Schub e o autor de seu comentário, Vsevolod Vishnevsky, em *Espanha*,²² apesar de seu efeito ter sido obscurecido pela composição da narração, não levada em conta de modo suficiente e pela fraca gravação. Porém, a originalidade deste e de muitos outros usos semelhantes no filme documentário pode ser encontrada no texto de Ernest Hemingway, escrito e falado, para *Terra de Espanha*²³ de Ivens.

O “mistério” da gaze estendida ao longo do palco do Théâtre d’Art aparentemente reside num desejo de “unificar” a diversidade do ambiente materialmente real do cenário pintado, das pessoas tridimensionais e das texturas reais (tais como superfícies douradas).

Este é o mais difícil dos problemas do teatro (uma solução tem sido procurada, com milhares de variações, quase sempre levando a algum grau de falta de significado), mas o cinema é capaz de resolvê-lo com a maior facilidade, agindo, como o faz, com imagens capturadas fotograficamente tão reais em aparência quanto os próprios objetos. Nos mistérios da fantástica, ativa e não apenas naturalisticamente passiva gravação de som reside a mesma potencialidade secreta dos sons harmônicos que, em sua substância direta, natural, podem não ser capazes de combinação e orquestração.

Finalmente, o cinema obtém seus maiores sucessos num campo do qual o teatro teve de se retirar, derrotado. Não se trata apenas da “sinfonia de cores que complementa a sinfonia de sons”, onde o cinema desfrutou de uma vitória especialmente feliz.²⁴

Não, trata-se de uma vitória ao alcance apenas do cinema.

Trata-se de uma genuína e completa “revelação do lirismo aprisionado nos versos” — aquele lirismo que se apodera inevitavelmente do autor de um filme em suas passagens particularmente emocionais.

Salientamos os resultados frustrantes desta tentativa tanto no teatro “de esquerda” quanto na literatura “de esquerda”.

A solução deste problema foi deixada totalmente a cargo do cinema.

Apenas nele os eventos reais, preservando toda a riqueza da plenitude material e sensorial, podem ser *simultaneamente* —

épicas, na revelação de seu conteúdo,

dramáticos, no tratamento de seu lema, e

líricos, no grau de perfeição a partir do qual é ecoada a mais delicada nuança da experiência do autor em relação ao tema — possível apenas num modelo tão admirável, na forma, como o sistema de imagens audiovisuais do cinema.

Quando um trabalho cinematográfico ou qualquer parte dele obtém esta tripla síntese dramática, seu poder comovente é particularmente grande.

As três seqüências que considero as mais bem-sucedidas de minha obra têm este caráter: são épicas, dramáticas e, ao mesmo tempo, muito líricas, se o lirismo é entendido como as nuances da experiência individual múltipla que determina as formas resultantes.

Essas seqüências são “Escadarias de Odessa” e “Encontro com a esquadra” em *Potemkin*, e o “Ataque dos cavaleiros” em *Alexander Nevsky*. Escrevi detalhadamente²⁵ sobre a primeira e a terceira destas seqüências, e disse, sobre a seqüência das escadarias que, no desenvolvimento de sua composição, “se comporta como um ser humano em estado de êxtase”, e que o galope dos cavaleiros é “no tema — a batida dos cascos; na estrutura — a batida de um coração excitado”...

O mesmo pode ser dito do encontro com a frota de *Potemkin*, onde o martelar das máquinas teve o objetivo de personificar o excitado coração coletivo do navio, enquanto o ritmo e as cadências desta batida visaram reproduzir a experiência lírica do autor como ele se imaginava na posição do navio rebelado.

O cinema resolve tais problemas com a maior facilidade.

Mas a questão não é a facilidade com a qual o faz, nem o fato de que pode fazê-lo, absolutamente. O que importa é a concretude, materialidade e absoluta compatibilidade de todas essas realizações com as exigências de realismo, a condição categórica para a arte vital, meritória e frutífera — a arte socialista.

Assim, com relação a todos esses aspectos, o cinema é um passo à frente de todos os campos relacionados, enquanto permanece um contemporâneo do teatro, pintura, escultura e música. Houve um tempo em que, com a presunção da juventude, achei que era hora de todas as artes se aposentarem, agora que aparecera uma arte mais avançada do que qualquer uma delas com suas próprias potencialidades e funções. Há quinze anos, quando estava apenas “contemplando” o trabalho no cinema, chamei o teatro e o cinema de “as duas cabeças de Alexandre, o Grande”.²⁶ Relembrando a anedota da vitrine de museu, entre cujos objetos expostos estava a cabeça de Alexandre com a idade de 25 anos, e, a seu lado, sua cabeça com a idade de 40 anos, sustentei que a existência do teatro ao lado do cinema era igualmente absurda, porque o cinema era na realidade a idade adulta do teatro...

É claro que, em vez disso, este era um fato de minha própria biografia, porque era eu que estava crescendo, saindo do teatro, para o cinema. Não se pode negar que

o teatro se opôs firmemente a meus ataques, e ainda está se relacionando pacificamente com sua forma mais avançada, o cinema.

Talvez este avanço não seja bastante óbvio? Há alguma necessidade de se empilhar caso a caso para provar novamente este fato auto-evidente?

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

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

Quanto esforço teve de ser feito até pelos maiores mestres do palco antes que eles fossem capazes de reconstruir uma capacidade, desenvolvida no amplo quadro do teatro — no “estreito portão” da tela! Quão mais fascinante e sutil se torna sua encenação, de cena a cena, e mesmo de filme a filme! Diante dos próprios olhos do espectador, a “teatralidade” é transformada em vitalidade genuína na tela. Quão surpreendente e luminoso, neste aspecto, foi o desenvolvimento de Boris Shchukin, não apenas de papel a papel, mas de filme a filme, desempenhando o mesmo papel! Observem-no em *Lenin em Outubro*, e depois em *Lenin em 1918*!²⁷

Autocontrole exercido no menor dos movimentos. Um grau de fidelidade de sentimento que não permite refúgio nas convenções teatrais abolidas pelo cinema. Superconcentração e instantânea apropriação do papel, ambos incomparavelmente mais difíceis no cinema do que no teatro, onde o ator não tem que torrar sob as luzes do estúdio ou criar seu papel no meio da rua de uma cidade, ou na rebentação do mar, ou na cabine de um avião supostamente fazendo acrobacias — ou primeiro encenar a morte e então, dois meses mais tarde, encenar o frio que levou a isso!

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

E reciprocamente.

Discriminar e, tendo discriminado, desenvolver um ou outro elemento do cinema é possível apenas através de um estudo completo dos fenômenos básicos do cinema. E a origem de cada um desses elementos reside em outras artes.

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

Um ator que não dominou todo o arsenal da arte teatral nunca será capaz de desenvolver plenamente suas potencialidades cinematográficas.

Apenas depois de dominar toda a cultura das artes gráficas pode um *camera-man* realizar a base da composição do plano.

E apenas tendo como base toda a experiência da dramaturgia, epopéia e lirismo pode um escritor criar uma obra acabada nesse fenômeno literário sem

precedentes — a composição cinematográfica, que inclui em si mesma uma tal síntese de formas literárias, assim como o cinema como um todo compreende uma síntese de todas as formas artísticas.

O inexaurível potencial da arte, que alcançou seu mais alto nível de desenvolvimento na forma do cinema, é oferecido não apenas a mestres, artistas, profissionais. Tão inestimável quanto o que este desenvolvimento posterior da arte como um todo oferece aos que refletem sobre as leis gerais da criação artística — e aos que se esforçam teoricamente para compreender os fenômenos artísticos geralmente como um fenômeno social, com seus métodos originais e inimitáveis de refletir o mundo e a realidade.

Por causa disso, nosso cinema é uma fonte inexaurível para a definição das leis e condições gerais da arte como um dos reflexos mais característicos da atividade espiritual do homem.

Tendo à nossa disposição um palco tão perfeito de desenvolvimento de todas as artes, fundidas em uma — na cinematografia, já podemos fazer infinitas deduções sobre ela, assim como sobre todo o sistema e método artístico, exaustivo para todas as artes, porém peculiar e individual para cada uma.

Porque neste caso — no cinema —, pela primeira vez alcançamos *uma arte genuinamente sintética — uma arte de síntese orgânica em sua própria essência, não um “concerto” de artes coexistentes, contíguas, “ligadas”, mas na realidade independentes.*

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

Realmente temos algo do que nos orgulhar nesse vigésimo aniversário de nosso cinema. Em nosso país. E além de suas fronteiras. Na própria arte do cinema — muito além de suas fronteiras, através de todo o sistema artístico.

Sim, temos algo do que nos orgulhar — e pelo qual trabalhar.

Notas

1. *Gordost*. Escrito em novembro/dezembro de 1939, para publicação na revista *Iskusstvo Kino* (*Arte do cinema*), de janeiro/fevereiro de 1940. Revisto e ampliado em maio de 1940.

2. *Dvore i krepost*, filme soviético realizado em 1923 por Aleksander Ivanovich.

3. *All Quiet on the Western Front*, filme norte-americano realizado em 1930 por Lewis Milestone (1895-1980).

4. *Our Daily Bread*, filme norte-americano realizado em 1934 por King Vidor (1894-1982).
5. *Zemlia Zazdet*, filme soviético realizado em 1930 por Yuri Raisman (*1903).
6. *Shangai Express*, filme norte-americano realizado em 1932 por Josef von Sternberg (1894-1969).
7. *Goluboj Express*, filme soviético feito em 1929 por Ilya Trauberg (1905-48).
8. *Wild Boys of the Road*, filme norte-americano realizado em 1933 por William Wellman (1896-1975).
9. *Putevka v zizn*, filme soviético feito em 1931 por Nikolai Ekk.
10. *Unsere Emden*, filme alemão feito em 1926 por Louis Ralph sobre o cruzador afundado na Primeira Guerra Mundial.
11. *Viva Villa*, filme norte-americano realizado em 1934 por Jack Conway (1887-1952) e Howard Hawks (1896-1977).
12. *Applause*, filme norte-americano realizado em 1930, primeiro longa-metragem de Rouben Mamoulian (*1898).
13. N.S.E.: Citado em Léon Moussinac, *La Décoration théâtrale*, Paris, 1922.
14. N.S.E.: A. Gvozdev, *Zapadno-yevropeiskii teatre na rubezhe XIX i XX stoletii*, Leningrado, 1939.
15. N.S.E.: Citado por Moussinac, op. cit.
16. N.S.E.: Gvozdev, op. cit.
17. N.S.E.: Moussinac, op. cit.
18. N.S.E.: Gvozdev, op. cit.
19. *Minin i Pozharsky*, filme soviético realizado em 1939 por Vsevolod Pudovkin, com co-direção de Mikhail Doller e roteiro de Viktor Shklovski.
20. *Le Dernier milliardaire*, filme francês feito em 1934 por René Clair (1898-1981).
21. *Velikii Uteshytel*, filme soviético feito em 1933 por Lev Kuleshov (1899-1970).
22. *Ispaniia*, documentário soviético realizado em 1939 por Esther Schub (1894-1959).
23. *Spanish Earth*, documentário realizado entre março e maio de 1937, sobre a Guerra Civil na Espanha, por Joris Ivens (*1898).
24. N.S.E.: Não quero dizer apenas no uso de processos como o Technicolor, Agfacolor etc., mas no uso sensível da rica gama do preto ao branco pelo filme sonoro.
25. N.S.E.: Ver ensaio anterior.
26. N.S.E.: In *Novi Zritel (O Novo Espectador)* nº 35, 1926. [O texto tem por título “As duas cabeças de Alexandre, o Grande”. Cita as experiências com a “montagem de atrações” em *O sábio* e em *Máscaras de gás* e conclui que elas só puderam se realizar por inteiro com o cinema, a partir de *A greve*, Eisenstein retomou algumas destas idéias em “Do teatro ao cinema”, escrito em 1934, ensaio de abertura de *A forma do filme*.]
27. *Lenin v Oktiaabr* e *Lenin v 1918*, filmes soviéticos realizados respectivamente em 1935 e 1939 por Mikhail Romm (1901-71).

Dickens, Griffith e nós¹

As pessoas falavam como se não tivesse havido nenhuma música dramática ou plástica antes de Wagner; nenhuma pintura impressionista antes de Whistler; enquanto, no que se refere a mim, me convenci de que o modo mais seguro de produzir um efeito de ousada inovação e de originalidade era reviver o velho encanto dos longos discursos retóricos; manter-se próximo dos métodos de Molière e dar forma a personagens tirados das páginas de Charles Dickens.

GEORGE BERNARD SHAW²

“A chaleira começou...”

Assim Dickens abre seu *The Cricket on the Hearth*.

“A chaleira começou...”

O que poderia estar mais distante do cinema? Trens, caubóis, perseguições... E *The Cricket on the Hearth*? “A chaleira começou!” Porém, por mais estranho que pareça, o cinema também estava fervendo naquela chaleira. Disto, de Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith.³

Apesar de à primeira vista isto poder parecer surpreendente, incompatível com nossos conceitos tradicionais com relação à cinematografia, em particular com os do cinema norte-americano, esta vinculação é realmente orgânica, e a linha “genética” de descendência é bastante consistente.

Observemos primeiro o país onde, apesar de talvez não ser seu lugar de nascimento, o cinema certamente encontrou terreno para crescer em proporções imprevisíveis e inauditas.

Sabemos onde o cinema apareceu primeiro como um fenômeno mundial. Conhecemos a relação indissolúvel entre o cinema e o desenvolvimento industrial dos Estados Unidos. Sabemos como a produção, a arte e a literatura refletem o fôlego capitalista e a estrutura dos Estados Unidos da América. E também sabemos

que o capitalismo norte-americano encontra seu reflexo mais claro e mais expressivo no cinema norte-americano.

Mas que possível identidade há entre o Moloch da indústria moderna, o ritmo vertiginoso das cidades e dos metrô, o bramido da competição, o furacão das transações na bolsa de valores, de um lado, e... a pacífica e patriarcal Londres vitoriana dos romances de Dickens, de outro?

Começemos pelo “ritmo vertiginoso”, pelo “furacão” e por este “bramido”. Estes são termos usados para descrever os Estados Unidos pelas pessoas que conhecem o país apenas através dos livros — livros limitados em quantidade e selecionados com pouco cuidado.

Visitantes de Nova York logo se recuperam de seu espanto neste mar de luzes (realmente imenso), neste redemoinho do mercado de ações (na realidade, sem nada de parecido) e em todo este bramido (quase capaz de ensurdecer).

No que diz respeito à velocidade do tráfego, não se pode ser subjugado por ela nas ruas da metrópole pelo simples fato de que esta velocidade não pode existir lá. Esta desconcertante contradição reside no fato de que os automóveis super-rápidos ficam tão presos nos engarrafamentos que não podem se movimentar muito mais rápido do que lesmas arrastando-se de quarteirão a quarteirão, parando em cada cruzamento não apenas devido à multidão de pedestres, mas devido ao tráfego que atravessa, rastejando à sua frente.

Ao avançar miseravelmente no meio de uma massa engarrafada de outros humanos, sentados em suas máquinas igualmente superpotentes, que se movimentam imperceptivelmente, tem-se muito tempo para pensar na dualidade da face dinâmica dos Estados Unidos e na profunda interdependência desta dualidade em todos os norte-americanos e em todos os Estados Unidos. Enquanto o motor de noventa cavalos de potência o arrasta aos empurrões de bloco a bloco ao longo das ruas superlotadas, seus olhos passeiam pelas polidas superfícies dos arranha-céus. Idéias escalam preguiçosamente sua mente: “Por que eles não parecem altos?” “Por que, com toda esta altura, ainda parecem agradáveis, domésticos, provincianos?”

E você se dá conta, de repente, do “truque” dos arranha-céus: apesar de ter muitos andares, a distância entre os andares é pequena. Imediatamente o arrojado arranha-céu parece ser composto de várias casas provincianas, empilhadas uma em cima da outra. E basta sair dos limites da cidade ou, em algumas cidades, apenas sair do centro, para se ver as mesmas casas, não dezenas, cinquenta, cem, empilhadas uma em cima da outra, mas colocadas em fileiras intermináveis de lojas e chalés de um ou dois andares ao longo das ruas principais ou das ruas laterais, semi-rurais.

Aqui (entre as “armadilhas da velocidade”), pode-se acelerar tanto quanto desejar; aqui as ruas estão quase vazias, o tráfego é escasso — o extremo oposto do congestionamento metropolitano que acabou de deixar — sem nenhum vestígio da atividade frenética asfíxica dos torniquetes de pedra da cidade.

Freqüentemente atravessam-se regimentos de arranha-céus, que penetram muito no país, tecendo suas densas redes de estradas de ferro à sua volta; mas, na mesma proporção, o provinciano setor agrário dos Estados Unidos parece ter transbordado para tudo, exceto os centros das cidades; de vez em quando se dobra a esquina de um arranha-céu e se dá de cara com uma casa em estilo colonial, aparentemente transladada das distantes savanas da Louisiana ou do Alabama para o próprio centro da cidade febril.

E esta onda provinciana instalou mais do que um chalé, ou uma igreja (espremendo-se na esquina daquela monumental Babilônia moderna, a “Radio City”), ou um cemitério, inesperadamente esquecido no próprio centro do distrito financeiro, ou as roupas penduradas do distrito italiano, que surge logo após a esquina de Wall Street. Este bom e velho provincianismo se insinuou nos apartamentos, aninhando-se em bando em redor das lareiras, nas macias cadeiras do vovô e nos paninhos de renda que cobrem os milagres da técnica moderna: refrigeradores, máquinas de lavar, rádios.

E nas colunas editoriais dos jornais populares, nos aforismos do sermão irradiado e do anúncio gravado, há uma atitude firmemente entrincheirada geralmente definida como “no Oeste distante” — uma atitude que pode ser encontrada embaixo de um colete ou chapéu-coco onde normalmente se esperaria encontrar um coração ou um cérebro. É-se surpreendido principalmente com a abundância de elementos provincianos e patriarcais na vida e costumes, moral e filosofia norte-americanos, no horizonte ideológico e nas normas de conduta das camadas médias da cultura norte-americana.

Para entender Griffith, deve-se visualizar uns Estados Unidos compostos de mais do que visões de automóveis velozes, trens aerodinâmicos, fios de telégrafo, inexoráveis correias de transmissão. É-se obrigado a compreender este segundo rosto dos Estados Unidos também — os Estados Unidos tradicionais, patriarcais, provincianos. E então se ficará consideravelmente menos espantado com esta vinculação entre Griffith e Dickens.

Os fios desses dois Estados Unidos são entrelaçados no estilo e personalidade de Griffith — como nas mais fantásticas de suas seqüências de montagem paralela.

O mais curioso é que Dickens parece ser a fonte de *ambas* as linhas do estilo de Griffith, que refletem as duas faces dos Estados Unidos: os Estados Unidos Provincianos e os Estados Unidos Superdinâmicos.

Isto pode ser detectado imediatamente no Griffith “íntimo” da vida norte-americana contemporânea ou passada, onde Griffith é profundo, nos filmes, que Griffith me contou terem sido “feitos para mim, e invariavelmente rejeitados pelos exibidores”.

Mas ficamos um pouco espantados quando vemos que a construção do Griffith “oficial”, suntuoso, o Griffith dos tempos tempestuosos, de ações vertigi-

nosas, de perseguições excitantes — também teve como fonte o mesmo Dickens! Veremos como isto é verdadeiro.

Primeiro o Griffith “Íntimo” e o Dickens “Íntimo”.

A chaleira começou...

Assim que reconhecemos essa chaleira como um típico primeiro plano, exclamamos: “Por que não percebemos isso antes! É claro que é o mais puro Griffith. Quantas vezes vimos um primeiro plano como este no início de um episódio, de uma seqüência, ou de um filme inteiro dele!” (Aliás, não devemos esquecer que um dos primeiros filmes de Griffith se baseou em *The Cricket on the Hearth*!⁴)

Certamente, esta chaleira é o típico primeiro plano de Griffith. Um primeiro plano saturado, agora vemos claramente, da “atmosfera” típica de Dickens, com a qual Griffith, com igual mestria, sabe envolver a dura vida em *No oeste distante*,⁵ e a face moral gelada de seus personagens, que empurram a pecadora Anna (Lillian Gish) para a superfície escorregadia de uma placa de gelo arrastada pelo torvelinho.

Não é esta a mesma implacável atmosfera de frio criada por Dickens, por exemplo, em *Dombey and Son*? A figura do Sr. Dombey é revelada através do frio e da afetação. E a impressão de frio fica em todos e em tudo — em toda parte. E “atmosfera” — sempre e em toda parte — é um dos meios mais expressivos de revelar o mundo interior e a fisionomia ética dos próprios personagens.

Podemos reconhecer este método particular de Dickens nos inimitáveis personagens menores de Griffith, que parecem ter passado direto da realidade para a tela. Não me lembro quem fala com quem em uma das cenas de rua da história moderna de *Intolerância*.⁶ Mas nunca me esquecerei da máscara do transeunte com o nariz sobressaindo entre os óculos e a barba rala, com as mãos atrás das costas e andando como se fosse maneta. Quando ele passa, interrompe o momento mais patético da conversa do rapaz e da moça sofredores. Não me lembro de quase nada do casal, mas este transeunte, que só é visível por um instante, está vivo diante de mim agora — e eu vi o filme há 20 anos!

Ocasionalmente essas inesquecíveis figuras da realidade entraram nos filmes de Griffith quase que vindas diretamente da rua: um músico menor, convertido pelas mãos de Griffith ao estrelato; o transeunte que provavelmente nunca mais foi filmado; e o professor de matemática convidado para representar o terrível verdugo em *América*⁷ — Louis Wolheim —, que terminou a carreira cinematográfica assim iniciada com seu incomparável desempenho como “Kat” em *Sem novidades no front*.⁸

Estas figuras surpreendentes de simpáticos velhinhos também estão presentes na tradição de Dickens; e as figuras nobres e superficialmente tristes, e as frágeis criadas; e os personagens “fofoqueiros” e todo tipo de personagens estranhos. Eles são especialmente convincentes em Dickens quando aparecem brevemente, aos poucos.

A única outra coisa a ser notada [sobre Pecksniff] é que aqui, como em quase todos os romances, as melhores figuras estão em sua melhor forma quando têm pouco a fazer. Os personagens de Dickens são perfeitos enquanto são mantidos fora das histórias. Bumble é divino até que um tenebroso e virtual segredo é confiado a ele... Micawber é nobre quando não está fazendo nada; mas é bastante pouco convincente quando espiona Uriah Heep... De modo semelhante, enquanto Pecksniff é a melhor coisa da história, a história é a pior coisa para Pecksniff...⁹

Livres desta limitação, e com a mesma credibilidade, os personagens de Griffith, de figuras episódicas se convertem nas imagens fascinantes e acabadas de pessoas vivas, em que seu cinema é tão rico.

Em vez de entrar em detalhes, é melhor voltarmos ao mais óbvio — o crescimento do segundo lado da perícia criativa de Griffith — como um mágico do tempo e da montagem; um lado no qual é bastante surpreendente encontrar a mesma fonte vitoriana.

Quando Griffith propôs a seus patrões a novidade de uma “repetição de quadro” paralela para sua primeira versão de *Enoch Arden*,¹⁰ esta foi a discussão que se verificou, como lembra Linda Arvidson Griffith em suas reminiscências da época da Biography:

Quando o Sr. Griffith sugeriu que a cena de Annie Lee esperando pela volta do marido fosse seguida de uma cena de Enoch naufragado numa ilha deserta, foi mesmo muito perturbador. “Como pode contar uma história indo e vindo deste jeito? As pessoas não vão entender o que está acontecendo.”

“Bem”, disse o Sr. Griffith, “Dickens não escreve deste modo?”

“Sim, mas isto é Dickens, este é um modo de se escrever um romance; é diferente.”

“Oh, não tanto; escrevemos romances com imagens; não é tão diferente!”¹¹

Mas, falando francamente, todo o espanto e a aparente surpresa causada por estas declarações só podem ser creditados à nossa ignorância com relação a Dickens.

Todos nós o lemos na infância, e o devoramos sofregamente sem perceber que muito de sua irresistibilidade reside não apenas em sua apreensão detalhada da infância de seus heróis, mas também na espontânea sinceridade infantil com que conta histórias, típica tanto de Dickens quanto do cinema norte-americano, que tão segura e delicadamente manipula os traços infantis de sua platéia. Não nos interessávamos pela técnica da composição de Dickens: para nós isto não existia — mas cativados pelos efeitos desta técnica, fervorosamente seguíamos seus personagens de página a página, ora perdendo-os de vista no momento mais crucial, ora vendo-os voltar entre os elos isolados do enredo secundário paralelo.

Crianças, não prestamos atenção à mecânica. Adultos, raramente relemos seus romances. E nos tornando profissionais do cinema nunca encontramos tempo de

olhar além das capas desses romances para descobrir o que exatamente nos cativava neles e com que meios esses incríveis volumes de muitas páginas capturavam nossa atenção de modo tão irresistível.

Aparentemente Griffith era mais perceptivo...

Mas antes de descobrir o que o olhar atento do diretor norte-americano pôde ver nas páginas de Dickens, quero lembrar o que o próprio David Wark Griffith representou para nós, os jovens diretores soviéticos dos anos 20.

Falando simplesmente e sem equívocos: uma revelação.

Tentemos lembrar nossos primeiros dias, os primeiros anos da Revolução Socialista de Outubro. A chama *Do amor triunfante* de nossos produtores cinematográficos nativos se apagara, o *Encanto de Nava* de suas produções perdera seu poder sobre nós, e sussurrando, com lábios exangues, *Esqueçam a lareira*, Khudoleyev e Runich, Polonsky e Maximov haviam sido relegados ao esquecimento; Vera Kholodnaya fora para o túmulo; Musjukin e Lisenko expatriados.¹²

O jovem cinema soviético estava recolhendo as impressões da realidade revolucionária, das primeiras experiências (Vertov), das primeiras tentativas de sistematização (Kuleshov), preparando-se para a explosão sem precedentes da segunda metade dos anos 20, quando se tornaria uma arte independente, madura, original, que conquistou imediatamente reconhecimento mundial.

Naqueles primeiros dias, uma mistura da mais ampla variedade de filmes foi projetada em nossas telas. Desta estranha mistura de velhos e novos filmes russos que tentavam manter as “tradições”, filmes novos que ainda não podiam ser chamados de soviéticos, e filmes estrangeiros que haviam sido importados promiscuamente, ou retirados de prateleiras empoeiradas — duas correntes principais começaram a emergir.

De um lado havia o cinema de nosso vizinho, a Alemanha do pós-guerra. Misticismo, decadência, fantasia lúgubre seguiram a onda da revolução fracassada de 1923, e o cinema rapidamente refletiu este estado de espírito. *Nosferatu, o vampiro*,¹³ *A rua*,¹⁴ as misteriosas *Sombras*,¹⁵ o criminoso místico *Mabuse, o jogador*,¹⁶ lançaram-se sobre nós, a partir de nossas telas, atingindo o auge do horror, mostrando-nos o futuro como uma noite escura repleta de sombras sinistras e crimes...

O caos de exposições múltiplas, de dissoluções superfluidas, de imagens divididas, foi mais característico do final dos anos 20 (como em *Lançando o laço* ou *Segredos de uma alma*,¹⁷ mas os primeiros filmes alemães continham mais do que indícios desta tendência. No uso exagerado desses truques também era refletida a confusão e o caos da Alemanha do pós-guerra.

Todas essas tendências de estado de espírito e método haviam sido pressagiadas por um dos primeiros e mais famosos desses filmes, *O gabinete do Dr. Caligari*,¹⁸ esta bárbara orgia da destruição do saudável princípio humano de nossa arte, este túmulo comum das origens do cinema normal, esta combinação de histeria silen-

ciosa, barracas multicoloridas, apartamentos pintados grosseiramente, rostos pintados, e os gestos e ações quebrados e não naturais de monstruosas quimeras.

O expressionismo quase não deixou vestígio em nosso cinema. Este “São Sebastião do Cinema” pintado, hipnótico, era muito estranho ao espírito e corpo jovens e robustos da classe em ascensão.

É interessante que, durante aqueles anos, as deficiências no campo da técnica cinematográfica desempenharam um papel positivo. Ajudaram a evitar que dessem um passo em falso aqueles cujo entusiasmo poderia tê-los inclinado a essa dúbia direção. Nem as dimensões de nossos estúdios, nem nosso equipamento de iluminação, nem o material disponível para maquiagem, figurino ou cenário, nos dava a possibilidade de jogar na tela fantasmagoria semelhante. Mas foi principalmente uma outra coisa que nos seguiu: nosso espírito nos impelia em direção à vida — no meio do povo, na realidade efervescente de um país em recuperação. O expressionismo passou pela história da formação do nosso cinema como um poderoso fator — de repulsa.

Foi o papel de um outro fator cinematográfico que apareceu, projetando-se em filmes como *The Gray Shadow*, *A casa do ódio* e *A marca do Zorro*.¹⁹ Havia nesses filmes um mundo surpreendente e incompreensível, mas nem repulsivo nem estranho. Pelo contrário — era cativante e atraente, a seu próprio modo atraindo a atenção dos jovens e futuros diretores, exatamente como os jovens e futuros engenheiros da época eram atraídos pelos modelos de técnicas de engenharia desconhecidos por nós, enviados pela mesma terra desconhecida, distante, do outro lado do oceano.

O que nos atraía não eram apenas os filmes, mas também suas possibilidades. Exatamente como as possibilidades de um trator no cultivo coletivo dos campos era uma realidade, o temperamento e tempo ilimitados dessas obras surpreendentes (e surpreendentemente inúteis!) de um país desconhecido nos levaram a meditar sobre as possibilidades de um uso profundo, inteligente, com sentido de classe, deste maravilhoso instrumento.

A figura mais sedutora era Griffith, porque foi em suas obras que o cinema se fez sentir como mais do que um entretenimento ou passatempo. Os brilhantes novos métodos do cinema norte-americano eram vinculados nele a uma profunda emoção da história, à atuação humana, ao riso e lágrimas, e tudo era feito com uma espantosa capacidade de preservar toda aquela aparência de um feriado filmicamente dinâmico, capturada em *The Gray Shadow*, *A marca do Zorro* e *A casa do ódio*. O fato de que o cinema poderia ser incomparavelmente melhor, o fato de isto ter sido a tarefa básica do cinema soviético florescente — foi esboçado para nós pela obra criativa de Griffith, e encontrou cada vez mais confirmação em seus filmes.

Nossa curiosidade, intensificada naqueles anos, pela *construção e método* rapidamente discerniu onde residiam os mais poderosos fatores emocionais destes grandes filmes norte-americanos. Estavam em uma esfera até então não-familiar,

que tinha um nome familiar a nós não no campo da arte, mas no da engenharia e dos aparelhos elétricos, e que pela primeira vez aparecia no setor mais avançado da arte — na cinematografia. Esta esfera, este método, este princípio da estrutura e da construção era a *montagem*.

Era a montagem, cujos fundamentos haviam sido colocados pela cultura cinematográfica norte-americana, mas cujo uso total, completo e consciente e cujo reconhecimento mundial foi obtido por nossos filmes. A montagem, cujo nascimento estará para sempre ligado ao nome de Griffith. Montagem, que desempenhou um papel vital no trabalho criativo de Griffith e levou-o a seus mais gloriosos sucessos.

Griffith chegou a ela através do método da ação paralela. E, essencialmente, foi por isto que ele deu uma parada. Mas não devemos nos adiantar. Vamos examinar a questão de como a montagem chegou a Griffith ou — como Griffith chegou à montagem.

Griffith chegou à montagem através do método da ação paralela, e foi levado à idéia da ação paralela por — Dickens!

Deste fato o próprio Griffith deu testemunho, de acordo com A.B. Walkley, a *The Times*, de Londres, de 26 de abril de 1922, por ocasião de uma visita do diretor a Londres. Escreve o Sr. Walkley:

Ele (Griffith) é um pioneiro, ele próprio admite, em vez de um inventor. Isto quer dizer que ele abriu novos caminhos na Terra do Cinema, tendo como guia idéias fornecidas a ele. Suas melhores idéias, parece, surgiram a partir de Dickens, que sempre foi seu autor favorito... Dickens inspirou o Sr. Griffith com uma idéia, e seus empregadores (meros homens “de negócios”) ficaram horrorizados; mas diz o Sr. Griffith, “fui para casa, reli um dos romances de Dickens, e voltei no dia seguinte para dizer-lhes que poderiam ou usar minha idéia ou despedir-me.”

O Sr. Griffith encontrou a idéia à qual ele se afez heroicamente em Dickens. Foi um acaso, porque poderia ter achado a mesma idéia em quase qualquer lugar. Newton deduziu a lei de gravidade da queda de uma maçã; mas uma pêra ou uma ameixa teriam feito o mesmo trabalho. A idéia é simplesmente a de um “corte” na narrativa, uma troca, na história, de um grupo de personagens por outro. Quem escreve romances longos e cheios como Dickens, especialmente quando eles são publicados em partes, acham esta prática conveniente. Nunca se encontrará isto em Thackeray, George Eliot, Trollope, Meredith, Hardy, e, suponho, qualquer outro romancista vitoriano... O Sr. Griffith poderia ter achado a mesma prática não apenas em Dumas pai, que se preocupava muito pouco com a forma, mas também em grandes mestres como Tolstoi, Turgueniev e Balzac. Mas, na realidade, não foi em nenhum desses, e sim em Dickens que ele achou; e é significativo da influência predominante de Dickens o fato de ele ser citado como uma autoridade num truque realmente comum à ficção em geral.

Mesmo um conhecimento superficial da obra do grande romancista inglês é suficiente para nos persuadir que Dickens pode ter dado, e deu realmente, à cinematografia muito mais do que a idéia da montagem da ação paralela.

A proximidade de Dickens das características do cinema quanto a método, estilo e especialmente ponto de vista e exposição, é realmente surpreendente. E pode ser que na natureza de exatamente essas características, compartilhadas tanto por Dickens quanto pelo cinema, resida uma parte do segredo do sucesso de massa que ambos, à parte os temas e enredos, trouxeram e ainda trazem à qualidade particular de tal exposição e tal composição.

O que foram os romances de Dickens para seus contemporâneos, para seus leitores? Há uma resposta: eles geraram a mesma relação que o filme gera com o mesmo extrato em nossa época. Eles compeliram o leitor a viver com as mesmas paixões. Eles apelaram para os mesmos elementos bons e sentimentais, como o faz o cinema (pelo menos na superfície); eles de modo semelhante tremaram diante do vício,²⁰ do mesmo modo extraíram o extraordinário, o incomum, o fantástico, da existência aborrecida, prosaica e cotidiana. E revestem esta existência comum e prosaica com sua visão especial.

Iluminada por esta luz, refratada da terra da ficção de volta à vida, esta trivialidade assumiu um ar romântico e pessoas entediadas ficaram agradecidas ao autor por dar-lhes a fisionomia de figuras potencialmente românticas.

Isto parcialmente presta contas da grande atração dos romances de Dickens e, de modo semelhante, dos filmes. Foi disto que derivou o sucesso universal de seus romances. O ensaio sobre Dickens de Stefan Zweig abre-se com esta descrição de sua popularidade:

O grande amor que os contemporâneos de Dickens tinham pelo criador de Pickwick não é para ser procurado nos livros e biografias. O amor vive e respira apenas na palavra falada. Para termos uma idéia clara da intensidade deste amor, deve-se falar (como eu fiz uma vez) com um inglês velho o bastante que se lembre da juventude, época em que Dickens ainda estava vivo. De preferência alguém que ache difícil, mesmo agora, falar dele como Charles Dickens, escolhendo, em vez disso, usar o apelido afetivo de "Boz". A emoção, tingida de melancolia, que essas velhas reminiscências suscitam dá a nós, de uma geração mais nova, uma idéia do entusiasmo que se apossava dos corações de milhares de pessoas quando os fascículos mensais de capa azul (grande raridade hoje) chegavam aos lares ingleses. Nessas ocasiões, meu velho dickensiano me contou, as pessoas andariam um bom pedaço para encontrar o carteiro quando uma nova edição era lançada, impacientes para ler o que Boz tinha para contar... Como se poderia esperar que eles permanecessem pacientemente em casa até que o mensageiro do correio, movendo-se com dificuldade num velho cavalo, chegasse com a solução de incandescentes problemas? Quando a hora marcada se aproximava, jovens e velhos iam correndo, andando duas milhas e mais, aos correios, apenas para receber a edição mais cedo. No caminho para casa, começavam a ler; os

que não conseguiam o livro olhavam por sobre os ombros dos mortais mais afortunados; outros liam em voz alta enquanto andavam; apenas as pessoas com uma inclinação ao auto-sacrifício abriam mão de uma gratificação puramente pessoal, e corriam de volta para compartilhar o tesouro com a mulher e os filhos.

Em cada aldeia, em cada cidade, no conjunto das Ilhas Britânicas, e muito além, nas mais remotas partes da Terra onde as nações de língua inglesa haviam se estabelecido e colonizado, Charles Dickens era amado. As pessoas o amavam desde o primeiro momento (através da mídia impressa) em que o conheciam até o dia de sua morte...²¹

As viagens de Dickens para ler publicamente suas obras deram prova final do amor público a ele dedicado, tanto em sua terra quanto no exterior. Às nove horas da manhã, quando as entradas para sua leitura foram colocadas à venda em Nova York, já havia duas filas, cada uma com mais de três quartos de milha de comprimento:

As entradas foram todas vendidas antes do meio-dia. Membros das famílias se revezavam nas filas; garçons atravessavam ruas e quarteirões, dos restaurantes vizinhos, para servir fregueses que tomavam seu café da manhã na rua em pleno dezembro; enquanto homens excitados ofereciam cinco ou dez dólares pela mera troca de lugar com outras pessoas que estavam mais próximas do início da fila!²²

Não é essa atmosfera semelhante à da excursão de Chaplin pela Europa, ou à da triunfal visita a Moscou de “Doug” e “Mary”, ou à da excitação com a estréia de *Grande Hotel*²³ em Nova York, quando um serviço aéreo comprou entradas para espectadores da Costa Oeste? O enorme sucesso popular dos romances de Dickens, em sua época, só pode ser igualado ao retumbante sucesso hoje gozado por um sensacional sucesso cinematográfico.

Talvez o segredo resida na criação por Dickens (assim como pelo cinema) de uma plasticidade extraordinária. A observação nos romances é extraordinária — como o é sua qualidade ótica. Os personagens de Dickens são elaborados com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje. Os heróis da tela calam nos sentidos do espectador com traços claramente visíveis, seus vilões são lembrados por certas expressões faciais, e todos são embebedados pelo brilho radiante, peculiar, levemente artificial jogado sobre eles pela tela.

É absolutamente assim que Dickens molda seus personagens — a galeria capturada de modo plasticamente perfeito, e implacavelmente traçada, de imortais Pickwicks, Dombey, Fagins, Tackletons e outros.

Exatamente porque nunca os biógrafos vincularam Dickens ao cinema, eles nos proporcionam evidência incomumente objetiva, ligando diretamente a importância da observação de Dickens à nossa mídia.

[John] Forster fala das lembranças de Dickens, de seu sofrimento na infância, e nota, como dificilmente poderia deixar de notar, a memória surpreendentemente detalhada de Dickens. Ele não percebe, como deveria, como esta superagudeza de visão física constituiu um elemento básico do método artístico de Dickens. Porque com esta acuidade de visão física, a lembrança infalível de cada detalhe da coisa vista conseguiu capturar de modo incrivelmente completo as coisas na totalidade de suas relações naturais...

E se alguma vez um homem teve o dom da visão — e não apenas da visão, mas da audição e do olfato —, e a faculdade de lembrar com precisão microscópica os detalhes de tudo já visto ou ouvido, ou provado, cheirado ou sentido, este homem foi Charles Dickens... Podemos ver, ouvir, tocar, provar e cheirar o que ele descreve, exatamente como acontece ao nos depararmos com algo na vida real, e é de tal modo vívida sua descrição que se torna positivamente fantástico.

Para leitores menos sensíveis do que Dickens, esta nitidez com a qual ele visualiza coisas simples da simples vida cotidiana parece “exagero”. Não é isso. A verdade é que Dickens sempre vê instantaneamente, com cada último, mínimo e menor detalhe *tudo* o que há para ser visto; enquanto simples mortais vêem apenas uma parte, e algumas vezes uma parte superficial.²⁴

Zweig continua o caso:

Ele atravessa a neblina que cerca os anos da infância como um avião voando através das nuvens. Em *David Copperfield*, autobiografia velada, nos são reveladas reminiscências de uma criança de dois anos de idade com relação à mãe, com seu bonito cabelo e aparência juvenil, e a Peggoty, sem nenhuma aparência; lembranças que são como silhuetas sobressaindo do inconsciente de sua infância. Nunca há contornos difusos no que diz respeito a Dickens: ele não nos dá visões obscuras, mas contornos com detalhes claramente definidos... Como ele mesmo disse certa vez, são as pequenas coisas que dão significado à vida. Ele está, assim, perpetuamente à espreita de sinais, sejam eles os mais insignificantes; uma mancha de graxa num vestido, o gesto desajeitado causado pela timidez, um cacho de cabelo ruivo aparecendo por debaixo de uma peruca quando seu usuário perde o controle. Ele captura todas as nuances de um aperto de mãos, sabe o que a pressão de cada dedo significa; detecta o significado de cada sorriso.

Antes de ser escritor, foi repórter parlamentar de um jornal. Nesta profissão, se tornou especialista na arte de resumir, de enxugar discussões longas; como estenógrafo, trocava uma palavra por um traço, uma sentença inteira por umas poucas curvas e riscos. Assim, mais tarde, como um autor, inventou um tipo de estenografia para a realidade, consistindo de pequenos sinais, signos em vez de descrições compridas, a quinta-essência da observação destilada dos inumeráveis acontecimentos da vida. Ele tem um olho extremamente afiado para a detecção desses detalhes externos; nunca negligencia nada; sua memória e sua agudeza de percepção são como a objetiva de uma câmera que, na centésima parte de um segundo, fixa a menor expressão, o mais leve gesto, e cria um negativo perfeitamente preciso. Nada escapa à sua atenção. Além

disso, essa observação perspicaz é intensificada pelo maravilhoso poder de refração que, em vez de apresentar um objeto meramente refletido, em suas proporções normais, na superfície de um espelho, nos dá uma imagem revestida por um excesso de características. Porque ele invariavelmente sublinha os atributos particulares de seus personagens...

Esta extraordinária capacidade ótica atingiu seu mais alto nível em Dickens... Sua psicologia começou com o visível; ele chegou à compreensão do personagem pela observação do exterior — a mais delicada e mínima minúcia da aparência externa, estas extremas sutilezas que apenas os olhos que se tornam agudos devido a uma imaginação superlativa podem perceber. Como os filósofos ingleses, ele não começa com hipóteses e suposições, mas com características... Através de traços, ele revela tipos: Creakle não tinha voz, falava num sussurro; o esforço, ou a consciência de que tinha dificuldade de falar fazia com que seu rosto zangado ficasse muito mais zangado, e suas grossas veias muito mais grossas. Quando lemos a descrição, o terror que os meninos sentiam à aproximação deste homem irascível se manifesta em nós também. As mãos de Uriah Heep são úmidas e frias; sentimos horror da criatura logo no início, como se nos defrontássemos com uma cobra. Pequenas coisas? Detalhes externos? Sim, mas que invariavelmente são capazes de repercutir na alma.²⁵

As imagens visuais de Dickens são inseparáveis das imagens auditivas. O filósofo e crítico inglês George Henry Lewes,²⁶ apesar de perplexo, lembra: “Dickens certa vez me disse que cada palavra dita por seus personagens era distintamente *ouvida* por ele...”

Podemos ver por nós mesmos que suas descrições oferecem não apenas absoluta *precisão de detalhe*, mas também uma absoluta *precisão na descrição do comportamento* e ações de seus personagens. E isto é tão verdadeiro para os detalhes mais insignificantes de comportamento — até os gestos —, como para as características básicas gerais da imagem. Não é este fragmento da descrição do comportamento do Sr. Dombey na realidade uma diretiva exaustiva do diretor de cena ao ator?

Ele já tinha colocado a mão no cordão da campainha para chamar Richard, como de costume, quando seus olhos se detiveram na caixinha de correspondência da defunta esposa, tirada, entre outras coisas, de uma cômoda do quarto dela. Não era a primeira vez que seus olhos se detinham nela. Ele carregava a chave no bolso; e levou a caixa para sua mesa e a abriu — tendo previamente trancado a porta do quarto — com a mão bem acostumada.²⁷

A última frase chama a atenção: há uma certa deselegância na descrição. Porém, esta frase “intercalada”: *tendo previamente trancado a porta do quarto*, “encaixada” como se o autor tivesse se dado conta na frase seguinte, em vez de colocada onde aparentemente deveria estar, pela ordem consecutiva da descrição, isto é, antes das palavras e *levou a caixa para sua mesa*, está exatamente neste ponto por razões *nada* fortuitas.

Nesta transposição deliberada de “montagem” da continuidade temporal da descrição há uma brilhante tradução do *roubo fugaz* pela ação, que desliza entre a ação preliminar e o ato de ler a carta alheia, realizada com a absoluta “correção” da dignidade cavalheiresca que o Sr. Dombey sabe dar a qualquer ato ou ação.

A própria disposição (de montagem) das frases dá uma exata indicação ao “intérprete”, de modo que ao definir esta decorosa e segura abertura da caixa, ele deve “interpretar” o fechar e trancar a porta indicando uma nuance inteiramente diferente de conduta. E esta “nuance” também teria de ser colocada no ato de abrir a carta; nesta parte da “interpretação” Dickens torna esta nuance mais precisa, não apenas com uma significativa arrumação das palavras, mas também uma exata descrição de características.

Debaixo de um monte de pedaços de papel rasgados e riscados, ele pegou uma carta que permanecia inteira. Involuntariamente segurando a respiração ao abrir o documento, e perdendo, no ato secreto, algo de sua arrogante conduta, sentou-se e, descansando a cabeça em uma das mãos, a leu:

A própria leitura é feita com uma matiz de frio decoro absolutamente cavalheiresco:

Ele a leu vagarosa e atentamente, e com cuidado particular dado a cada sílaba. Apesar de sua grande desenvoltura parecer artificial, e talvez o resultado de um esforço igualmente grande, não permitiu que nenhum sinal de emoção se manifestasse. Quando acabou de lê-la dobrou-a e redobrou-a vagarosamente várias vezes, e rasgou-a cuidadosamente. Detendo sua mão no ato de jogar os pedaços fora, colocou-os no bolso, como que tentando evitar o risco de que pudessem ser reunidos e decifrados, e em vez de tocar a campainha, como normalmente, para chamar o pequeno Paul, sentou-se solitário toda a tarde em seu quarto tristonho.

Esta cena não aparece na versão final do romance, porque, com o objetivo de aumentar a intensidade da ação, Dickens cortou-a a conselho de Forster; em sua biografia de Dickens, Forster preservou-a para mostrar com que falta de compaixão Dickens algumas vezes “cortava” o manuscrito que lhe custara muito trabalho. Este rigor uma vez mais enfatiza a acentuada clareza de representação pela qual Dickens lutou de todos os modos, esforçando-se, com o laconismo puramente cinemático, para dizer o que considerava necessário. (Isto, porém, de modo algum impedia que seus romances fossem volumosos.)

Não acredito estar errado ao me ater neste exemplo, porque é preciso apenas alterar dois ou três nomes de personagens e substituir o nome de Dickens pelo do herói de meu ensaio, de modo a imputar literalmente quase tudo aqui dito à conta de Griffith.

Deste olhar duro, de observação, de que me lembro de meu encontro com ele, à captura *en passant* de detalhes-chave, ou minúcias — indicações de caráter, Griffith tem tudo isto, uma clareza e agudeza dickensiana, enquanto Dickens, por sua vez, tinha “qualidade ótica”, “composição de quadro”, “primeiro plano” e a alteração de ênfase com lentes especiais.

Analogias e semelhanças não podem ser excessivamente usadas — elas perdem a convicção e o encanto. O assunto começa a assumir o ar de maquinação ou truques de cartas. Eu sentiria muito perder a convicção sobre a afinidade entre Dickens e Griffith, ao permitir que esta abundância de traços comuns se torne um jogo de aparência anedótica de minúcias.

Principalmente porque tal análise de Dickens ultrapassa os limites de interesse na habilidade cinematográfica individual de Griffith e amplia-se para uma preocupação com perícia cinematográfica em geral. Eis por que procuro mais profundamente os indícios cinematográficos de Dickens, que se revelam através de Griffith — para o uso de futuros expoentes do cinema. Assim, devo ser desculpado por folhear Dickens, por ter encontrado nele até — uma “dissolução”. De que outro modo esta passagem poderia ser definida — a abertura do último capítulo de *Um conto de duas cidades*:

Ao longo das ruas de Paris, as carretas da morte estrondeiam, irreais e desarmônicas. Seis carroças carregam a ração diária de vinho à La Guillotine...

Seis carroças rolam pelas ruas. Reconvertendo-as ao que elas eram, através de poderoso encanto, o Tempo, veremos as carruagens dos monarcas absolutos, os coches nobres feudais, os toucadores de deslumbrantes Jezebéis, as igrejas que não são a casa de meu Pai, mas antros de ladrões, as choupanas de milhões de camponeses famintos.

Quanto destas surpresas “cinematográficas” devem estar escondidas nas páginas de Dickens!

Porém, voltemos à estrutura básica da montagem, cujos rudimentos na obra de Dickens foram desenvolvidos pelos elementos de composição cinematográfica da obra de Griffith. Levantando uma ponta do véu que oculta essas riquezas, essas experiências incomuns, olhemos *Oliver Twist*. Vamos abri-lo no capítulo 21. Leia-mos seu início:

Capítulo XXI²⁸

1. Era uma manhã desagradável a que encontraram, na rua; ventava e chovia muito, e as nuvens eram negras, tempestuosas.

A noite tinha sido chuvosa, tinham-se formado grandes poças na rua e as sarjetas estavam transbordando.

No céu, uma vaga claridade prenunciava o alvorecer; mas agravava mais do que atenuava a tristeza do cenário: a luz baça só servindo para empalidecer a dos lampiões

sem projetar tons mais alegres e mais quentes nos telhados molhados e nas ruas solitárias.

Parecia que ninguém despertara ainda naquela parte da cidade; as janelas estavam todas fechadas, e as ruas por onde passavam, silenciosas e desertas.

2. Quando entraram na Estrada de Bethnal Green, o dia começava a clarear. Muitos lampiões já tinham sido apagados;

algumas carroças das granjas rodavam lentamente para Londres;

de quando em quando uma diligência coberta de lama passava em vertiginosa carreira, o pontilhão atirando ao passar uma chicotada no lerdo carroceiro que, romando o lado errado da estrada, arriscara-o a chegar no posto um quarto de minuto depois da hora.

As tavernas com os bicos de gás acesos dentro, já estavam abertas.

Aos poucos, outras lojas começaram a abrir e foram aparecendo algumas pessoas nas ruas.

Depois surgiram grupos de trabalhadores que se dirigiam para seu trabalho;

a seguir, homens e mulheres com cestas de peixes na cabeça;

carrocinhas de legumes tiradas por jumentos;

vagões carregados de gado em pé ou já abatido;

mulheres com cântaros de leite;

uma procissão ininterrupta de gente carregada com as diversas espécies de abastecimentos, dirigindo-se aos subúrbios orientais da capital.

3. Quando eles se aproximaram da City, o barulho e o tráfego gradualmente aumentaram;

e quando cruzaram as ruas entre Shoreditch e Smithfield, foram engolfados por um urro de som e fumaça.

Estava tão claro quanto se esperava que estivesse, até que a noite viesse novamente; e a ocupada manhã de metade da população de Londres começara...

4. Era manhã de feira.

O chão estava coberto por uma espessa camada de sujo e lama:

e um denso vapor subindo dos corpos do gado

e misturando-se com o nevoeiro

que parecia parado em cima das chaminés, flutuava pesadamente no ar...

Camponeses,

vendedores de gado,

vaqueiros,

falcoeiros,

meninos

gatunos,

vadios,

e vagabundos de toda espécie

misturavam-se indistintamente.

5. Os assobios dos homens,
os latidos dos cachorros,
o mugir e corcoveio dos touros,
o balido dos carneiros,
os grunhidos e guinchos dos porcos,
os gritos dos falcoeiros
os berros, as pragas e as brigas de todos os lados,
o soar de campainhas,
o tumulto da multidão, os empurrões, os encontros,
o tumulto de vozes que saía de todas as tavernas
a gritaria, a balbúrdia.
o horrível pandemônio por todos os cantos da feira,
e o acotovelar incessante de gente miserável, suja, homens esqueléticos com as
barbas por fazer, tudo isso tornava a cena estonteante, confusa, perturbadora dos
sentidos.

Com que frequência encontramos exatamente esta estrutura na obra de Griffith? Esta austera acumulação e aceleração do tempo, este gradual jogo de luz: de lâmpadas de rua acesos aos apagados; da noite ao alvorecer; do alvorecer à plena radiação do dia (*estava tão claro quanto se esperava que estivesse, até que a noite viesse novamente*); esta transição calculada de elementos puramente visuais a um inter-relacionamento com elementos sonoros: em primeiro lugar com um barulho indefinido, vindo de longe, do segundo estágio do amanhecer, de modo que o burburinho cresce até um bramido, transferindo-nos para uma estrutura puramente sonora, agora concreta e objetiva (seção 5 de nossa distribuição); com tais cenas, pinçadas *en passant*, e intercaladas no conjunto — como o carroceiro, apressado em direção ao trabalho; e, finalmente, esses detalhes magnificamente típicos, os corpos malcheirosos do gado, dos quais sobe o vapor que se mistura com a nuvem do nevoeiro da manhã, ou o primeiro plano das pessoas com sujeira e lodo até o tornozelo, tudo isto dá a mais completa sensação cinemática do panorama de uma feira.

Surpreendidos por estes exemplos de Dickens, não devemos esquecer uma circunstância a mais, relacionada com a obra criativa de Dickens em geral.

Pensando que isso ocorre na “confortável” velha Inglaterra, somos capazes de esquecer que as obras de Dickens, consideradas não apenas contra um *background* da literatura inglesa, mas da literatura mundial da época, se destacam como obras de um artista cidadão. Ele foi o primeiro a levar fábricas, máquinas e estradas de ferro para a literatura.

Indícios deste “urbanismo” de Dickens podem ser achados não apenas em seu material temático, mas também no ritmo vertiginoso de impressões móveis com o qual Dickens delineia a cidade na forma de um quadro dinâmico (montagem); e

esta montagem, com seus ritmos, transmite a sensação dos limites da velocidade da época (1838), a sensação de uma — diligência disparando!

Ao passarem pelos objetos que mudavam rapidamente, e sempre variando, era curioso observar que estranha procissão passava diante de seus olhos. Empórios com esplêndidos vestidos, material trazido de cada cantão do mundo; tentadoras lojas com tudo para estimular e aumentar o apetite saturado e dar novo fôlego à festa freqüentemente repetida; vasilhas de ouro e prata trabalhadas, com formas estranhas de vasos, pratos e cálices; rifles, sabres, pistolas, e potentes armas de destruição; grilhões e ferros para os delinqüentes, roupas para os recém-nascidos, drogas para os doentes, caixões para os mortos, cemitérios para os enterrados — tudo misturado um ao outro e colocado lado a lado, parecia girar numa dança multicolor...²⁹

Não é uma antecipação da “sinfonia de uma metrópole”?³⁰

Mas aqui há outro aspecto diretamente oposto de uma cidade, antecipando em oitenta anos o retrato hollywoodiano da cidade.

Tinha várias ruas largas, todas muito parecidas umas com as outras, habitadas por pessoas igualmente parecidas umas com as outras, que iam e vinham às mesmas horas, com o mesmo som sobre as mesmas calçadas, para fazer o mesmo trabalho, e para as quais todo dia era o mesmo que ontem e amanhã, e todo ano a contraparte do último e do seguinte.³¹

É esta a Coketown de 1853 de Dickens, ou *A turba*, de King Vidor?³²

Nos exemplos acima citados encontramos protótipos de características da *exposição de montagem* de Griffith; então, valeria a pena prosseguir na leitura de *Oliver Twist*, onde podemos encontrar outro método de montagem típico de Griffith — o método de uma *progressão de montagem de cenas paralelas, interligadas umas às outras*.

Por isto voltemos àquele grupo de cenas no qual é exposto o episódio familiar em que o Sr. Brownlow, para mostrar confiança em Oliver, apesar de sua reputação como batedor de carteira, o envia para devolver livros ao livreiro, e em que Oliver novamente cai sob as garras do ladrão Sikes, sua namorada Nancy e o velho Fagin.

Essas cenas são desenvolvidas absolutamente *à la* Griffith: tanto em sua linha emocional interna, como na ênfase escultural incomum e delineamento dos personagens; no incomum vigor dramático, assim como nos traços humorísticos; finalmente, também na típica montagem *à la* Griffith de entrelaçamento paralelo de todas as cadeias de episódios isolados. Vamos dar atenção particular a esta última peculiaridade, tão inesperada, ao que parece, em Dickens, quanto característica de Griffith!

Capítulo XIV

EM QUE SE ENCONTRAM MAIS DETALHES SOBRE A PERMANÊNCIA DE OLIVER EM CASA DO SR. BROWNLOW, COMO TAMBÉM A NOTÁVEL PROFECIA DE UM TAL DE SR. GRIMWIG A SEU RESPEITO

... — Que pena! — exclamou o Sr. Brownlow. — Desejava muito que esses livros fossem devolvidos hoje.

— Mande Oliver levá-los — lembrou o Sr. Grimwig com um sorriso irônico. — Com certeza ele os entregará direitinho.

— Sim, deixe-me levá-los, por favor — pediu Oliver. — Corrirei até lá.

O bom velho ia dizer que de modo algum deixaria o menino ir, quando um pigarro malicioso do Sr. Grimwig o fez resolver o contrário para que, pela pronta desincumbência do mandado, provasse a injustiça de suas suspeitas.

(Oliver é preparado para a caminhada até o livreiro.)

— Não levarei dez minutos — respondeu o menino ansioso por prestar um serviço.

(A Sra. Bedwin, a governanta do Sr. Brownlow, ensina o caminho a Oliver e o despacha.)

— Tão bonitinho! — exclamou ela, acompanhando com o olhar. — Não supor-to a idéia de deixá-lo sair da minha vista.

Nesse momento, Oliver olhou alegre para trás e acenou-lhe com a cabeça antes de dobrar a esquina e ela retribuiu-lhe sorridente o gesto, fechou a porta e voltou para o seu quarto.

— Deverá estar de volta dentro de vinte minutos no máximo — disse o Sr. Brownlow tirando o relógio e colocando-o em cima da mesa. — Já será noite então...

— Oh, mas espera mesmo que volte? — perguntou o Sr. Grimwig.

— E não espera? — interpelou-o por sua vez o Sr. Brownlow sorrindo.

O espírito de contradição era muito forte no Sr. Grimwig no momento e tornou-o ainda mais forte o sorriso confiante do seu amigo.

— Não — respondeu, dando um murro na mesa —, não espero. Esse menino leva vestido um costume novo, alguns livros valiosos debaixo do braço e uma nota de cinco libras no bolso. Se esse menino tornar a aparecer aqui, comerei minha cabeça!

Dizendo essas palavras, aproximou a cadeira da mesa e os dois amigos ficaram sentados, em silenciosa expectativa, com o relógio entre eles.

Isto é seguido de uma pequena “interrupção” na forma de uma digressão.

Vale a pena observar, para ilustrar a importância que ligamos ao nosso próprio juízo, e o orgulho com que tiramos nossas mais precipitadas conclusões que, embora o Sr. Grimwig não fosse absolutamente um mau homem, e embora fosse sentir sinceramente se visse seu respeitável amigo logrado na sua boa fé, naquele momento rogava e torcia fervorosamente para que Oliver Twist não voltasse.

E de novo uma volta aos dois velhos:

Escureceu tanto que os algarismos no mostrador do relógio ficaram quase invisíveis. Mas os dois velhos continuaram sentados em silêncio com o relógio entre eles.

O crepúsculo mostra que apenas um pequeno espaço de tempo passou, mas o *primeiro plano* do relógio, *já duas vezes* mostrado entre os velhos, diz que muito tempo já passou. Mas exatamente aqui, como no jogo do “ele virá? ele não virá?”, que envolve não apenas os dois velhos, mas também o leitor bondoso, os piores medos e vagos pressentimentos da velha empregada são justificados pelo corte para a nova cena — Capítulo XV. Este começa com uma pequena cena na taverna, com o bandido Sikes e seu cachorro, o velho Fagin e a Srta. Nancy, que foi obrigada a descobrir o paradeiro de Oliver.

— Você está na pista, não, Nancy? — perguntou Sikes oferecendo-lhe o copo.

— Estou, Bill — respondeu ela engolindo todo o conteúdo —, e já cansada de tanto segui-la...

Em seguida, uma das melhores cenas de todo o romance — pelo menos uma cena que desde a infância tem sido perfeitamente preservada, junto com a figura diabólica de Fagin —, a cena na qual Oliver, andando com os livros, é repentinamente

surpreendido por uma moça exclamando em altas vozes: “Oh, meu querido irmão!”. E ainda bem não levantara a vista para ver o que havia quando foi tolhido por um par de braços em volta do pescoço.

Com esta esperta manobra, Nancy, contando com a simpatia de toda a rua, leva Oliver, que esperneia desesperadamente, como o “irmão pródigo”, de volta ao covil da gangue de ladrões de Fagin. Este décimo quinto capítulo termina com a agora familiar frase de montagem:

Já tinham acendido os lampiões de gás; a Sra. Bedwin esperava ansiosa na porta aberta e a criada já tinha percorrido a rua vinte vezes à procura de algum sinal de Oliver; e os dois homens ainda continuavam sentados na sala escura com o relógio entre eles.

No Capítulo XVI, Oliver, novamente sob as garras da gangue, é motivo de zombaria. Nancy o salva de uma surra:

— Não consentirei que faça isso, Fagin! — gritou-lhe. — Já tem o menino e o que quer mais? Deixe-o em paz ou... eu vou marcar alguns de vocês, embora com isso me faça enforcar também antes de ter chegado a minha hora.

Aliás, são característicos tanto de Dickens quanto de Griffith estes repentinos rasgos de bondade de personagens “moralmente degradados” e, apesar dessas imagens sentimentais beirarem a “conversa fiada”, são feitas tão impecavelmente que funcionam entre os leitores e espectadores mais céticos!

No final deste capítulo, Oliver, atormentado e exausto, cai “em sono profundo”. Aqui a unidade física do tempo é interrompida — uma tarde e uma noite, cheias de acontecimentos; mas a unidade de montagem do episódio não é interrompida, amarrando Oliver ao Sr. Brownlow de um lado, e à gangue de Fagin de outro.

Continuando, no Capítulo XVIII, a chegada do sacristão da paróquia, Sr. Bumble, em resposta a um anúncio sobre o garoto perdido, e o aparecimento de Bumble na casa do Sr. Brownlow, de novo na companhia de Grimwig. O conteúdo e razão de sua conversa é revelado pelo próprio título do capítulo: O DESTINO, SEMPRE DESFAVORÁVEL A OLIVER, LEVA A LONDRES UM PERSONAGEM IMPORTANTE PARA DENEGRIR SUA REPUTAÇÃO...

— Receio que tudo isso seja verdade — disse o velho com tristeza depois de examinar os papéis. — Isto não é muito pela sua informação; mas eu daria com prazer três vezes mais se ela tivesse sido favorável a esse menino.

Não é impossível que se o Sr. Bumble tivesse sabido disso no começo da entrevista, tivesse dado um caráter muito diferente à sua pequena história. Era, porém, tarde demais para fazê-lo, por isto balançou a cabeça gravemente e embolsando os cinco guinéus, retirou-se...

— Sra. Bedwin — disse quando a governanta apareceu —, aquele menino, Oliver, é um impostor.

— Não pode ser. Não, senhor; não pode ser — respondeu ela com energia... — Nunca acreditarei nisso, senhor... Nunca!

— Vocês quando chegam a essa idade não acreditam senão nos charlatães e em histórias da carochinha — resmungou o Sr. Grimwig. — Eu já sabia de tudo desde o começo...

— Ele era um queridinho; uma criança meiga, agradecida, Sr. Brownlow — insistiu a Sra. Bedwin, indignada. — Conheço muito bem crianças, senhor; lido com elas há quarenta anos; e quem não pode dizer o mesmo deve ficar calado em se tratando delas. Esta é a minha opinião!

Isso foi um ataque direto ao Sr. Grimwig, que era um solteirão. Mas como não provocasse da parte do cavalheiro mais do que um sorriso, levantou a cabeça e alisou o avental, preparando-se para outro discurso, quando o Sr. Brownlow interveio:

— Silêncio! — disse, fingindo uma zanga que estava longe de sentir. — Não quero tornar a ouvir o nome desse menino. Chamei-a para dizer-lhe isto. Nunca mais, qualquer que seja o pretexto, veja bem! Pode retirar-se, Sra. Bedwin. Mas não se esqueça; estou falando sério.

E todo o intrincado complexo de montagem deste episódio é concluído com a frase:

Foi uma noite triste na casa do Sr. Brownlow.

Não foi por acaso que eu me permiti citar extratos completos, que se referem não apenas à composição das cenas, mas também aos perfis dos personagens, porque em sua própria modelagem, em sua caracterização, em seu comportamento, há muito do estilo típico de Griffith. Isto diz respeito também às suas criaturas “à Dickens” miseráveis, indefesas (lembrando Lillian Gish e Richard Barthelmess em *O lírio partido*³³ ou as irmãs Gish em *Órfãos da tempestade*³⁴ e aos não menos típicos personagens como os dois velhos cavalheiros e a Sra. Bedwin; e, finalmente, são totalmente características dele figuras como a gangue do “alegre velho judeu” Fagin.

Com relação à tarefa imediata de nosso exemplo da progressão de montagem, de Dickens, da composição da história, podemos apresentar os resultados na seguinte tabela:

1. *Os velhos cavalheiros.*
2. Partida de Oliver.
3. *Os velhos cavalheiros e o relógio. Ainda está claro.*
4. Digressão sobre o caráter do Sr. Grimwig.
5. *Os velhos cavalheiros e o relógio. Chegando o crepúsculo.*
6. Fagin, Sikes e Nancy na taverna.
7. Cena na rua.
8. *Os velhos cavalheiros e o relógio. As lâmpadas de gás foram acesas.*
9. Oliver é levado de volta a Fagin.
10. Digressão no início do Capítulo XVII.
11. A jornada do Sr. Bumble.
12. *Os velhos cavalheiros* e a ordem do Sr. Brownlow para esquecer Oliver para sempre.

Como podemos ver, temos diante de nós uma típica — e, para Griffith, um modelo de — montagem paralela de duas linhas de história, onde uma (os cavalheiros à espera) aumenta emocionalmente a intensidade e o drama da outra (a captura de Oliver). É em seus “libertadores” correndo para salvar a “heroína sofredora” que Griffith tem, com a ajuda da montagem paralela, merecido suas láureas mais gloriosas!

O mais curioso de tudo é que no *próprio centro* do episódio de nossa análise é usada como cunha uma outra “interrupção” — toda uma digressão no início do

Capítulo XVII, sobre o qual silenciaremos propositalmente. O que é impressionante nesta digressão? É o próprio “tratado” de Dickens sobre os princípios desta construção de montagem da história, que ele desenvolve de modo tão fascinante e que passou para o estilo de Griffith. Aqui está ela:

É costume no teatro, em todos os bons melodramas, apresentar as cenas trágicas e as cômicas regularmente entremeadas como as camadas brancas e vermelhas de uma bela fatia de presunto. O herói cai na sua cama de palha sob o peso dos grilhões e dos infortúnios; na cena seguinte, seu escudeiro fiel, porém, alheio à situação, regala o auditório com uma canção cômica. Vemos emocionados a heroína nas garras do impiedoso barão, sua virtude e sua vida em perigo, desembainhando o punhal para preservar uma à custa da outra, e no momento mesmo em que nos achamos suspensos, no auge da emoção, ouve-se um assobio e somos imediatamente transportados para o grande *hall* do castelo onde um senescal de cabeça branca entoia um coro estranho com um corpo de vassalos ainda mais estranhos encontrados em todos os lugares, desde as criptas sombrias das igrejas até os palácios, e que levam a vida cantando por toda parte.

Tais mutações parecem absurdas, mas não são tão estranhas como podem parecer à primeira vista. As transições na vida real entre um banquete e um leito de morte e entre os crepes de luto e os alegres atavios de festa, não são, muitas vezes, menos bruscas; somente num caso somos os atores em lugar de sermos os espectadores passivos do drama, o que faz uma grande diferença. Os atores na interpretação das cenas não percebem as violentas transições e abruptos impulsos de paixões ou sentimentos que os espectadores julgam exagerados e inverossímeis.

Como as súbitas transformações de cenas e rápidas mudanças de lugares e tempo são não só sancionadas nos livros por um longo uso, como consideradas por muitos a grande arte dos autores, a habilidade de um autor sendo estimada pela crítica principalmente visando os dilemas em que deixa seus personagens no fim de cada capítulo, esta breve introdução ao presente pode talvez parecer desnecessária.

Há uma outra coisa interessante neste tratado: de acordo com suas próprias palavras, Dickens (um ator amador por toda a vida) define sua relação direta com o melodrama teatral. É como se Dickens tivesse se colocado na posição de um elo de conexão com a futura, não entrevista arte do cinema, e não com um passado recente (para Dickens) — as tradições dos “bons melodramas de assassinato”.

Este “tratado”, é claro, não poderia ter escapado aos olhos do patriarca do cinema norte-americano, e freqüentemente sua estrutura parece seguir o sábio conselho, dado ao grande diretor do século XX pelo grande romancista do século XIX. E Griffith, sem nada esconder, mais de uma vez rendeu o devido tributo à memória de Dickens.

Já vimos que a primeira utilização cinematográfica desta estrutura foi a de Griffith em *After Many Years*, uma utilização pela qual ele responsabilizou Dickens.

Este filme é memorável por ter sido o primeiro no qual o primeiro plano foi usado *inteligentemente* e, principalmente, *utilizado*.³⁵

Lewis Jacobs descreveu a abordagem de Griffith do primeiro plano, três meses mais tarde, em *For Love of Gold*,³⁶ uma adaptação de *Carne para canhão*, de Jack London.

O clímax da história era a cena na qual os dois ladrões começam a se destruir. Sua eficácia dependia da consciência da platéia sobre o que estava acontecendo na mente dos dois ladrões. O único modo conhecido de indicar os pensamentos de um ator era a dupla exposição de “balões de sonho”. Esta convenção nascera de duas falsas interpretações: primeira, que a câmera deve sempre ser fixada num ponto correspondente ao da visão do espectador num teatro (a posição agora conhecida como o plano geral); a outra, de que uma cena deveria ser interpretada em sua plenitude antes da outra começar...

Griffith decidiu dar um passo revolucionário. Ele moveu a câmera para mais perto do ator, no que é agora conhecido como o plano inteiro (uma visão mais ampla do ator), de modo que a platéia pudesse observar a pantomima do ator mais de perto. Ninguém antes pensara em mudar a posição da câmera no meio de uma cena...

O próximo passo lógico era aproximar a câmera ainda mais do ator, no que é hoje chamado de primeiro plano...

Nunca, desde *O grande assalto ao trem*,³⁷ de Porter, cerca de cinco anos antes, um primeiro plano fora visto em filmes norte-americanos. Usado então apenas como um truque (o fora-da-lei era mostrado atirando na platéia), o primeiro plano se tornou em *After Many Years* o complemento dramático natural do plano geral e do plano total. Indo além do que ousara antes, numa cena mostrando Annie Lee meditando e esperando pela volta do marido, Griffith ousadamente usou um amplo primeiro plano de seu rosto.

Todos no estúdio Biograph ficaram chocados. “Mostrar apenas a cabeça de uma pessoa? O que as pessoas dirão? Isto vai contra todas as regras do cinema!...”

Mas Griffith não tinha tempo para discutir. Tinha uma outra surpresa, até mais radical, a oferecer. Imediatamente depois do primeiro plano de Annie, inseriu a fotografia do objeto de seus pensamentos — seu marido, naufragado numa ilha deserta. Este corte de uma cena para outra, sem conclusão também, desencadeou uma torrente de críticas contra a experiência.³⁸

E vimos como Griffith defendeu sua experiência usando Dickens como testemunha.

Se estas são apenas as primeiras insinuações do que iria trazer glória a Griffith, podemos encontrar uma total fruição de seu novo método num filme feito apenas um ano depois de ele ter começado a dirigir filmes, *A vila solitária*.³⁹ Isto é contado na monografia de Iris Barry sobre Griffith:

Em junho de 1909. Griffith já estava dominando seu material e encaminhou-se para a atividade criativa seguinte: ele levou o método inicial de Porter⁴⁰ a um novo estágio

de desenvolvimento em *A vila solitária*, no qual usou interseções para aumentar o suspense através de cenas paralelas onde os ladrões estão assaltando a mãe e os filhos enquanto o pai corre para casa para salvá-las. Aqui ele criou um novo modo de usar um truque testado — o resgate no último minuto —, que ele usaria muito até o fim de sua carreira. Em março de 1911, Griffith desenvolveu o método disjuntivo de narrativa em *The Lonedale Operator*,⁴¹ que alcança um grau muito maior de excitação irrespirável e suspense nas cenas em que o herói-ferroviário corre com seu trem para resgatar a heroína atacada pelos assaltantes na estação.⁴²

O melodrama, tendo obtido no solo norte-americano, no final do século XIX, sua maturidade mais completa e exuberante, em seu auge certamente deve ter exercido uma grande influência sobre Griffith, cuja arte primeira foi o teatro, e seus métodos devem ter sido armazenados no fundo de reserva de Griffith com grande quantidade de características maravilhosas e típicas.

O que foi este período do melodrama norte-americano, que precedeu imediatamente o aparecimento de Griffith? Seu aspecto mais interessante é o estreito entrelaçamento cênico de *ambas* as facetas típicas da futura arte de Griffith; dos *dois lados*, típicos da composição e estilo de Dickens, sobre os quais falamos no início deste ensaio.

Isto pode ser ilustrado pela história teatral do original *Way Down East*. Um pouco desta história foi preservada para nós pelas reminiscências de William A. Brady, particularmente interessantes como informações sobre o florescimento e popularização do gênero teatral conhecido como melodrama local “de tosca fabricação caseira”. Alguns aspectos desta tradição são preservados até hoje. O sucesso de obras tão modernas como *A estrada do tabaco*, de Erskine Caldwell, e *As vinhas da ira*, de John Steinbeck (no original e na versão cinematográfica),⁴³ contém ingredientes comuns a este gênero popular. Estas duas obras completam um ciclo de poesia rural, dedicado ao interior norte-americano.

As reminiscências de Brady são um arquivo interessante de incorporação cênica desses melodramas nos palcos da época. Porque apenas na encenação, esta incorporação cênica em muitos casos literalmente antecipa não apenas os temas, assuntos e suas interpretações, mas até os métodos de encenação e efeitos, que sempre nos parecem tão “puramente cinemáticos”, sem precedentes e... criados pelo cinema!⁴⁴

Um ator de variedades chamado Denman Thompson no final dos anos setenta (do século XIX) interpretava um quadro, no circuito de variedades, chamado *Joshua Whitcomb*... Aconteceu de James M. Hill, um revendedor de roupa usada de Chicago, ver *Joshua Whitcomb*, conhecer Thompson, e convencê-lo a escrever um drama em quatro atos sobre o Velho Josh.⁴⁵

Desta idéia saiu o melodrama *The Old Homestead* (*A velha granja*) financiado por Hill. O novo gênero se firmou vagarosamente, mas a inteligente propaganda fez seu trabalho — recordando sonhos sentimentais e lembranças da boa parte antiga, e, viva!, deserta do país; da vida nos bons e velhos Estados Unidos rurais, e a peça ficou em cartaz 25 anos, enriquecendo o Sr. Hill.

Outro sucesso com a mesma fórmula foi *The Country Fair*, de Neil Burgess:

Ele introduziu, pela primeira vez em qualquer palco, uma corrida de cavalos. Patenteou o truque e colecionou *royalties* em todo o mundo quando ele era usado em outras produções. *Ben Hur* o usou 20 anos...

A novidade e o interesse deste material temático unido a truques cênicos deste tipo rapidamente o tornaram popular em toda parte e os “dramas toscos de fabricação caseira” brotaram por todos os lados...”

Outro melodrama de muito fôlego foi *No velho Kentucky*, que, com sua Banda Pickaninny, fez seu proprietário, Jacob Hitt, ganhar vários milhões em dez anos... Augustus Thomas tentou a sorte escrevendo um trio de rurais — *Alabama, Arizona e No Missouri*.

Um empreendedor ativo e eclético como Brady certamente se inclinaria em direção a esta nova forma dramática, que rendia bom dinheiro:

Durante todos os anos 90, eu era uma pessoa muito ocupada na, e em redor da, Broadway. Agarrava qualquer coisa na linha do entretenimento — melodramas na Broadway ou no Bowery, lutas profissionais, corridas de bicicletas — longas ou curtas, de seis dias, de vinte e quatro horas, ou de velocidade — liga de beisebol ... lutas em Broadsword, danças de negros, cabos de guerra, disputas de luta romana — para valer ou combinadas. Bailes de máscaras para todos os gostos no Madison Square Garden. Disputa entre James J. Corbert e John L. Sullivan pelo campeonato mundial de pesos pesados. Isto me colocou no topo do mundo, de modo que eu tinha de ter um teatro na Broadway.

Brady alugou o Teatro Manhattan com “um jovem companheiro chamado Florenz Ziegfeld Jr.” e foi procurar algo para colocar nele.

Um agente chamado Harry Doel Parker me levou um roteiro chamado *Annie Laurie* (de sua mulher, Lottie Blair Parker). Eu o li, e vi uma chance de transformá-lo em uma daquelas coisas rurais que estavam aparecendo em toda parte... Disse-lhe que a peça tinha possibilidades, e finalmente concordamos com o preço da compra conveniente de dez mil dólares, com ele me dando o direito de chamar um especialista. Dei

o emprego a Joseph R. Grismer, que rebatizou a peça *Way Down East* (*No oeste distante*).⁴⁶

Nós a colocamos em nosso teatro da Broadway, onde ficou em cartaz sete meses, sem nunca conhecer uma semana lucrativa. Os críticos cortaram-na em pedaços... Durante sua exibição na Broadway, usamos todos os truques conhecidos para atrair espectadores, mas sem sucesso... Dependíamos da “neve” — inundando Nova York e seus subúrbios com “Passe 2’s”.

Uma noite, um conhecido clérigo apareceu no teatro e nos escreveu uma bela carta de elogio. Isto nos deu uma idéia. Distribuímos dez mil “entradas de clérigos” e pedimos a todos sua opinião, e as obtivemos. Todos disseram que era uma obra-prima — fizeram longos discursos no palco — seguidos de sermões de seus púlpitos. Aluguei o grande painel elétrico sobre o edifício triangular na Broadway com a rua Vinte e Três (o primeiro grande painel de Nova York). Isto nos custou mil dólares por mês. Como isto fez o Rialto falar! Em um de nossos artigos semanais, que *The Sun* publicou, dizia-se que *No oeste distante* era melhor do que *A velha granja*. Isto nos deu um *slogan* que durou 20 anos...

O administrador da Academia de Música, o lar de *A velha granja*, foi solicitado a colocar *No oeste distante* em seu teatro.

Ele queria, mas insistia que o espetáculo e sua produção eram muito pequenos para seu imenso palco. Grismer e eu pusemos nossas cabeças para funcionar e decidimos fazer uma grande produção, introduzindo cavalos, bois, ovelhas, todas as variedades de equipamento de fazenda, uma monstruosa charrete levada por quatro cavalos, uma tempestade de neve elétrica, um quarteto duplo cantando em toda oportunidade as canções que as mães adoravam — formando um verdadeiro circo rural. O efeito foi como uma bomba e ficou em Nova York a temporada toda, com lucros que excediam cem mil dólares. Depois disso, era fácil. Despachei meia dúzia de companhias em turnês. Todas tiveram sucesso.

O show era como uma arma de repetição e levou 21 anos para ficar superado. As grandes cidades pareciam nunca se cansar dele...

Os direitos para o cinema mudo de *No oeste distante* foram comprados por D.W. Griffith por 170 mil dólares, 25 anos depois de sua primeira produção teatral.

No outono de 1902, exatamente um ano antes da produção de *O grande assalto ao trem*, um melodrama moralista intitulado *The Ninety and Nine* (*O noventa e nove*) (o título deriva de um hino conhecido de Sankey) estreou na mesma Academia de Música. Sob uma impressionante fotografia da cena do clímax da produção, *The Theatre Magazine* publicou esta nota explicativa.

Uma modesta localidade, circundada por um cinturão de pradarias em chamas. O incêndio ameaça as vidas de três mil pessoas. Em uma estação ferroviária a trinta

milhas do lugar do incêndio, dezenas de pessoas seguem com inquietação o quadro de horrores e desgraças trazido pelo telégrafo. Um trem especial se dispõe a sair em socorro dos moribundos. Mas falta o maquinista, e um brilhante jovem milionário nega-se a correr o risco de passar pelo cinturão de fogo. Aparece o jovem herói e aceita com audácia a missão. Escuridão completa. Um instante de tensão. A cortina se levanta e aparece a cena arrebatadora... O grande palco está literalmente tomado pelas chamas. As chamas lambem os troncos das árvores. Os postes do telégrafo brilham e os fios se dissolvem com o forte calor. Grandes línguas de fogo crepitam na grama e a varrem, irrompendo furiosamente. No centro do fogo, uma locomotiva em tamanho natural, como os modernos trens expressos que o fogo quase não deixa ver. Suas rodas enormes rolam nos trilhos, ela resfolega e oscila como se dirigida em grande velocidade. Na cabine, um maquinista voluntário, atormentado e chamuscado, enquanto um bombeiro lhe joga baldes de água para protegê-lo das chispas que voam.⁴⁷

Comentários adicionais parecem supérfluos: aqui também há a tensão da ação paralela, da corrida, da perseguição — a necessidade de chegar a tempo, de ultrapassar a barreira de fogo; aqui também há a pregação moral, capaz de inflamar milhares de clérigos; aqui também, em resposta aos “modernos” interesses da platéia, há o LAR em toda a sua “plenitude exótica”; aqui também estão as canções irresistíveis, ligadas às lembranças da infância e à “querida mamãezinha”. Em resumo, aqui é colocado todo o arsenal com o qual Griffith mais tarde conquistará suas platéias, de modo igualmente irresistível.

Mas se queremos passar da discussão dos princípios gerais de montagem para seus aspectos *limitadamente específicos*, Griffith poderia encontrar também outros “antecessores da montagem” — e em seu próprio país.

Deixo de lado, pesaroso, a grandiosa concepção de montagem de Walt Whitman. Deve-se salientar que Griffith não continuou com a *tradição de montagem* de Whitman (apesar do verso de Whitman sobre “do berço que balança sem cessar”, usado sem êxito por Griffith como um refrão em *Intolerância*; mas isso veremos mais adiante).

Com relação à montagem, quero me referir a um dos mais alegres e ágeis contemporâneos de Mark Twain — que escrevia sob o *pseudônimo* de John Phoenix. Este exemplo de montagem é datado de 1º de outubro de 1853 (!), e é tirado de sua paródia de uma novidade da época — as revistas ilustradas.

A publicação da paródia intitula-se “Phoenix’s Pictorial and Second Story Front Room Companion”, e foi impressa pela primeira vez no *Herald* de San Diego. Entre seus vários itens, engenhosamente ilustrados com o miscelâneo “caldeirão” encontrado em qualquer jornal do interior da época, há um que nos interessa em particular:



Fearful accident on the Princeton Rail Road! Terrible loss of life!!

“De acordo com todas as regras artísticas” de montagem, John Phoenix “suscita a imagem”. O método de montagem é óbvio: o jogo de *detalhes justapostos* — planos em si mesmos, imutáveis e até não-relacionados, mas a partir dos quais é criada e desejada a *imagem do conjunto*. E particularmente fascinante é o “primeiro plano” da dentadura postiça, colocada após um “plano geral” do vagão de cabeça para baixo, mas ambos com as mesmas dimensões, isto é, exatamente como se eles estivessem sendo mostrados “em toda a tela”!

Curiosa também é a figura do próprio autor, que esconde sob o pseudônimo de Phoenix o ilustre coronel George Horatio Derby, engenheiro do Exército dos Estados Unidos, ferido em Serro Gordo em 1846, um pesquisador consciencioso, repórter e engenheiro até sua morte em 1861. Um dos primeiros ancestrais norte-americanos do milagroso método de montagem! Um dos primeiros humoristas destacados norte-americanos, de um novo tipo, e também um dos indubitáveis antepassados do humor “violento”, que atingiu seu maior florescimento no cinema, por exemplo, na obra dos Irmãos Marx.⁴⁸

Não sei como meus leitores se sentem quanto a isto, mas para mim é sempre agradável reconhecer de novo e de novo o fato de que nosso cinema não carece de pais e *pedigree*, de um passado, de tradições e da rica herança cultural das épocas passadas. Apenas pessoas muito inconscientes e presunçosas podem erigir leis e uma estética para o cinema partindo da premissa de algum incrível nascimento-virginal desta arte!

Deixemos Dickens e toda a plêiade de antepassados, que remontam inclusive aos gregos e a Shakespeare, lhes lembrarem uma vez mais que ambos, Griffith e nosso cinema, provam que nossas origens não são apenas as de Edison e seus companheiros inventores, mas se baseiam num enorme passado cultural; cada parte deste passado em seu momento da história mundial impulsionou a grande arte da cinematografia. Que este passado seja uma reprovação às pessoas inconscientes que trataram com arrogância a literatura, que contribuiu tanto para esta arte aparentemente sem precedentes e é, em primeiro lugar, e no mais importante: a arte de observar — não apenas *ver*, mas *observar* — com ambos os significados abarcados pelo termo.

Este crescimento estético do *olho cinematográfico* para a *imagem de uma visão personificada do fenômeno* foi um dos mais sérios processos de desenvolvimento de

nosso cinema soviético em particular; nosso cinema também desempenhou um tremendo papel na história do desenvolvimento do cinema mundial como um todo, e não foi um papel pequeno, desempenhado devido a uma compreensão básica dos princípios da montagem cinematográfica, que se tornou tão característica da escola soviética de cinema.

Porém, também enorme foi o papel de Griffith na evolução do sistema da montagem soviética: um papel tão grande como o papel de Dickens na formação dos métodos de Griffith. Dickens, neste aspecto, desempenhou um enorme papel na elevação da tradição e herança cultural das épocas anteriores; exatamente como, num nível ainda mais elevado, podemos ver o enorme papel das premissas sociais, que inevitavelmente, nesses momentos cruciais da história, sempre impulsionam novamente elementos de método de montagem para o centro da atenção na obra criativa.

O papel de Griffith é enorme, mas nosso cinema não é nenhum parente pobre, nem um devedor insolvente dele. Era natural que o espírito e o conteúdo de nosso próprio país fosse, nos temas e assuntos, muito além dos ideais de Griffith e de seus reflexos nas imagens artísticas.

Na visão social, Griffith sempre foi um liberal, nunca foi muito além do humanismo levemente sentimental de velhos cavalheiros e doces madames da Inglaterra vitoriana, do modo como Dickens adorava retratá-los. A moral piedosa de seus filmes não se eleva além da acusação cristã de injustiça humana e em nenhuma parte de seus filmes soa um protesto contra a injustiça social.

Em seus melhores filmes ele é um pregador do pacifismo e da aceitação do destino (*A vida não é maravilhosa?*)⁴⁹ ou do amor pela humanidade “em geral” (*O lírio partido*). Em suas críticas e condenações, Griffith algumas vezes é capaz de ascender a um *pathos* magnífico (em, por exemplo, *No oeste distante*).

Em sua obra tematicamente mais dúbia — isto toma a forma de uma apologia da Lei Seca (em *The Struggle*),⁵⁰ ou da filosofia metafísica das origens eternas do Bem e do Mal (em *Intolerância*). A metafísica permeia o filme *Desgraças de Satã* baseado em Marie Corelli.⁵¹ Finalmente, entre os elementos mais repelentes de seus filmes (e existem), vemos Griffith como um apologista assumido do racismo, erigindo um monumento em celulóide à Ku Klux Klan, e apoiando seu ataque contra os negros em *O nascimento de uma nação*.⁵²

No entanto, nada pode tirar de Griffith o fôlego de um dos mestres genuínos do cinema norte-americano.

Mas o pensamento de montagem é inseparável do conteúdo geral de pensamento como um todo. A estrutura que é refletida no conceito de montagem de Griffith é a estrutura da sociedade burguesa. E ele na realidade se assemelha ao “lado irônico, do prêmio merecido” de Dickens; na realidade (e isto não é piada), ele é tecido em camadas alternadas incompatíveis “brancas” e “vermelhas” — rico e pobre. (Este é o tema eterno dos romances de Dickens, que não ultrapassa essa

divisão. Sua obra da maturidade, *Little Dorrit*, é assim dividida em dois livros: “Pobreza” e “Riqueza”.) E esta sociedade, percebida *apenas como um contraste entre os possuidores e despossuídos*, se reflete na consciência de Griffith de um modo não mais profundo do que a imagem de uma complicada corrida entre duas linhas paralelas.

Basicamente, Griffith é o maior mestre da forma mais gráfica neste campo — um mestre da *montagem paralela*. Acima de tudo, Griffith é um grande mestre das construções de montagem criadas por uma aceleração em linha reta e *aumento do tempo* (principalmente em direção a formas superiores de montagem paralela).

A escola de Griffith é, antes de tudo, uma escola de *tempo*. Porém, ele não teve forças para competir com a jovem escola soviética de montagem no campo da expressividade e do ritmo implacavelmente eficaz, tarefa que ultrapassa os estreitos limites das tarefas do ritmo.

Foi exatamente este aspecto do *ritmo devastador*, distinto dos efeitos de *tempo*, que se notou com o aparecimento de nossos primeiros filmes soviéticos nos Estados Unidos. Depois de reconhecer os temas e as idéias de nossas obras, foi este aspecto de nosso cinema que a imprensa norte-americana de 1926-27 ressaltou.

Mas o verdadeiro ritmo pressupõe antes de tudo *unidade* orgânica. Nem uma alternância mecânica sucessiva de cortes transversais, nem um entrelaçamento de temas antagônicos, mas acima de tudo uma unidade que, no jogo das contradições internas, através de uma mudança no jogo com o objetivo de traçar seu impulso orgânico — eis o que está na base do ritmo. Não se trata de uma unidade externa da história, que traz também a imagem clássica da cena da perseguição, mas da unidade interna, que pode ser conseguida pela montagem como um sistema inteiramente diferente de estrutura, na qual a chamada montagem paralela pode figurar como uma das variantes mais elevadas ou particularmente pessoais.

E, naturalmente, o conceito de montagem de Griffith, basicamente a montagem paralela, parece ser uma cópia de sua visão dualística do mundo, que corre através de duas linhas paralelas de pobre e rico em direção a uma “reconciliação” hipotética onde... as linhas paralelas se cruzariam, isto é, no infinito, tão inacessível quanto a “reconciliação”.

Mas seria de se esperar que nosso conceito de montagem nascesse da compreensão do fenômeno através de uma “imagem” totalmente diferente, a nós proporcionada por uma visão do mundo tanto monística quanto dialética.

Para nós, o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo.

Tentei dar expressão teórica a esta *tendência geral* de nossa compreensão de montagem, e o fiz em 1929, e no que menos pensava na época era em que grau

nosso método de montagem, tanto genericamente quanto em princípio, diferia da montagem de Griffith.

Esta diferença se exprimia na forma de uma definição dos estágios da relação entre o plano e a montagem. Sobre a unidade temática do conteúdo de um filme, sobre o “plano”, sobre o “quadro”, escrevi:

O plano de modo algum é um *elemento* da montagem.

O plano é uma *célula* de montagem.

Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, o organismo ou embrião, do mesmo modo, no outro lado do salto dialético, a partir do plano, há a montagem.

A montagem é a expansão de um conflito intraplano (ou, contradição), em primeiro lugar do conflito de dois planos que se encontram lado a lado:

O conflito dentro do plano é a montagem em potencial, no desenvolvimento de sua intensidade que fraciona a célula quadrilátera do plano e que lança seu conflito nos impulsos de montagem *entre* os fragmentos de montagem.

Então — a difusão do conflito através de todo um sistema de planos, pelos quais “... novamente reunimos o evento desintegrado em um todo, mas de *nosso* ponto de vista. De acordo com o modo como orientamos nossa relação com o evento.”

Assim é dividida uma *unidade de montagem* — a célula — numa cadeia múltipla, que *é novamente reunida numa nova unidade — na frase de montagem, que personifica o conceito de uma imagem do fenômeno.*

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

V.A. Bogoroditzky escreve que “... no início, a humanidade expressava suas idéias através de palavras isoladas, que eram também as formas primitivas da sentença”.⁵³ A questão é apresentada com mais detalhes pelo acadêmico Ivan Meshchaninov:

Palavra e sentença aparecem como o produto da história e estão longe de ser identificadas com a longa época de sons guturais. São precedidas por um estado de desintegração, até hoje não detectado nos componentes dos idiomas incorporados.⁵⁴

Fragmentadas em suas partes componentes, as palavras-sentenças mostram uma unidade entre as palavras originais e sua combinação no complexo sintático da

sentença. Isto adquire uma diversidade de possibilidades de expressivas combinações de palavra...

Os embriões da sintaxe, previamente estabelecidos, existiam na forma latente de palavras-sentenças incorporadas, que, mais tarde, durante sua decomposição, foram projetadas para fora. A sentença parecia ter sido fragmentada em seus elementos principais, isto é, a sentença é criada como tal pelas leis da sintaxe...⁵⁵

Afirmamos previamente a particularidade de *nossa* atitude em relação à montagem. Porém, a distinção entre os nossos conceitos de montagem e os norte-americanos ganha clareza máxima e precisão se dermos uma olhada na mesma diferença de princípio da compreensão de outra inovação, introduzida por Griffith na cinematografia e que, do mesmo modo, obteve entre nós um sentido inteiramente diferente.

Trata-se do *primeiro plano*, ou, como o chamamos, do “grande plano”.

Esta distinção de princípio começa na essência do próprio termo.

Dizemos: um objeto ou rosto é fotografado em “grande plano”, ou seja, *grande* na tela.

Os norte-americanos dizem: *near* ou *close-up*.⁵⁶

Estamos falando do lado *qualitativo* do fenômeno, vinculado a seu significado (exatamente como falamos de um *grande* talento, isto é, do que sobressai, por sua significação, da linha geral, ou de um tipo *grande* em negrito de impressão gráfica, para enfatizar o que é particularmente essencial ou significativo).

Entre os norte-americanos, o termo está ligado à *visão*.

Entre nós — ao *valor do que é visto*.

Veremos a profunda diferença de princípio depois que entendermos o sistema pelo qual, tanto no que diz respeito ao método quanto à aplicação, o “grande plano” é usado por nosso cinema de um modo diferente do uso do “primeiro plano” pelo cinema norte-americano.

Nesta comparação, a primeira coisa a aparecer claramente diz respeito à principal função do primeiro plano em nosso cinema — destina-se não apenas, e não tanto, a *mostrar* ou *apresentar*, mas a *significar*, a *dar significado*, a *expressar*.

Pelo nosso modo, rapidamente percebemos a própria natureza do “primeiro plano”, depois dele mal ter sido notado em sua faculdade isolada como um meio de *exposição*, na prática do cinema norte-americano.

O primeiro fator que nos atraiu no método do primeiro plano foi o descobrimento de sua característica particularmente surpreendente: capaz de criar *uma nova qualidade do conjunto a partir da justaposição de partes isoladas*.

Onde o primeiro plano isolado da tradição da chaleira de Dickens foi frequentemente um detalhe determinante ou “chave” do trabalho de Griffith, onde a

* Em inglês no original; expressões habitualmente traduzidas por plano próximo ou primeiro plano.

alternância de primeiros planos de rostos foi uma antecipação do futuro diálogo sincronizado (pode ser conveniente mencionar aqui que Griffith, no cinema sonoro, não atualizou um único método então em uso) — avançamos a idéia de uma *nova fusão fundamentalmente qualitativa*, que emergia do processo de *justaposição*.

Por exemplo, em quase todas as minhas primeiras intervenções orais e escritas na década de 20, defini o cinema como, acima de tudo, uma “arte da justaposição”.

Se Gilbert Seldes é digno de crédito, o próprio Griffith chegou a ponto de ver “que, pela fragmentação da cena da corrida dos resgatadores e do terror das vítimas ele multiplicava o efeito emocional enormemente; o todo era infinitamente maior do que a soma de suas partes”.⁵⁷ Mas isto também era insuficiente para nós. Para nós, esta *acumulação quantitativa*, mesmo nestas situações “multiplicadoras”, não era suficiente: procurávamos, e encontramos nas justaposições mais do que isso — *um salto qualitativo*.

O salto superou os *limites das possibilidades* do palco — um salto além dos *limites da situação*: um salto no campo da *imagem* da montagem, do *conceito* da montagem, da montagem como um meio antes de tudo de revelar a *concepção ideológica*.

Aliás, em outro dos livros de Seldes aparece sua longa condenação dos filmes norte-americanos dos anos 20, que perderam sua espontaneidade por suas pretensões de qualidade “artística” e “teatral”.

A crítica é escrita na forma de “Uma carta aberta aos magnatas do cinema”. Começa com uma eloqüente saudação: “Povo ignorante e infeliz” e contém em sua conclusão linhas tão memoráveis como estas:

... e então o novo cinema chegará sem a sua cooperação. Porque quando vocês, seus ganhos e sua publicidade forem juntos para o inferno, o campo será deixado livre para outros... Na realidade estará ao alcance dos artistas. Com intérpretes em vez de atores e atrizes, com idéias novas (entre as quais a idéia de ganhar um monte de dinheiro pode estar ausente), esses artistas devolverão à tela o que vocês corromperam — a imaginação. Eles criarão com a câmera, e não se limitarão a fotografar... é possível e desejável a criação de grandes épicos sobre a indústria norte-americana, com a máquina atuando como um personagem do drama — exatamente como a própria terra do Oeste, como o trigo devem desempenhar seu papel. As grandiosas concepções de Frank Norris não estão acima das possibilidades da câmera. Há pintores dispostos a trabalhar na mídia da câmera, e arquitetos e fotógrafos. E os romancistas também, acredito, teriam muito interesse no enredo como um novo meio de expressão. Não há limites para o que podemos realizar.

... Porque o cinema é a imaginação da humanidade em ação...⁵⁸

Seldes esperava que este brilhante futuro do cinema viesse através de desconhecidos, que reduziriam o custo dos filmes, de “artistas” desconhecidos e dos épicos, dedicados à indústria norte-americana ou ao milho norte-americano. Mas

essas palavras proféticas se justificaram numa direção inteiramente diferente: mostraram ser uma previsão de que naqueles anos (o livro apareceu em 1924) se preparavam, do outro lado do globo, os primeiros filmes soviéticos, que se destinavam a preencher todas as suas profecias.

Porque apenas uma nova estrutura social, que libertou para sempre a arte de tarefas estritamente comerciais, pôde dar plena realização aos sonhos dos norte-americanos avançados e perspicazes!

A técnica de montagem também adquiriu um significado completamente novo na época.

Ao paralelismo e alternância de primeiros planos dos Estados Unidos oferecemos o contraste de uni-los em fusão: o TROPO DE MONTAGEM.

Pela teoria literária, um *tropo* é definido assim: “uma figura do discurso que consiste no uso de uma palavra ou frase num sentido diferente do que é próprio a ele”,⁵⁹ por exemplo, uma inteligência *afiada* (normalmente, uma espada *afiada*).

O cinema de Griffith não conhece este tipo de estrutura de montagem. Seus primeiros planos criam a atmosfera, esboçam traços dos personagens, se alternam nos diálogos dos principais personagens, e os primeiros planos do perseguidor e do perseguido aumentam o ritmo da perseguição. Mas Griffith sempre permanece num nível de *representação e objetividade* e nunca tenta, através da *justaposição* de planos, exprimir *sentido e imagem*.

Porém, na prática de Griffith houve tal tentativa, uma tentativa de enormes dimensões — *Intolerância*.

Terry Ramsaye, um historiador do cinema norte-americano, com fundamento chamou esta tentativa de “uma gigantesca metáfora”. Com não menos razão também a chamou de “um magnífico fracasso”. Porque se *Intolerância* — com sua história moderna — permanece insuperável para o próprio Griffith, um brilhante exemplo de seu método de montagem, ao mesmo tempo, quanto ao desejo de sair dos *limites da história* em direção à *região da generalização* e alegoria metafórica, o filme é dominado completamente pelo fracasso. Ao explicar o fracasso de *Intolerância*, Ramsaye afirma:

Alusão, comparação e metáfora podem ser usadas com sucesso pela palavra escrita ou falada, como uma ajuda à indistinta qualidade pictórica da expressão da palavra. O cinema não tem necessidade delas porque é em si mesmo o evento. É muito específico e definitivo para aceitar tais ajudas. O único lugar que esses truques verbais têm no cinema é na ajuda aos subtítulos ou legendas...⁶⁰

Mas Terry Ramsaye não tem razão ao negar à cinematografia *qualquer possibilidade de contar uma história através da imagem*, a não permitir que a assimilação da comparação e da metáfora ocorra, na melhor das hipóteses, fora do texto e das legendas!

A razão para este fracasso foi de natureza bem diferente: residiu particularmente na falta de compreensão de Griffith de que a região da composição metafórica e da imagem aparece na esfera da *justaposição de montagem*, não dos *fragmentos de representação da montagem*.

Disto derivou seu uso fracassado do repetido plano-refrão: Lillian Gish balançando um berço. Griffith inspirou-se nesta composição poética de Walt Whitman:

... infindavelmente balança o berço, Unificador do Hoje e do Amanhã.⁶¹

não na estrutura, nem na *recorrência harmônica à expressividade da montagem*, mas numa *visão isolada*, o que fez com que o *berço* de modo algum pudesse ser *abstraído numa imagem de épocas eternamente renascidas*, permanecendo, inevitavelmente, simplesmente um berço, suscitando irritação, surpresa e menosprezo no espectador.

Conhecemos um fracasso quase análogo em nosso cinema: a “mulher nua” de *Terra*⁶² de Dovjenko. É outro exemplo da falta de consciência de que, para a “manipulação” da *imagem* e do *sobrenatural* (ou *surrealista*) nos planos cinematográficos deve haver *uma abstração da representação natural*.

Tal abstração do natural pode, em determinados momentos, ser dada pelo *primeiro plano*.

Um belo e saudável corpo de mulher pode, realmente, ser elevado à categoria de *uma imagem do início confirmador da vida*, o que Dovjenko precisava para contrastar com sua montagem do funeral em *Terra*.

Uma estrutura de montagem cuidadosamente elaborada com *primeiros planos*, feitos à “maneira de Rubens”, afastados do naturalismo e abstraídos na necessária direção, poderia ter conseguido uma imagem tão “sensualmente palpável”.

Mas toda a estrutura de *Terra* estava condenada ao fracasso, porque, em vez deste material de montagem, o diretor intercalou no funeral *planos gerais* do interior da cabana do camponês e da mulher nua se agitando dentro dela. E o espectador de modo algum poderia abstrair desta mulher concreta, comum, a sensação generalizada de ardente fertilidade, de afirmação sensual da vida, que o diretor desejava passar, de toda a natureza, como um contraste panteístico ao tema da morte e do funeral.

Isto foi impedido pelos fornos, panelas, toalhas, bancos, toalhas de mesa — todos os detalhes da vida cotidiana, dos quais o corpo da mulher poderia facilmente ter sido separado pelo *enquadramento do plano* — de modo que o naturalismo *plástico* não interferisse na personificação da tarefa de transmitir a *metáfora*.

Mas voltemos a Griffith —

Se ele cometeu um erro por causa de uma irreflexão sobre a montagem no tratamento de uma repetição da “corrente do tempo” através de um símbolo plástico não convincente de um berço balançando, então no pólo oposto — na

reunião de todos os quatro temas do filme segundo o mesmo princípio de montagem — cometeu outro erro.

Este entrelaçamento de quatro épocas foi magnificamente concebido.⁶³

Griffith afirmou:

... as histórias começarão como quatro correntes observadas a partir do topo de um morro. Em primeiro lugar, as quatro correntes fluirão isoladamente, vagarosamente e silenciosamente. Mas à medida em que fluem, se aproximam cada vez mais, e cada vez mais rápido, até o final, o último ato, quando se misturam em um poderoso rio de emoção tornada explícita.⁶⁴

Mas o efeito não funcionou. Porque de novo houve uma combinação de *quatro histórias diferentes*, em vez de *uma fusão de quatro fenômenos em uma única síntese plástica*.

Griffith chamou seu filme de “um drama de comparações”. E isto é o que *Intolerância* permanece — um drama de comparações, em vez de *uma imagem unificada, poderosa, sintética*.

Eis o mesmo erro novamente: uma incapacidade de abstrair um fenômeno, sem o qual não se pode expandir além do *estritamente plástico*. Por esta razão não podíamos resolver nenhuma tarefa “*supraplástica*” “de sentido figurado” (metafórica).

Apenas separando o “quente” de um *índice de temperatura* pode-se falar de “um sentimento ardente”.

Apenas abstraindo a “profundidade” de *metros e braços* pode-se falar de “um sentimento profundo”.

Apenas separando a “queda” *da fórmula da aceleração de um corpo que cai* ($mv^2/2$) pode-se falar de “uma sensação de queda”!

No entanto, a incapacidade de *Intolerância* conseguir uma verdadeira “fusão” reside também em outro fato: os quatro episódios escolhidos por Griffith são na realidade impossíveis de serem fundidos. O *fracasso formal* de sua fusão numa *única imagem* de intolerância é apenas *o reflexo de um erro temático e ideológico*.

É possível a um pequeno aspecto geral — uma visão geral e superficialmente metafísica e vaga com relação à Intolerância (com I maiúsculo!) — realmente unir, na consciência do espectador, fenômenos historicamente tão impossíveis de se unirem, como o fanatismo religioso da Noite de São Bartolomeu e a luta sindical num Estado capitalista altamente desenvolvido? E as sangrentas páginas da luta pela hegemonia na Ásia e o complicado processo de luta entre o povo hebraico colonizado e a escravizadora mãe Roma?

Aqui achamos uma chave de por que o problema da abstração não é nem uma vez percebido pelo método de montagem de Griffith. O segredo não é técnico-profissional, mas intelectual-ideológico.

Não que a representação não possa elevar-se com a correta apresentação e tratamento da estrutura da metáfora, comparação, imagem. Nem que Griffith tenha alterado seu método, ou sua capacidade profissional. Mas o fato é que ele não fez nenhuma tentativa no sentido de extrair uma abstração genuinamente cuidadosa do fenômeno — de *extrair resultados sintéticos* dos fenômenos históricos entre uma ampla variedade de fatos históricos; este é o “X” do problema.

Na história e na economia, foi necessário que a gigantesca obra de Marx e que os continuadores de sua doutrina nos ajudassem a compreender as *leis do processo* que se escondem atrás dos variados *fatos isolados*. Então a ciência conseguiu abstrair uma *síntese do caos dos fatos isolados* característicos dos fenômenos.

Na prática dos estúdios cinematográficos norte-americanos há um esplêndido termo profissional — “limitações”. Tal diretor é “limitado” nas comédias musicais. O “limite” de uma determinada atriz está nos papéis de moças da alta sociedade. Acima dessas “limitações” (bastante sensíveis na maioria dos casos) não se pode confiar em um talento. Arriscando-se a ignorar essas “limitações” algumas vezes obtém-se inesperado brilhantismo, mas em geral, como um fenômeno cotidiano, leva ao fracasso.

Usando este termo, diria que o campo da *montagem* do cinema norte-americano não merece prêmios; e são as “limitações” ideológicas as responsáveis.

Isto não afeta a técnica, nem a proporção, nem as dimensões.

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

Nós, nossa época — *agudamente ideológica e intelectual* —, não poderíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, detectar sua natureza ideológica, e assim encontrar na *justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo novo*, uma nova *imagem*, um novo *conceito*.

Considerando isto, seria impossível para nós não incorrer em claros excessos nesta direção.

Em *Outubro* intercalamos planos de harpas e balalaicas numa cena dos mencheviques discursando no Segundo Congresso dos Sovietes. E essas harpas foram mostradas não como harpas, mas como um símbolo plástico do melífluo discurso oportunista dos mencheviques no Congresso. As balalaicas não foram mostradas como balalaicas, mas como uma imagem da cansativa balbúrdia desses discursos vazios diante da tempestade de eventos históricos que se avizinhava. E, colocando lado a lado o menchevique e a harpa, o menchevique e a balalaica, estávamos *ampliando o quadro da montagem paralela, dando-lhe uma nova qualidade, um novo campo*: da esfera da ação para a esfera da *significação*.

O período de justaposições tão ingênuas passou bastante rápido. Soluções semelhantes, ligeiramente “barrocas” na forma, de várias maneiras tentaram (e nem sempre com sucesso!), com os meios paliativos disponíveis ao cinema mudo, antecipar o que é agora feito com tanta facilidade pela trilha musical do cinema sonoro! Elas rapidamente saíram de cena.

Porém, o principal permaneceu — um conceito da montagem não apenas como um meio de produzir efeitos, mas acima de tudo como um meio de *falar*, um meio de *comunicar* idéias, de comunicá-las através de uma linguagem cinematográfica especial, através de uma forma especial de *discurso* cinematográfico.

A chegada a um conceito do discurso cinematográfico normal de modo bastante natural atravessou este *estágio de excessos no campo do tropo e da metáfora primitiva*. Interessante é que nesta direção estávamos trabalhando com uma metodologia de remota antiguidade. Porque, por exemplo, a imagem “poética” do centauro é nada mais do que uma combinação de homem e cavalo, com o objetivo de expressar a *imagem de uma idéia, não incorporada diretamente por um quadro* (seu exato significado era que o povo de um determinado lugar era “muito veloz” — rápido na corrida).

Assim, a própria elaboração de significados simples nasce como um processo de justaposição.

Por isso, o *jogo da justaposição* na montagem também tem um *background* que influi tão profundamente. Por outro lado, é exatamente através das elementares *justaposições nuas* que deve ser trabalhado o sistema da complexa justaposição interna (a externa não conta mais) que existe em cada frase no discurso de montagem corrente, normal, literário.

No entanto, este mesmo processo também está correto para a elaboração de *qualquer tipo de discurso* em geral, e acima de tudo *para o discurso literário*, do qual estamos falando. Sabe-se que a metáfora é uma comparação abreviada.

E, em relação a isso, Mauthner escreveu com bastante perspicácia sobre nosso idioma:

Toda metáfora é mordaz. O idioma de um povo, como é falado hoje, é a soma total de milhões de mordacidades, é uma coleção das mordacidades de milhões de anedotas cuja origem se perdeu. Neste sentido, deve-se visualizar o povo da época da criação do idioma como até mais mordaz do que os humoristas dos dias de hoje, que vivem de suas mordacidades... A mordacidade usa comparações distantes. Comparações próximas foram transformadas imediatamente em conceitos ou palavras. Uma mudança de significado consiste na conquista dessas palavras, na difusão metafórica ou mordaz do conceito em comparações distantes...⁶⁵

E Emerson diz:

Como a pedra calcária do continente consiste em infinitas massas de conchas de animais microscópicos, do mesmo modo o idioma é feito de imagens, ou tropos, que hoje, em seu uso secundário, há muito deixaram de nos trazer à memória sua origem poética.⁶⁶

No limiar da criação do idioma está a comparação, o tropo e a imagem.

Todos os significados no idioma são imagísticos na origem, e cada um pode, no devido tempo, perder sua fonte imagística original. Ambos estes estados das palavras — figurado e não-figurado — são igualmente normais. Se a falta de sentido figurado de uma palavra foi considerada derivada, elementar (o que é sempre), isto decorre do fato de que é uma latência temporária da idéia (cujo sentido figurado é seu novo passo), e o movimento atrai mais atenção e incita mais à análise do que à latência.

O observador tranqüilo, pesquisando uma expressão de sentido figurado de uma criação poética mais complexa, pode encontrar em sua memória uma expressão correspondente não-figurativa, que corresponda, mais imagisticamente a seu (do observador) tipo de pensamento. Se ele diz que esta falta de sentido figurado é *communis et primum se offerens ratio*, então ele atribui sua própria condição ao criador da expressão figurativa. Isto é como esperar que no meio de uma fervorosa batalha seja possível deliberar calmamente, como num tabuleiro de xadrez, com um parceiro ausente. Se se transferisse para a condição do próprio locutor, facilmente se reverteria a asserção do frio observador e ele decidiria que *primum se offerens*, mesmo se não *communis*, é exatamente o figurado...⁶⁷

Na obra de Werner sobre a metáfora, ele a coloca no próprio berço do idioma, apesar de por outros motivos — não a vincula à tendência a *perceber* novas regiões, familiarizando-se com o desconhecido através do conhecido, mas, ao contrário, à tendência a *esconder*, a substituir, a repor no uso habitual o que está sob alguma proibição oral — o “tabu”.⁶⁸

É interessante que “a palavra de fato” é *naturalmente* um rudimento do tropo poético:

Independentemente da vinculação entre as palavras básicas e derivadas, qualquer palavra, como um signo sonoro de significado, baseado na combinação de som e significado em simultaneidade ou sucessão, conseqüentemente, é uma metonímia.⁶⁹

E quem se irrita e se rebela contra isso inevitavelmente cairá na posição do pedante em uma das histórias de Tieck, que esbravejou:

“... Quando um homem começa a comparar um objeto com outro, mente descaradamente. ‘O alvorecer faz despontar rosas’. Pode haver alguma coisa mais tola? ‘O sol afunda no oceano’. Porcaria!... ‘A manhã acorda’. Não existe manhã, como pode dormir? Não passa da hora em que o sol nasce. Praga! O sol não nasce, isto também

é absurdo e poesia. Oh! Se eu tivesse poder sobre o idioma escorraçaria e varreria tudo isto! Oh, maldição! Varrer! Neste mundo mentiroso, é impossível não dizer absurdos!”⁷⁰

A transferência *imagística* da idéia para a simples *representação* também é repetida aqui. Há em Potebnya um bom comentário sobre isto:

A imagem é mais importante do que a representação. Há um conto sobre um monge que, para não comer leitão assado na Quaresma, fazia esta invocação: “Leitão, transforme-se numa carpa!” Este conto, desprovido de seu caráter satírico, nos apresenta um fenômeno histórico universal do pensamento humano: palavra e imagem são o lado espiritual do tema, sua essência.⁷¹

Assim, ou por outro lado, a metáfora primitiva necessariamente existe no alvorecer do idioma, intimamente vinculada ao período da elaboração das primeiras transferências, isto é, das primeiras palavras a exprimirem significado, e não apenas sentido *motor e objetivo*, isto é, ao período do surgimento dos primeiros instrumentos, como os primeiros meios de “transferir” as funções do corpo e as ações do próprio homem ao instrumento em suas mãos. Não surpreende, por isso, que o período do surgimento do discurso articulado da montagem do futuro tenha tido também de passar por um estágio claramente metafórico, caracterizado por uma abundância, nem sempre apropriadamente avaliada, de “veemência plástica”!

Porém, essa “veemência” logo se fez sentir como excessos e subterfúgios de algum tipo de “idioma”. E a atenção mudou gradualmente da curiosidade *com relação aos excessos* em direção a um interesse pela *natureza deste próprio idioma*.

Assim, o segredo da estrutura de montagem foi gradualmente revelado como um segredo da *estrutura do discurso emocional*. Porque o princípio de montagem, como toda a individualidade de sua formação, é a substância de *uma cópia exata do idioma de um excitado discurso emocional*.

É suficiente examinar as características de um discurso semelhante para nos convenceremos, sem comentários adicionais, que esta é a verdade.

Vejamos o capítulo certo do excelente livro de Vendryes, *Linguagem*:

A principal diferença entre linguagem afetiva e lógica reside na construção da sentença. Esta diferença aparece claramente quando comparamos a língua escrita com a falada. Em francês, as duas estão tão distantes uma da outra que um francês nunca fala como escreve e raramente escreve como fala...

... Os elementos que a língua escrita reúne para combinar num todo coerente parecem divididos e desarticulados na língua falada: até a ordem é inteiramente diferente. Não é mais a ordem lógica da gramática cotidiana. Tem sua lógica, mas esta lógica é basicamente emocional, e as idéias são organizadas de acordo com a importância subjetiva que o locutor dá a elas ou deseja sugerir a seu ouvinte, e não de acordo com as regras objetivas de um processo ortodoxo de raciocínio.

Na língua falada, toda a idéia de significado no sentido puramente gramatical, desaparece. Se eu digo, *L'homme que vous voyez là-bas assis sur la grève est celui que j'ai rencontré hier à la gare* (O homem que você vê sentado lá na praia é o que eu encontrei ontem na estação), estou usando os processos da língua escrita e formo apenas uma sentença. Mas, ao falar, diria: *Vous voyez bien cet homme — là-bas — il est assis sur la grève — eh bien! je l'ai rencontré hier, il était à la gare* (Vê aquele homem, lá — ele está sentado na praia — bem! encontrei com ele ontem, ele estava na estação). Quantas sentenças temos aqui? É muito difícil dizer. Imaginemos que eu coloque um ponto no lugar dos travessões: as palavras *là-bas* formariam uma sentença, exatamente como se responde a uma pergunta — “Onde está este homem? — Lá.” E mesmo a sentença *il est assis sur la grève* é facilmente transformada em duas se eu ponho um ponto entre as duas partes componentes: “*il est assis*”, (*il est*) “*sur la grève*” (ou “[*c'est*] *sur la grève* [*qu'il est assis*]”). Os limites da sentença gramatical são tão ardilosos que é melhor desistirmos de todas as tentativas de determiná-los. Num certo sentido, existe apenas uma sentença. A imagem verbal é uma idéia que segue uma espécie de desenvolvimento cinematográfico. Mas toda vez que a língua escrita é apresentada como um conjunto, quando falada é cortada em pequenas seções cujo número e intensidade correspondem às impressões do locutor, ou à necessidade que ele sente de comunicá-las vividamente aos outros.⁷²

Não é esta uma cópia exata do que ocorre na montagem? E o que é dito aqui sobre a língua “escrita” não parece uma duplicação de um descuidado “plano geral” que, quando tenta apresentar algo *dramaticamente*, sempre, fatalmente, parece uma frase rebuscada, ultrapassada, cheia de orações subordinadas, participípios e advérbios de uma *mise-en-scène* teatral, com a qual condena a si mesmo?!

No entanto, isto de modo algum implica que é necessário perseguir a qualquer custo a “exatidão de montagem”. Em relação a isto pode-se falar de *frase* como o autor de “Reflexões sobre o velho e o novo estilo da língua russa”, o eslavófilo Alexander Shishkov, escreveu sobre *palavras*:

Na língua, ambas, as palavras longas e curtas, são necessárias; porque sem as curtas a língua soaria como o longo mugido de vaca, e, sem as longas — como o curto, monótono pipilar de uma pomba.⁷³

Com relação à “lógica emocional” sobre a qual Vendryes escreve e que reside na base do discurso falado, a montagem muito rapidamente percebeu que a “lógica emocional” é o principal; mas, para encontrar toda a plenitude de seu sistema e leis, a montagem teve de fazer adicionais “viagens” criativas sérias através do “monólogo interior” de Joyce, através do “monólogo interior” como entendido pelo cinema, e através do chamado “cinema intelectual”, antes de descobrir que o fundamento dessas leis pode ser encontrado numa terceira variedade de discurso — não no

escrito, nem no *falado*, mas no *discurso interior*, onde a estrutura emocional funciona de uma forma ainda mais plena e pura. Mas a formação deste *discurso interior* já é inalienável do que é enriquecido pelo *pensamento sensorial*.

Assim, chegamos à fonte básica desses princípios interiores, que já governam não apenas a formação da montagem, mas a formação interna das obras de arte — *as leis básicas do discurso da arte em geral*, *as leis gerais da forma*, que estão na base não apenas das obras de arte cinematográficas, mas de todos os tipos de artes em geral. Mas, sobre isso — falaremos em outra ocasião.

Voltemos agora ao estágio histórico em que a montagem em nosso meio se realizava como um *tropo de montagem*, e sigamos o caminho do desenvolvimento ocorrido no campo da criação de uma unidade da obra, inseparável do processo no qual se tornou consciente de si mesma como uma linguagem independente.

Deste modo, a montagem se torna consciente de si mesma, entre nós, logo nos primeiros passos, não imitativos, mas independentes, de nosso cinema.

É interessante notar que mesmo no intervalo entre o velho cinema e o nosso cinema soviético foram realizadas pesquisas exatamente ao longo desta linha de *justaposição*. E é ainda mais interessante notar que, neste estágio, elas são conhecidas naturalmente como... *contrastes*. Por isso, nelas, acima de tudo, reside a impressão de “*dissecação contemplativa*” em vez de uma *fusão emocional* em alguma “nova qualidade”, como já estávamos caracterizando as primeiras pesquisas no campo da linguagem própria do cinema soviético. Um jogo tão especulativo de contrastes preenche, por exemplo, o filme *Palácio e fortaleza*, que parece levar o princípio de contraste de seu título para o próprio estilo da obra. Aqui ainda temos estruturas de um tipo de paralelismo *não cruzado*: “aqui e ali”, “antes e agora”. Está totalmente de acordo com o espírito dos cartazes da época, divididos em duas metades, mostrando à esquerda a casa de um proprietário de terra *antes* (o patrão, a servidão, o açoite) e à direita — *agora* (uma escola na mesma casa, uma creche). São exatamente estes tipos de planos em colisão que encontramos no filme: a sapatilha “de ponta” de uma bailarina (*o Palácio*) e as pernas com grilhões de Beidemann (*a Fortaleza*). Analogamente especulativa na *ordem do paralelismo* é a combinação de planos — Beidemann atrás das barras... e um canário engaiolado no quarto do carcereiro.⁷⁴

Neste e em outros exemplos não há nenhuma tendência adicional em direção a *uma união de representações em uma imagem sintética*: elas não são unidas nem por uma unidade de composição, nem pelo elemento principal, a emoção: são apresentadas numa narrativa linear, e não com um grau de excitação emocional onde é apenas natural *surgir* um modo figurado de falar.

Mas, pronunciada sem um grau emocional correspondente, sem preparação emocional correspondente, a “imagem” inevitavelmente soa absurda. Quando Hamlet conta a Laertes:

Amei Ofélia; quarenta mil irmãos
Não poderiam, com toda a sua quantidade de amor,
Igualar-me...

isto é muito patético e envolvente; mas tente tirar a expressão da emoção exacerbada, transferi-la para um cenário de conversa do dia-a-dia, isto é, considerar o conteúdo objetivo imediato desta imagem, e só suscitará risos!

A greve contou com um excesso de “tentativas” nesta direção nova e independente. O fuzilamento em massa dos manifestantes no final, entrelaçado com as cenas sangrentas do matadouro municipal, se transformou (para aquela “infância” do nosso cinema, isto parecia totalmente convincente e causou uma grande impressão!) numa metáfora cinematográfica de “um matadouro humano”, absorvendo as lembranças das repressões sangrentas por parte da autocracia. Aqui, novamente, não se trata dos simples *contrastes* “contemplativos” de *Palácio e fortaleza*, mas já — apesar de ainda grosseira e “artesanal” — de uma tentativa consistente e consciente da *justaposição*.

Justaposição que se esforça para mostrar uma execução de trabalhadores não apenas através de representações, mas também através de um sintético “modo plástico de linguagem”, aproximando uma imagem verbal de “um sangrento matadouro”.

Em *Potemkin* três primeiros planos *isolados* de três diferentes leões de mármore em diferentes posições foram fundidos em *um* leão rugindo e, mais ainda, em outra *dimensão cinematográfica* — uma incorporação de uma metáfora: “*As próprias pedras rugem!*”

Griffith nos mostra a ruptura de uma superfície congelada, com o gelo fluindo rapidamente. Em alguma parte no centro do gelo se quebrando, inconsciente, Anna (Lillian Gish). Pulando de uma camada de gelo a outra aparece David (Richard Barthelmess) para salvá-la.

Mas as *corridas paralelas do gelo e das ações humanas* em nenhum momento são colocadas juntas por ele numa imagem unificada de “uma torrente humana”, de um grupo de pessoas rompendo seus grilhões, como há, por exemplo, no final de *Mãe*,⁷⁵ de Gorki-Zarkhi-Pudovkin.

É claro que neste caminho também se verificam excessos, e também grandes fracassos; é claro que em muitos exemplos houve boas intenções fracassadas devido a deficientes princípios de composição e à falta de premissas suficientes do contexto: então, em vez de uma brilhante unidade de imagem, um miserável tropo é deixado no nível de uma fusão não realizada, no nível de um empastelamento mecânico do tipo “chegaram a chuva e dois estudantes”.

Mas assim, ou por outro lado, as duplas *linhas paralelas* características de Griffith passaram em nosso cinema de modo a se transformarem na futura *unidade*

de imagens de montagem, no início como uma série completa de jogos de comparações de montagem, metáforas de montagem, trocadilhos de montagem.

Foram torrentes mais ou menos tempestuosas, todas servindo para tornar cada vez mais clara a principal tarefa final no aspecto da montagem da obra criativa — a criação nela de um domínio absoluto da *imagem*, da *imagem de montagem única*, da *imagem construída pela montagem*, *personificando o tema*, como foi obtido nas “Escadarias de Odessa” de *O encouraçado Potemkin*, no “ataque da Divisão Kappel”, em *Tchapaiev*, no furacão em *Tempestade sobre a Ásia*, no prólogo do Dnieper de *Ivan*; menos poderoso — no desembarque em *Os marinheiros do Kronstadt*,⁷⁶ com nova força no “funeral de Bozhenko” em *Tchors*,⁷⁷ no *Três cantos para Lenin*,⁷⁸ de Vertov, no “ataque dos cavaleiros” de *Cavaleiros de ferro...* Este é o glorioso caminho *independente* do cinema soviético — o caminho da criação da *imagem-episódio de montagem*, da *imagem-acontecimento de montagem*, da *imagem-filme de montagem em sua plenitude* — com direitos iguais, influência igual e responsabilidade igual no filme perfeito — de um tamanho igual ao da *imagem do herói*, ao da *imagem do homem e do povo*.

Nossa concepção de montagem superou em muito a clássica estética de montagem dupla de Griffith, simbolizada pelas duas correntes paralelas nunca convergentes, que entrelaça as correntes tematicamente variadas com vistas à intensificação recíproca do entretenimento, tensão e tempos.

Para nós a montagem se tornou um meio de adquirir *uma unidade de ordem superior* — um meio, *através da imagem de montagem*, de *adquirir uma personificação orgânica de uma concepção ideológica singular*, *abarcando todos os elementos, partes, detalhes da obra cinematográfica*.

E entendido deste modo, parece consideravelmente mais amplo do que o conceito de montagem apenas cinematográfico; entendido deste modo, contém muito de fecundo e enriquecedor para a nossa compreensão dos métodos da arte em geral.

E de acordo com este princípio de nossa montagem, *unidade e diversidade* soam ambas como princípios.

A montagem elimina suas últimas contradições abolindo contradições duplas e paralelismo mecânico entre os campos do som e visão no que entendemos como montagem audiovisual (“vertical”).

Encontra sua unidade artística final na solução dos problemas da unidade de sínteses audiovisuais — problemas que estão agora sendo resolvidos por nós, problemas que não estão nem mesmo na agenda dos pesquisadores norte-americanos.

Filmes estereoscópicos e coloridos estão sendo feitos diante de nossos olhos.

Está chegando o momento em que, não apenas através do método de montagem, mas também através da síntese da *idéia*, do *drama do homem que representa*, do *retrato cinematográfico*, do *som*, da *tridimensionalidade e da cor*, a mesma grande lei

da *unidade e diversidade* — que é a base do nosso pensamento, a base da nossa filosofia e que, num grau igual, penetra o método de montagem a partir de seu menor vínculo com a totalidade da imagem da montagem do filme como um todo — passa para uma *unidade de toda a imagem da tela*.

Notas

1. *Dikpens, Griffith i myi*. Escrito em 1943, publicado numa coletânea de textos sobre o cinema norte-americano editada em Moscou em 1944, *Amerikanskaya kinematografiya*, primeiro volume de uma coleção sobre a história da arte cinematográfica, *Materialy po istorii mirovogo kinoiskusstva*. Eisenstein reviu e ampliou o texto dois anos mais tarde, para incluí-lo em *A forma do filme*.

2. N.S.E.: George Bernard Shaw, *Back to Methuselah*, Londres, 1921.

3. Realizador norte-americano (1875-1948), autor de cerca de 500 filmes curtos entre 1908 e 1914, e pouco mais de 30 filmes longos daí até 1931, todos eles mudos à exceção dos dois últimos. É especialmente admirado pela montagem de *Intolerância* (*Intolerance*, 1916) e especialmente condenado pelo racismo de *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, 1915).

4. *The Cricket on the Hearth*, filmado nos dias 8, 18 e 24 de abril de 1909, a partir de um roteiro de Frank Woods. Lançado em 27 de maio do mesmo ano. Tem cerca de dez minutos de projeção, e Herbert Pryor, Linda Arvidson e Violet Mersereau são os principais intérpretes.

5. *Way Down East*, filme norte-americano realizado em 1920 por Griffith a partir de uma peça de teatro de Lottie Blair Parker e Joseph Grismer. Lillian Gish e Richard Barthelmess são os principais intérpretes.

6. *Intolerance*, realizado em 1916, é o mais ambicioso, longo, caro e conhecido filme de Griffith.

7. *América*, realizado em 1923-24, com Neil Hamilton, Erville Alderson e Carol Dempster nos papéis principais e Louis Wolheim no papel do capitão Hare.

8. *All Quiet on the Western Front*, filme norte-americano feito em 1930 por Lewis Milestone (1895-1980).

9. N.S.E.: Gilbert Keith Chesterton, *Charles Dickens, the last of the great men*, Nova York, 1942.

10. *After Many Years*, filmado nos dias 22 de setembro, 8 e 10 de outubro de 1908 a partir de uma adaptação do poema *Enoch Arden*, de Alfred (Lord) Tennyson, feita por Frank Woods. Três anos mais tarde, Griffith filmou outra adaptação deste mesmo poema, escrita por Linda Arvidson e dividida em duas partes, cada uma com cerca de 11 minutos de projeção, e mantendo o nome da poesia, *Enoch Arden*.

11. Mrs. D.W. Griffith, *When the Movies Were Young*, Nova York, 1925.

12. Eisenstein se refere aqui aos grandes dramas românticos e aos intérpretes e realizadores mais populares do cinema na Rússia antes da Revolução: Ivan Khudoleyev, Vladimir Maximov, Osip Runich e Vera Kholodnaya, os principais atores de *A mulher que inventou o amor* (*Zhenschina, Kotoraya isobrela liubov*) feito em 1918 por Viacheslav Viskovsky (Kholodnaya morreu pouco depois deste filme, aos 25 anos de idade); Natalia Lisenko e Ivan Musjugin, principais intérpretes de *Pecado* (*Grekh*) feito em 1916 por Yakov Protazanov (1881-1945); Vitold Polonsky, intérprete ao lado de Runich e Vera Kholodnaya de *Canção do amor triunfante* (*Pesn torhestvuyushei liubvi*) feito em 1915 por Eugeni Bauer (1865-1917); e Fiodor Sologub (F.K. Teternikov — 1863-1927) diretor de *O Encanto de Nava*, de 1918.

13. *Nosferatu*, filme alemão realizado em 1922 por Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931).
14. *Die Strasse*, filme alemão feito em 1923 por Karl Grune (1890-1962).
15. *Schatten*, filme alemão feito em 1923 por Arthur Robison (1888-1935).
16. *Dr. Mabuse, der Spieler*, filme alemão feito em 1922 por Fritz Lang (1890-1976).
17. Dois filmes alemães: o primeiro, *Looping the Loop*, foi feito em 1928 por Arthur Robison (1888-1935); o segundo, *Geheimnisse einer Seele*, foi feito em 1926 por Georg Wilhelm Pabst (1885-1967).
18. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, filme alemão realizado em 1919 por Robert Wiene (1881-1938).
19. *The House of Hate*, seriado feito em 1918 por George Seitz (1888-1944) e interpretado por Pearl White (1889-1938); *The Mark of Zorro*, seriado feito em 1920 por Fred Niblo (1874-1948) e interpretado por Douglas Fairbanks (1883-1939). O filme *The Gray Shadow* não foi identificado.
20. N.S.E.: A 17 de abril de 1944, Griffith ainda considerava esta a principal função do cinema. Um repórter do *Times* de Los Angeles perguntou: “O que é um bom filme?” E Griffith respondeu: “O que faz o público esquecer seus problemas. Um bom filme tende também a fazer com que as pessoas pensem um pouco, sem deixar que elas suspeitem que estão sendo levadas a pensar. Em um aspecto quase todos os filmes são bons ao mostrarem o triunfo do bem sobre o mal.” Isto é o que Osbert Sitwell, ao se referir a Dickens, chamou de o “jogo final em disputa da taça da virtude contra o vício”.
21. N.S.E.: Stefan Zweig, *Balzac, Dickens, Dostoyevsky*. Nova York, 1930.
22. N.S.E.: Um jornal da Filadélfia, em dezembro de 1867, texto enviado do correspondente de Nova York. Dickens, ele mesmo, testemunhou um subproduto dos especuladores do sucesso popular: “No Brooklyn deveria dar minha conferência na capela do Sr. Ward Beecher, único local apropriado para tanto. É preciso entender que o Brooklyn é uma espécie de dormitório de Nova York, e supostamente um grande lugar na rota do dinheiro. Colocamos as cadeiras lado a lado! O púlpito é tomado por minha tela e luz de gás! Eu saio da sacristia de forma canônica... A venda de entradas foi uma cena espantosa. O nobre exército de especuladores providenciou (isto é literalmente verdadeiro, e estou sendo bastante sério) para cada homem um colchão, um pequeno saco de pão e carne, dois cobertores, uma garrafa de uísque... Como estava muito frio no Brooklyn, eles fizeram uma enorme fogueira na rua — uma rua estreita de casas de madeira — que a polícia teve de apagar. Uma briga geral aconteceu então; as pessoas no final da fila corriam, sangrando, quando viam alguma chance de desalojar as outras mais perto da porta. Colocavam seus colchões nos lugares conquistados e continuavam junto às grades de ferro. (Cartas dos dias 5 e 9 de janeiro de 1868, citadas in John Forster, *The Life of Charles Dickens*, Londres, 1892.)
23. *Grand Hotel*, filme norte-americano realizado em 1932 por Edmund Goulding (1891-1959) com Greta Garbo.
24. N.S.E.: T.A. Jackson, *Charles Dickens: the progress of a radical*. Nova York, 1938.
25. N.S.E.: Zweig, op. cit.
26. N.S.E.: George Henry Lewes, *Dickens in relation to Criticism*, in *The Fortnightly Review*, fevereiro de 1872.
27. N.S.E.: Citado in Forster, op. cit.
28. N.S.E.: Para melhor exemplificar, dividi este início do capítulo em pedaços menores do que fez o autor; a numeração, é claro, também é minha.
29. N.S.E.: Charles Dickens, *Nicholas Nickleby*, Capítulo XXXII.
30. Referência ao filme alemão *Berlin, sinfonia de uma metrópole* (*Berlin, die Symphonie einer Grosstadt*), documentário feito em 1927 por Walter Ruttmann (1887-1941).
31. N.S.E.: Charles Dickens, *Hard Times*, livro I, capítulo v.
32. *The Crowd*, filme norte-americano feito em 1928 por King Vidor (1894-1982).

33. *Broken Blossoms*, realizado por Griffith em 1919.

34. *Orphans of the Storm*, realizado por Griffith em 1921.

35. N.S.E.: Primeiros planos de rostos ou objetos não eram tão raros nos filmes antes de Griffith, como em geral se afirma: encontramos facilmente primeiros planos usados apenas como novidade ou como truques por pioneiros mais inventivos, como Meliès e os ingleses da Escola de Brighton (como salienta George Sadoul).

36. *For Love of Gold*, filmado em 21 de julho e exibido a 21 de agosto de 1908; este filme de Griffith tem cerca de seis minutos de projeção.

37. *The Great Train Robbery*, filme norte-americano feito em 1903 por Edwin S. Porter (1869-1941).

38. N.S.E.: Lewis Jacobs, *The Rise of the American Films*, Nova York, 1939.

39. *The Lonely Villa*, realizado em 1909, com roteiro escrito por Mack Sennett (1880-1960) a partir de uma peça de André de Lorde. Cerca de 8 minutos de projeção.

40. N.S.E.: Iris Barry (in *D.W. Griffith, american film master*, Nova York 1940) salienta que “Edwin S. Porter em *The Great Train Robbery* deu um passo vital ao introduzir a ação paralela através de uma forma direta de interseções...”

41. *The Lonedale Operator*, filmado em 14 e 16 de janeiro e lançado em março de 1911 a partir de roteiro de Mack Sennett.

42. N.S.E.: Iris Barry. op. cit.

43. *Tobacco Road* e *Grapes of Wrath*, filmes norte-americanos realizados respectivamente em 1941 e 1940 por John Ford (1895-1973).

44. N.S.E.: Por essa razão, imediatamente após relatar as circunstâncias e a organização que resultaram no sucesso da peça *Way Down East* na década de 90, descreverei com ênfase não menor os feitos cênicos do melodrama *The Ninety and Nine*, um sucesso nos teatros de Nova York em 1902.

45. N.S.E.: Este e os seguintes estratos das memórias de Brady são tirados de seu “Drama in Homespun”, in *Stage*, janeiro de 1937.

46. N.S.E.: Noutra parte, William A. Brady deu mais detalhes sobre a contribuição de Grismer: “Durante o período da tentativa-e-erro de um modo ou de outro usávamos toda cidade pequena dos Estados Unidos para testar *Way Down East*, e nenhuma cidade viu a mesma versão já vista na outra. Grismer vivia, dormia e comia a peça. Ele certamente mereceu o crédito que sempre aparecia no programa: “Adaptada por Joseph R. Grismer”. Porque a tempestade de neve mecânica usada no terceiro ato, que foi de grande importância para tornar a peça um sucesso memorável, foi especialmente inventada por ele para a produção, e depois patenteada. Uma de suas inspirações foi contratar um ator de *vaudeville* chamado Henry Seaman, que fazia um pequeno número caipira, dividir a representação em três partes e colocá-lo em *Way Down East*” (William Brady, *Showman*, Nova York, 1937).

47. N.S.E.: Na crítica que acompanha a notícia, Arthur Hornblow nos dá uma idéia de como este feito foi obtido: “Esta cena, que é a ‘sensação’ da produção, é um dos efeitos mecânicos mais realistas já vistos no palco... Pedacos de papel, soprados por ventiladores elétricos, sobre os quais são jogadas luzes amarelas e vermelhas brilhantes, representam as chamas, enquanto o movimento da locomotiva correndo é simulado com a movimentação do fundo da floresta na direção inversa...”

48. N.S.E.: Uma clara evidência disso está na anedota de John Phoenix sobre a nova máquina de arrancar dentes de Tushmaker, que “arrancou completamente o esqueleto da velha senhora de seu corpo, transformando-a numa massa de geléia trêmula em sua cadeira! Tushmaker levou-a para casa numa fronha. Ela viveu ainda durante sete anos e ficou sendo chamada de ‘A Mulher de Borracha’. Até então sofria terrivelmente de reumatismo, mas depois disso nunca mais teve dor nos ossos. O dentista os manteve numa caixa de vidro.” “Phoenix at Benicia!, in *Pioneer*, julho de 1885. [*Irmãos Marx*: nome coletivo dos cinco, depois quatro e depois três, comediantes de teatro e especialmente

do cinema norte-americano entre a metade da década de 20 e a metade da década de 50: Chico (1886-1961), Harpo (1888-1964), Gummo (1893-1977), Zeppo (1901-1977) e, o mais famoso de todos, Groucho (1890-1977). De suas comédias, talvez a mais apreciada seja *Uma noite na ópera* (*A Night at the Opera*, feita em 1935 por Sam Wood.)

49. *Isn't Life Wonderful?*, realizado em 1924 com filmagens na Alemanha e nos Estados Unidos.

50. *The Struggle*, realizado em 1931, é o último filme de Griffith.

51. *The Sorrow of Satan*, realizado em 1926, com roteiro de Forrest Halsey, inspirado no livro de Marie Corelli.

52. *The Birth of a Nation*, filmado de julho a novembro de 1914, lançado em fevereiro de 1915. N.S.E.: Em todos os momentos a arte de Griffith permanece quase inalterada nesses filmes. Mas antes de tudo estou levando em conta os temas e seus objetivos ideológicos.

53. N.S.E.: V.A. Bogoroditzky, *General Course in Russian Grammar*, Moscou, 1935.

54. N.S.E.: Este é um termo das línguas modernas, que preservam este caráter até hoje — por exemplo, as línguas dos Chukchi, dos Yukagirs e dos Gilyaks. Uma descrição completa para quem está especialmente interessado nessas línguas pode ser encontrada na obra do Professor Meshchaninov, *Lingüística geral*, Leningrado, 1940.

55. N.S.E.: Ivan I. Meshchaninov, *Lingüística geral*, Leningrado, 1940.

56. N.S.E.: O próprio Griffith, em sua famosa declaração ao *The New York Dramatic Mirror* de 3 de dezembro de 1913, usou as duas designações: “As figuras grandes ou em primeiro plano...” (*The large and closeup figures*). Mas é significativo o fato de, no dia-a-dia do cinema norte-americano, ter sido o último termo, “primeiro plano” (*close-up*), o que permaneceu.

57. N.S.E.: Gilbert Seldes, *The Movies Come from America*, Nova York, 1937.

58. N.S.E.: Gilbert Seldes, *The Seven Lively Arts*, Nova York, 1924.

59. N.S.E.: *The Shorter Oxford English Dictionary*.

60. N.S.E.: Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*, Nova York, 1926.

61. N.S.E.: Esta é uma montagem feita por Griffith de duas frases de Whitman, na realidade separadas por 20 linhas: “Fora do berço que balança infundavelmente (...) unificador de hoje e amanhã”.

62. *Zemlia*, filme soviético realizado em 1930 por Alexander Dovjenko (1894-1956).

63. N.S.E.: Foi (novamente) Porter o primeiro a explorar, no cinema, esta vinculação temática paralela de histórias isoladas. Em *The Kleptomaniac* (*A Cleptomaniaca*, de 1905) “conta a história de duas mulheres, uma pobre e a outra rica, que são apanhadas roubando uma loja e presas. A rica é libertada; a pobre, encarcerada. A efetividade da história depende da comparação das causas das ações e dos destinos das duas mulheres” (Lewis Jacobs, op. cit.) A tentativa mais ambiciosa de Griffith para chegar a uma história múltipla antes de *Intolerância* parece ter sido feita em *Home, Sweet Home* (de 1914).

64. N.S.E.: Robert Edgar Long, *David Wark Griffith*, D.W. Griffith Service, 1920.

65. N.S.E.: Fritz Mauthner, *Beitrag zu einer Kritik der Sprache. Zweiter Band Zur Sprachwissenschaft*, Leipzig, 1923.

66. N.S.E.: Ralph Waldo Emerson, “The Poet”, in *Essays: Second Series*.

67. N.S.E.: A.A. Potebnya, *Notas sobre a teoria da literatura*, 1905.

68. N.S.E.: Richard Maria Werner.

69. N.S.E.: Potebnya, op. cit.

70. N.S.E.: Johann Ludwig Tieck, *Die Gemälde*, 1825.

71. N.S.E.: Potebnya, op. cit.

72. N.S.E.: Joseph Vendryes, *Language, a linguistic introduction to history*, Nova York, 1925.

73. N.S.E.: Alexander Semyonovich Shishkov, *Obras reunidas*, São Petersburgo, 1825.

74. N.S.E.: Este mesmo motivo foi colocado num plano de significado bem mais elevado — em uma imagem de desespero — tal como usado mais tarde por Pudovkin em *Mãe* na cena da conversa entre mãe e filho na prisão, interrompida por imagens das baratas amontoadas pelo dedo do sentinela.

75. *Mat*, filme soviético realizado em 1928 por Vsevolod Pudovkin com roteiro de Nathan Zarkhi a partir do texto de Gorki.

76. *My iz Kronstadt*, filme soviético realizado em 1936 por Efim Dzigan (1898-1981).

77. *Tchors*, filme soviético realizado em 1931 por Alexander Dovjenko (1894-1956).

78. *Tri pesni o Lenine*, filme soviético realizado em 1934 por Dziga Vertov (1894-1956).

Declaração

SOBRE O FUTURO DO CINEMA SONORO¹

O sonho do cinema sonoro se tornou realidade. Com a invenção do cinema sonoro de fato, os norte-americanos se colocaram à frente para torná-lo rápida e substancialmente uma realidade. A Alemanha está trabalhando intensamente na mesma direção. Todo o mundo está falando sobre a coisa muda que aprendeu a falar.

Nós, que trabalhamos na URSS, estamos conscientes de que, com nosso potencial técnico, não vamos caminhar em direção à realização prática do cinema sonoro num futuro próximo. Ao mesmo tempo, consideramos oportuno afirmar várias premissas de princípio de natureza teórica, porque, por conta da invenção, parece que este avanço da cinematografia está sendo usado de um modo incorreto. E uma concepção errada com relação às potencialidades deste novo descobrimento técnico pode não apenas impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, mas também ameaça destruir todas as suas atuais conquistas formais.

Atualmente, o cinema, trabalhando com imagens visuais, tem um efeito poderoso sobre as pessoas e com todo o direito assumiu um dos primeiros lugares entre as artes.

Sabe-se que o meio básico (e único) que levou o cinema a adquirir uma força tão poderosamente emocional é a *montagem*. A confirmação da montagem como o principal instrumento de causar efeito, se tornou um indiscutível axioma sobre o qual a cultura mundial do cinema foi construída.

O sucesso dos filmes soviéticos nas telas de todo o mundo se deve, de modo significativo, aos métodos de montagem que revelaram e consolidaram.

Por isso, para o desenvolvimento futuro do cinema, momentos importantes serão apenas os que fortalecerem e ampliarem os métodos de montagem que afetam o espectador. Examinando cada novo descobrimento deste ponto de vista, é fácil mostrar a insignificância do filme colorido e estereoscópico em comparação com o amplo significado do SOM.

Gravação de som é uma invenção de dois gumes, e é mais provável que seu uso ocorrerá ao longo da linha da menor resistência, isto é, ao longo da linha da *satisfação da simples curiosidade*.

Em primeiro lugar, haverá exploração comercial da mercadoria mais vendável, os FILMES FALADOS. Aqueles nos quais a gravação do som ocorrerá num nível

naturalista, correspondendo exatamente ao movimento da tela, e proporcionando uma certa “ilusão” de pessoas que falam, de objetos sonoros etc.

Um primeiro período de sensações não prejudica o desenvolvimento de uma nova arte, mas o segundo período é perigoso neste caso, um segundo período que substituirá a virgindade e pureza efêmeras desta percepção inicial das novas possibilidades técnicas, e reivindicará um estágio de utilização automática por “dramas muito refinados” e outras interpretações fotografadas de um gênero teatral.

Usar o som deste modo destruirá a cultura da montagem, porque cada ADE-SÃO do som a uma peça de montagem visual aumenta sua inércia como uma peça de montagem, e aumenta a independência de seu significado — e isto sem dúvida ocorrerá em detrimento da montagem, agindo em primeiro lugar não sobre as peças de montagem, mas em sua JUSTAPOSIÇÃO.

APENAS UM USO POLIFÔNICO do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem.

O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM O SOM DEVE TER COMO DIREÇÃO A LINHA DE SUA DISTINTA NÃO-SINCRONIZAÇÃO COM AS IMAGENS VISUAIS. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um CONTRAPONTO ORQUESTRAL das imagens visuais e sonoras.

Este novo descobrimento técnico não é um momento acidental da história do cinema, mas um caminho orgânico liberado de uma série completa de impasses que pareciam insuperáveis para a culta vanguarda cinematográfica.

O PRIMEIRO IMPASSE é a legenda e todas as tentativas inúteis de ligá-la à composição da montagem, como uma peça da montagem (dividindo-a em frases e até palavras, aumentando e diminuindo o tamanho do tipo usado, usando movimento de câmera, animação e assim por diante).

O SEGUNDO IMPASSE são as peças EXPLICATIVAS (por exemplo, alguns primeiros planos intercalados) que prejudicam a composição da montagem e retardam o ritmo.

As tarefas do tema e história se tornam mais complexas a cada dia; tentativas de resolvê-las pelos métodos da montagem “visual” apenas, ou levam a problemas insolúveis ou obrigam o diretor a recorrer a extravagantes estruturas de montagem, gerando a temível eventualidade de falta de significado e decadência reacionária.

O som, tratado como um novo elemento da montagem (como um fator divorciado da imagem visual), inevitavelmente introduzirá novos meios de enorme poder para a expressão e solução das mais complicadas tarefas que agora nos pressionam ante a impossibilidade de superá-los através de um método cinematográfico imperfeito, que só trabalha com imagens visuais.

O MÉTODO POLIFÔNICO de construir o cinema sonoro não apenas não enfraquecerá o CINEMA INTERNACIONAL, mas fará com que seu significado tenha um poder sem precedentes e alcance a perfeição cultural.

Um método como este de construção do cinema sonoro não o confinará a um mercado nacional, como pode acontecer com a filmagem de peças, mas dará uma possibilidade, maior do que nunca, à circulação, através do mundo, de uma idéia filmicamente expressada.

S.M. EISENSTEIN
V.I. PUDOVKIN
G.V. ALEXANDROV

Nota

1. *Zayavleniye*. Escrito em 1928, publicado em agosto desse mesmo ano no nº 32 da revista *Sovietski Ekran*, de Moscou, e no nº 32 da revista *Zhizn Iskusstva*, de Leningrado.

Índice de nomes e assuntos

- abstração, 122, 210-1
After Many Years, 197-8, 220n.10
Agfacolor, 175n.24, 171
Aksënov, 96
Alexander Nevsky (Cavaleiros de ferro), 9-10, 143-4, 161, 172, 219
Alexandre, o Grande, 172, 175n.26
Alexandrov, Gregori, 107n.16, 227
All Quiet on the Western Front ver *Sem novidades no front*
América, 179, 220n.7
American Tragedy, An ver *Uma tragédia americana*
Amor do poeta, O, 10
Aморin, Conde (Rappgov), 118
Appia, Adolphe, 165
Applause ver *Aplausos*
Aplausos, 167, 175n.12
Archipenko, Alexander, 50, 70n.4
Arsenal, 66, 71n.14
associação, 64, 66-7
atmosfera, 179
- Babel, Isaac, 96, 107n.14
Bach, Johann Sebastian, 142
Balla, Giacomo, 53-4
Balzac, Honoré, 20, 96, 125, 183; *Vautrin*, 124
Banks, Monty, 33
Barco da morte, O, 66, 71n.15
Barry, Iris, 18, 222n.40
Barthelmess, Richard, 196, 218
Basho, 37
Baudelaire, Charles, 54, 70n.9
Baudouin de Courtenay, Ivan Alexandrovich, 31
Beecher, Henry Ward, 221n.22
Beethoven, Ludwig van, 75
Bejin Lovii ver *O prado de Bejin*
Belyi, Andrei (Boris Nikolaievich Bugayev): *A arte de Gogol*, 23, 26n.11, 111
- Béranger, Pierre Jean de, 92
Berger, Ludwig, 160
Berlim, sinfonia de uma metrópole, 162n.17, 192, 221n.30
Berlin, die Symphonie einer Grosstadt ver Berlim, sinfonia de uma metrópole
Biograph Company, 180, 198
Birman, Serafima, 130, 139n.6
Birrois, 20
Birth of a Nation, The ver *O nascimento de uma nação*
Bizet, Georges: *Carmen*, 18
Bode, Rudolf, 52
Bogorodizky, V.A., 206, 223n.53
Boitler, Benjamin, 20
Bororo (tribo brasileira), 129, 140n.8
Brady, William A., 190, 200, 222n.46
Breshko-Breshkovsky, Nikolai, 118
Broken Blossoms ver *O lírio partido*
Bronienosets Potemkin ver *O encouraçado Potemkin*
Bugayev ver *Belyi*
Buson, 38
- Cabinet des Dr. Caligari, Das* ver *Gabinete do dr. Caligari, O*
Cadáver vivo, 65, 170n.13
Caldwell, Erskine, 199
Calvino, João, 101
Caminho da vida, O, 164, 175n.9
Candrio alegre, O, 42
Casa do ódio, A, 182, 221n.19
Cavaleiros de ferro ver *Alexander Nevsky*
Chaplin, Charles, 21, 33, 185
Chateaubriand, François Auguste René, 93
Chelovec s Quinoaparatom ver *O homem com a câmera*
Chernu Consul ver *O cônsul negro*
Chesterton, Gilbert Keith, 220n.9

- Chushingura* (Takedo Izumo), 28,-31, 46-7
Chute de la maison Usher ver *Queda da casa de Usher, A*
 cinema de massa, 24-5, 120
 cinema intelectual, 36-7, 69-70, 86-7, 122, 125, 136-7, 216-7
 cinema sonoro, 29, 31, 47, 60, 104-5, 108, 160-1, 166, 171, 225, 227
 cinema soviético, produção de, 15, 23-4, 90, 120-4, 163-5, 181-2, 219
 Clair, René, 162n.16, 171
Cleptomaniaca, A, 223n.66
 coletivismo, 24-5, 120
commedia dell'arte, 20, 116
 composição, 47, 114, 116-8, 141-59
 conflito (colisão), 42-4, 51-3, 58-61, 84-5
 Confúcio, 48n.5
Cônsul negro, O, 91, 106n.8
 contraponto, 55, 60
 convencionalismo, 28
 Cooper, James Fenimore, 124-5
 cor, 55, 83-4, 171, 219
 Corelli, Marie, 204, 223n.51
 correspondências, 169-70
 Graig, Gordon, 165
Cricket on the Hearth, The, 176, 179, 220n.4
Crowd, The ver *A turba*
- Dante Alighieri, 44, 51
Danton ver *Tudo por uma mulher*
 Daumier, Honoré, 38, 53, 96
 Debussy, Claude-Achille, 74, 77, 77n.3
 Dégas, Edgar, 96
 Delacroix, Eugène, 54
 Derby, George Horatio ("John Phoenix"), 203, 222n.48
Dernier milliardaire, Le ver *Último milionário, O*
Desgraças de Satã, As, 204, 223n.52
 desproporção, 39, 54-5
 Dethomas, Maximee, 170
 dialética, 49-52, 58, 86, 135-6, 157-8, 205-6
Didrio de Glumov, O, 26n.3
 Dickens, Charles, 8, 176-7, 178-81, 183-99, 203-4; *Um conto de duas cidades*, 189; *Cricket on the Hearth, The*, 176, 179, 220n.4; *David Copperfield*, 186; *Dombey and Son*, 179, 187; *Little Dorrit*, 205; *Nicholas Nickleby*, 213n.29; *Oliver Twist*, 187, 189-97; *Hard Times (Tempos difíceis)*, 221n.31
- Diderot, Denis, 142, 165
 dissolução, 189
Dnievnik Glumova ver *Didrio de Glumova*
 Dostoiévski, Fiodor, 96
 Dovjenko, Alexander, 48n.13, 66, 71n.14, 111, 119n.4, 210, 224n.77
Dr. Mabuse, der Spieler ver *Mabuse, o jogador*
 dramático/épico, princípio, 52-3, 70n.8
 Dreiser, Theodore, 10, 98-106; *Uma tragédia americana*, 107n.16
 Drésa, 170
 Dujardin, Edouard, 104
 Dumas pai, Alexandre: *O conde de Monte Cristo*, 91-4, 96, 183
 Dumas filho, Alexandre, 91
Dvorec i Krepost ver *Palácio e fortaleza*
- Edison, Thomas A., 203
 Einstein, Albert, 76
Em busca do ouro, 33, 34n.9
 Emerson, Ralph Waldo, 213-4
 encenação, 45, 46, 95-6, 129-31, 132, 172-4, 179-80, 187-8
Encouraçado Potemkin, O, 9, 23, 26n.7, 30, 61, 81-2, 104, 114-8, 126-7, 148-61, 161n.1, 162n.13, 172, 219
 Engels, Friedrich, 49; *Dialética da natureza*, 148; *Do socialismo utópico ao socialismo científico*, 101, 107n.17, 132-3
Enoch Arden, 180, 220n.10
 épico/dramático, princípio, 52-3, 70n.8
 Epstein, Jean, 47, 48n.15
 escultura, 165, 166
 escultura negra, 31-2, 109
 Erdmann, Nikolai, 96
Espanha, 171, 175n.22
 especificidade do cinema, 15-6
 espectador, 47, 67, 69, 81-2, 85, 89, 110, 141, 143, 150, 153-6, 172-3
 Esperanto, 51
 excentrismo, 137-8, 181-2
 expressionismo, 18, 26n.5
Expresso da China, O, 164, 175n.6
- Fairbanks, Douglas, 221n.19
 Féval, Paul, 125
 filmes alemães, 181
Filmkurier, 163
Fim de São Petesburgo, O, 48n.9, 65, 80, 81, 87n.4

- fisiognomonia, 123-4
 Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, 21-2
For Love of Gold, 198, 222n.36
 Foster, John, 186-8
 Fort, Paul, 169-70
 fotografia, 15, 58, 60, 64-5, 134-6
 Franck, Arnold, 162n.17
 futurismo, 53-4
- Gabinete do dr. Caligari*, O, 181, 221n.18
Garoto, O, 33, 34n.9
Geheimnisse einer Seele ver *Segredos de uma alma*
 Ghil, René, 169
 Gish, Lillian, 196, 210, 218
 Givochini, Vasili Ignatievich, 27
 Goethe, Johann Wolfgang von, 49, 51, 94, 124
 Gogol, Nikolai: 23, 96, 111, 119; *Almas mortas*, 94, 96; *Inspetor geral*, O, 96; *A história da briga entre Ivan Ivanovich e Ivan Nikiforovich*, 89; *Uma terrível vingança*, 111
Gold Rush ver *Em busca do ouro*
 Goldoni, Carlo, 79
Goluboj, *Express* ver *O expresso da China*
 Gorki, Máximo, 108, 110, 119, 124; *Bas-fond*, 96; *Criaturas que outrora foram homens*, 141, 162n.2; *Mãe*, A, 48n.9, 65, 102, 218; *Yegor Bulichev* e outros, 96, 97, 107
 Goshō, Heinosuke, 34n.8
Grande assalto ao trem, O, 198, 201, 222n.37
Grande consolador, O, 171
Grande hotel, 185, 221n.23
Gray Shadow, *The*, 182, 221n.19
Great Train Robbery, *The* ver *Grande assalto ao trem*, O
 Greco, El, 8
Greve, A, 9, 23-4, 64, 175n.26, 218
 Griffith, David Wark, 98-9, 176, 178, 180, 182-3, 191-2, 196-9, 201-11, 218-9, 220n.10, 221n.20
 Griffith, Linda Arvidson, 180, 220ns.4 e 10
 Grismer, Joseph R., 201
 Grune, Karl, 221n.14
 Grünwald, Matthias, 54
- haiku*, 37-9
 Hardacourt, Chardin, 169
 Hegel, Georg W.F., 123, 139n.3
 Hemingway, Ernest, 171
 Henry, O., 171
 Heráclito, 120
 Hoffmann, E.T.A., 104
- Home, Sweet Home*, 223n.63
Homem com a câmera, 47, 48n.13
 Hornblow, Arthur, 222n.47
House of Hate, *The* ver *Casa do ódio*, A
 Hugo, Victor, 92, 124; *Os miseráveis*, 124; *Hernani*, 92
- Ichikawa Ennosuke, 30
 Ichikawa Sadanji, 34n.1
 Ichikawa Shōchō, 28, 46
 imagem, 37, 123, 126-8, 144-7, 212-5, 217-8; sonora, 104-5
 impressionismo, 31, 176
Intolerance ver *Intolerância*
Intolerância, 179, 204, 209, 220ns.3 e 4, 223n.63
 Instituto Estatal de Cinema, Moscou, 42, 90, 106, 138
Isn't Life Wonderful? ver *Vida não é maravilhosa?*, A
Istāchica ver *Greve*, A
Istaroie i novoie ver *Velho e o novo*, O
Ivan, 11, 119n.4, 219
Ivan Grozny ver *Ivan, o Terrível*
 Ivens, Joris, 171, 175n.23
Ivan, o Terrível, 10
- Jacobs, Lewis, 198, 223n.63
 Jacquot, 91
 Jannings, Emil, 20, 21
 Jonson, Ben, 96
 Joruri, 40
 Joyce, James: 48n.6, 89, 96, 216-7; *Ulisses*, 104, 167; *Finnegans Wake*, 167
 justaposição, 15-7, 207-8
- kabuki (teatro), 8, 27-34, 41, 46-7, 72, 77, 170
 Kachalov, Vasili, 96
 Kafka, Franz, 141
 Kakinomoto no Hitomaro, 38
Karakuri-musume, 33, 34n.8
 Kaubach, Wilhelm von, 50, 70n.4
 Kerensky, Alexander, 66, 69
 Kholodnaya, Vera, 181, 220n.12
 Khudoleyev, Ivan, 181, 220n.12
Kid, *The* ver *Garoto*, O
 Kikaku, 37
 Kincaid, Zoë (*Kakuki*), 34b, 4
 Kinugasa, Teinosuke, 34n.8
 Klages, Ludwig, 51
 Kleist, Heinrich von, 33
Kleptomaniac, *The* ver *Cleptomaniaca*, A

Koniets Sankt-Peterburga ver *Fim de São Petersburgo*, O

Kornilov, L.G., 61, 66, 69, 70n.12

Krasnye diavoliata ver *Pequenos diabos vermelhos*

Krillov, Victor, 110, 160

Kuleshov, Lev, 10, 41-2, 171, 175n.21, 181

Kurogo, 46, 48n.11

Kurth, Julius, 39

Kyoroku, 38

Lançando o laço, 181, 221n.17

Ladrão de Bagdá, O, 47, 48n.12

Lamballe, princesa de, 112

Lang, Fritz, 26n.7, 221n.16

Lanvin, 109

Lapkina, Marfa, 121

Larbaud, Valéry, 104

Lavater, Johann Caspar, 123-4

Lavrov, 27

Le Corbusier, 138

legenda, 55, 58, 170, 227

Léger, Fernand, 53

Lenin, Vladimir Ilich, 70, 86, 149

Lenin em 1918, 173, 175n.27

Lenin em outubro, 173, 175n.27

Lenin v 1918 ver *Lenin em 1918*

Lenin v Oktjabr ver *Lenin em outubro*

Leroy, Olivier, 134

Lessing, Gotthold Ephraim, 166

Lévy-Bruhl, 131, 133-4, 140n.8

Lewes, George Henry, 187

Leyda, Jay, 9

linguagem, 66, 125, 130-3, 137-8, 154, 206-7, 212-7; figuras de, 126-32

Linha geral, A, 9, 46, 72-7, 83, 85-6, 121

Lírio partido, O, 196, 204, 222n.33

Lisenko, Natalia, 181, 220n.12

Loftus, Cissy, 53

London, Jack, 17, 198

Lonely Villa, The ver *Vila solitária*, A

Lonedale Operator, The, 199, 222n.41

Looping the Loop ver *Lançando o laço*

L'Ouverture, Toussaint, 91

Lubitsch, Ernst, 98

Lucas-Dubreton, Jean, 92

Luis Filipe, 93

Luryia, Alexander 40

Mabuse, o jogador, 26n.7, 181, 221n.16

Mãe, 48n.9, 65, 102, 218

Maeterlinck, Maurice, 168

Maiaikovski, Vladimir, 8, 119

Malevich, Kasimir, 50, 64, 70n.4, 88n.7

Malii (teatro), Moscou, 27

Mamoulia, Rouben, 164

Maquet, Auguste, 93

Marca do Zorro, A, 182, 221n.19

Maria Antonieta, 112-3

Marinheiros do Kronstadt, Os, 219, 224n.76

Mark of Zorro, The ver *Marca do Zorro*, A

Marr, Nikolay Yakovlevich, 138

Marx, Irmãos, 203, 222n.18

Marx, Karl, 49, 123, 212; *O capital*, 9, 10

Máscaras de gás, 18, 24, 26n.6, 175n.26

Mat ver *Mãe*

Mauclair, Camille, 54

Maupassant, Guy de: *Mademoiselle Fifi*, 147

Mauthner, Fritz, 213, 223n.65

Maximov, Vladimir, 181

Médici, Catarina de, 135

Meisel, Edmund, 160, 162n.17

Méliès, Georges, 222n.35

Mensendieck, 52

Mercier, Sebastien, 112, 119n.7

Meshchaninov, Ivan, 223ns.54-5

método literário, 16, 21-2, 25, 91-4, 96, 144-8, 154-5, 166-9, 185-98

Mexicano, 17, 26n.4

Meyerhold, Vsevolod, 23, 27, 34

Michelangelo, 54

Milestone, Lewis, 164, 174n.3

Minin I Pozharsky, 171, 175n.19

mise-en-cadre, 24, 114

mise-en-scène, 23-4, 43, 58, 116, 173

Molière, 176

monólogo interior, 103-6, 125, 216-7

montagem, princípios de, 16, 19, 21, 33, 39-40, 42-4, 52-4, 109-11, 183-4, 196-8, 202-3, 205-6; prática de, 41, 72-3, 113-8, 189-91, 218-20; montagem métrica, 79-80, 84-5; montagem rítmica, 80-1, 84-5; montagem tonal, 81-3, 84-5; montagem atonal, 75-7, 84-6; montagem intelectual, 86-7

Montagu, Ivor, 107n.16

Moscou, está ouvindo?, 18, 23, 26n.6

Musjukin, Ivan, 181, 220n.12

Murnau, F.W., 221n.13

música, 50-1, 74, 85-6, 137, 142-3, 165, 166-7; de filmes, 82, 159-61

music-hall, 21

My iz Kornstadt ver *Marinheiros do Kronstadt*, Os

- Nakayama Tomisaburo, 8, 39
 narrador, voz do, 171
Narukami, 46
Nascimento de uma nação, O, 204, 220n.3, 223n.5
 Nerval, Gérard de, 104
 Newton, Sir Isaac, 51, 183
 Niblo, Fred, 221n.19
 Nizhny, Vladimir, 10, 119n.8
 Nô (teatro), 39
No oeste distante, 178, 179, 199, 201, 204, 220n.5, 222ns.44 e 46
 Noguchi, Yone, 38
 Norris, Frank, 208
Nosferatu, 181, 221n.13
Nosso Emden, 164, 175
 Novalis (Freidrich Leopold Hardenburg), 104
Noventa e nove, O, 201, 222n.44

 Odato gor, 31
Oktiabr ver *Outubro*
Odinnatsy ver *Undécimo ano*, O
Old Homestead, The, 200-1
 O'Neill, Eugene: *Estranho interlúdio*, 103-4, 106
Órfãos da tempestade, 196, 222n.34
Orphans of the Storm ver *Órfãos da tempestade*
 Ostrovsky, Alexander, 16-23, 25n.2, 119n.3, 159
 Ostuzhev, Alexander, 29
 ótica, 52, 58, 60, 74
 Otomo no Yakamochi, 32
Ours Daily Bread ver *Pão nosso de cada dia*, O
Outubro, 9, 19, 34n.8, 61, 65, 69, 70n.12, 80, 87, 88n.5, 104, 113, 164, 212
 Ozep, Alexandrovich, 65, 70n.13

 Pabst, G.W., 221n.17
Palcio e fortaleza, 163, 174n.2, 218
Pão nosso de cada dia, O, 164, 175n.4
 Paramount Pictures, 98, 107n.18
pars pro toto, 126-7, 128
Patatra, 22, 26n.10
 patético (*pathos*), 148-9, 153-9
 Patou, 109
 pensamento primitivo, 127, 128-31, 133-4
 pensamento sensorial, 135-7, 217
Pequenos diabos vermelhos, 160, 162n.16
 percepções audiovisuais, 30-1, 47, 60, 76-7, 161, 165, 219-20
 persistência de visão, 52-3
 Picasso, Pablo, 23

 Pickford, Mary, 185
 pintura, 66, 128, 165, 166-7
 Piot, René, 170
 Pirandello, Luigi, 171
 plano, 16, 42, 206-7
 Platão, 51
 Plekhanov, Georgi, 91, 106n.6, 139n.3
 Pletnyov, Valeri: *Preciptcio*, 22, 26n.10
 Polonsky, Vitold, 181
 ponto de vista, 44, 58, 94-5, 141-2, 207
 Porter, Edwin A., 198-9, 222ns.37 e 40, 223n.63
 Potebnya, A.A., 215, 223n.69
Potomok Ghekgis Khana ver *Tempestade sobre a Ásia*
Prado de Bejin, O, 9, 10, 122, 139n.2
Preciptcio, 22, 26n.10
 primeiro plano, 179, 193-4, 207
 produção cinematográfica ver cinema soviético
 Prokofiev, Sergei, 161
 Proletcult (teatro), Moscou, 17-20, 23, 26n.6
 Psicologia, 58, 61, 135-7
 Pudovkin, Vsevolod, 42-3, 48n.9, 52, 65, 88.6, 175n.19, 218, 224ns.74 e 75, 227
 Pushkin, Alexander, 96, 119; *Mozart e Salieri*, 90, 106n.4
Puteva v zizn ver *Caminho da vida*, O

Que viva México!, 10, 164
Queda da casa de Usher, A, 47, 48n.15
 Quillard, Pierre, 169

 Rabelais, François, 111, 119n.5
 Raisman, Yuri, 164, 175n.5
 Ralph, Louis, 175n.10
 Ramsaye, Terry, 209, 223n.60
 Razymovsky, 70n.3
 realismo socialista, 138, 139
 Rembrandt, 54
 remontagem de filmes, 20-1
 Rémusat, Jean Pierre Abel, 48n.2
 Renoir, Auguste, 54, 70n.10
 Rimbaud, Arthur, 169
 ritmo, 51-3, 80-1, 86, 156, 205
 Robinson, Arthur, 221n.2.15 e 17
 Rodin, Auguste, 54
 Roinard, J. Napoléon, 169
 romance policial, 124
 Room, Abram, 66, 71n.15, 107
 Rouché, Jacques, 170
Rua, A, 181, 221n.14

- Rubens, Peter Paul, 155, 210
 Runich, Osip, 181
Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoi, A, 26n.7, 66, 71n.14
 Ruttman, Walter, 162n.17, 221n.30
- Sábio, O*, 18, 22, 25n.2, 159, 175n.26
 Sadoul, Georges, 222n.35
Schatten ver Sombras
 Schub, Esther, 20, 26n.7, 66, 71n.14, 171, 175n.22
 Schulberg, B.P., 98
 Scottsboro, os rapazes de, 102
 Scriabin, Alexandre, 8, 74, 77n.3, 165
Segredos de uma alma, 181, 221n.17
 Seitz, George, 221n.19
 Seldes, Gilbert, 208, 223ns.57 e 58
Sem novidades no front, 164, 174n.3, 179, 220n.8
 sentidos, 126
 Sérurier, Paul, 169
 Shakespeare, William, 203; *Hamlet*, 161-2n.1, 217-8; *Rei Lear*, 128, 155; *Romeu e Julieta*, 29; *Conto de inverno*, 141
 Sharaku, 8, 39, 48n.6, 54
 Shaw, George Bernard, 176
 Shchukin, Boris, 173
 Shishkov, Alexander, 216, 223n.73
 Shklovski, Viktor, 7-8, 26n.6, 96, 107n.13, 158, 175n.19
 Shtrauch, Maxim, 20, 26n.4, 96, 159
 simbolismo, 61, 64-5
 simultaneidade, 31, 159-60
 Sitwell, Osbert, 221n.20
 Smishlayev, Valentin, 22, 26n.4
Sombras, 181, 221n.15
Sonho de valsa, 160
Sorrows of Satan ver desgraças de Satã, As
Spanish Earth ver Terra de Espanha
 Spencer, Hebert, 132
 Spinoza, Baruch, 51
 Stanislavsky, Konstantin, 18, 34
 Steinbeck, John: *As vinhas da ira*, 199, 222n.43
 Stendhal, 96
 Sternberg, Josef von, 105, 164, 175n.6
Strasse, Die ver Rua, A
 Strauss, Richard, 160, 166
Struggle, The, 204, 223n.50
 Sue, Eugène, 124
 Sukhotin, Mikhail, 145
 suprematismo, 53, 64-5, 70n.4
- tanka, 32, 37, 38
 Tarasova, Alla, 110, 119n.3
Tchapaiev, 120, 219
 Tchecov, Anton, 97
Tchors, 219, 224n.77
 Technicolor, 171, 175n.24
 teatro, experiência do, 17-25, 158-60, 165, 166, 168-73, 199
 Teatro de Arte de Moscou, 28-9, 40-1, 45-6, 96, 197-8
 tema, 17, 28-9, 109
Tempestade sobre a Ásia, 97, 210-11
 tendência de classe, 81, 88n.6, 219
Terra, 16, 87, 93-4
Terra com sede, 175n.5, 210, 223n.62
Terra de Espanha, 164, 175n.5
Théâtre d'Art, 168, 171
Théâtre des Arts, 168, 170
 Théroigne de Méricourt, 112
Thief of Bagdad, The ver Ladrão de Bagdá, O
 Thomas, Augustus, 200
 Thompson, Denman, 199
 Tieck, Johann Ludwig, 214, 223n.70
 Tipagem, 19, 123
 Tisse, Eduard, 9
 Tolstoi, Leon, 8, 143, 183; *Ana Karenina*, 145; *Guerra e paz*, 43; *Sonata a Kreutzer*, 146
 Toulouse-Latrec, Henri de, 53, 96
Tragédia americana, Uma, 10, 98-105, 107n.16
 Trauberg, Ilya, 164
 tratamento, 89, 105
 Tretiakov, galeria (Moscou), 109
 Tretiakov, Sergei, 18, 26n.6
Três cantos para Lenin, 219
Três da rua Mechenskaia, Os, 96, 107n.12
Tri Pesni o Lenine ver Três cantos para Lenin
 Ts'ang Chieh, 35-6
Tudo por uma mulher, 20, 26n.8
Turba, A, 192, 221n.32
 Twain, Mark, 202
- Último milionário, O*, 160, 162n.16, 171, 175n.20
Undécimo ano, O, 80, 87n.3
Unsere Emden ver Nosso Emden
 Uzume, 61
- Vandercok, John, 106n.8
 Vassiliev, Georgi e Serguei, 20, 26n.7
 Veber, Pierre, 169
Velho e o novo, O, 9, 170

- Velikii Uteshytel* ver *Grande consolador*, *O*
 Vendryes, Joseph, 215-6, 223n.72
 Verbitzkaya, Anastasia, 118
 Veresayev, V. (Smidovich), 145
 Vertov, Dziga, 47, 48n.14, 80, 87n.3, 181, 219,
 224n.78
Vida não é maravilhosa?, *A*, 204, 223n.49
 Vidor, King, 164, 192
Vila solitária, *A*, 199, 222n.39
Vinhas da ira, *As*, 199, 222n.43
 Vinograd, Anatoli, 106
 Vishnevsky, Vsevolod, 171
Viva Villa, 164, 175n.11
 Volkenstein, Vladimir Mikhailovich, 96

 Wagner, Richard, 165, 176
 Walkley, A.B., 183
 Wallas, Graham, 70n.6
Waltzertraaum, *Ein* ver *Sonho de valsa*
Way Down East ver *No oeste distante*
 Webster, John, 96
 Weltmann, 96
 Werner, Richard Maria, 214
 Whistler, James McNeill, 176

 White, Pearl, 221n.19
 Whitman, Walt, 202, 210, 223n.61
Wild Boys of the Road, 164
 Wolheim, Louis, 179
 Worth, 109
 Wundt, Wilhelm, 130-1

 Yamei, 27
 Yanukova, Vera, 20
Yashao, de Okamoto Hido, 46
 Yezikanov, 20
 Yutkevich, Sergei, 26n.5, 139n.2

 Zarkhi, Nathan, 96, 218, 224n.75
Zemlia ver *Terra*
Zemlia Zazdet ver *Terra com sede*
 Zheltovski, 138
Zivos trup ver *Cadáver vivo*
 Zola, Emile, 96, 147, 155, 162n.12; *L'Assomoir*,
 162n.12; *Germinál*, 112; *Naná*, 147;
Rougon-Macquart, 145
Zvenigora, 47, 48n.13
 Zweig, Stefan, 184-8