

EISENSTEIN, O CINEASTA DA REVOLUÇÃO

EISENSTEIN, THE FILMMAKER OF THE REVOLUTION

João Barreto da FONSECA¹

Vanessa Maia Barbosa de PAIVA²

Resumo: Este texto pretende destacar os aspectos estéticos, ideológicos, técnicos e teóricos que constituem a obra do cineasta soviético Serguei Eisenstein, com o objetivo de avaliar a influência do diretor no que se batizou de “espírito artístico revolucionário”. Seus registros singulares sobre as lutas de classes influenciaram cineastas e intelectuais de esquerda e se consolidaram como peça essencial para a construção de uma sociedade comunista.

Palavras-chave: Revolução, cinema, estética.

Abstract: This text intends to highlight the aesthetic, ideological, technical and theoretical aspects that constitute the work of the Soviet filmmaker Sergei Eisenstein, with the objective of evaluating the influence of the director in what was called "revolutionary artistic spirit". His unique records on class struggles influenced left-wing filmmakers and intellectuals and consolidated themselves as an essential building block for a communist society.

Keywords: Revolution, cinema, aesthetics.

A montagem cinematográfica, do período histórico e estético conhecido como realismo soviético, esteve sempre acompanhada de uma reflexão sobre o cinema como potência agenciadora dos sentidos. A intenção de utilização da arte com o objetivo de gerar pontos de vistas específicos também faz parte do que Foucault (1997) nomeou de grandes sistemas interpretativos da modernidade, do qual o marxismo faz parte. O contexto de 100 anos da Revolução Russa, que se completa em 2017, é um momento marcadamente apropriado para a reflexão de um movimento, cuja meta de “eficiência estética”, ambientada no formalismo russo, ainda deixa rastros. Seus vestígios se encontram na ideia de que a produção material da arte ainda pode ser entendida como meio de produzir um impacto calculado na realidade, com intuito de gerar

¹ Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Rio de Janeiro, RJ – Brasil. Professor Adjunto – Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ – São João del Rei, MG – Brasil. E-mail: jombarreto@gmail.com

² Doutora em Currículo, Cultura e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Professora Adjunta – Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ – São João del Rei, MG – Brasil. E-mail: vanesssamaia@gmail.com

transformação.

A vanguarda russa, conhecida como período de experimentação estética, da era Lênin, cede lugar, nos anos 1930, ao Realismo Socialista, com a ascensão de Stalin, significando a passagem de uma arte provocativa para uma arte funcional, que restringia a função da arte a instrumento de propaganda política.

Embora desautorizada, a vanguarda russa já espalhava, conforme informa Albera (2002, p. 185), sua influência sobre “a indústria têxtil, a arquitetura, o urbanismo, a fotografia, o cinema, o grafismo e a tipografia”.

Cinema e revolução

No cinema russo, o embate entre duas vertentes distintas se tornou evidente: de um lado a representação (a realidade como referente) e do outro, o artifício, na tentativa de forçar a criação de um imaginário popular. O cinema deveria representar outras duas frentes: ser um produto revolucionário, uma peça material, e incentivar/manter a revolução. Inserido numa realidade revolucionária, o cineasta deveria produzir elementos úteis.

Nesse sentido, uma película deveria ser do mesmo ambiente material que a foice e o martelo. Por outro lado, a nova arte deveria ser calcada em novas ideias e, além de tudo, que essas ideias fossem revolucionárias e estivessem a serviço de um projeto. O cinema, à época, com poucos anos de experimentação, coloca sua novidade à disposição do novo.

A partir de sobreposições de imagens e cenas que tinham como objetivo reproduzir a tensão existente na sociedade de sua época e retirar o espectador da comodidade, Serguei Mikhailovitch Eisenstein fez da teoria marxista o cerne da sua ideologia e da técnica cinematográfica, de onde veio o desejo expresso, porém não realizado, de filmar *O Capital*.

O cinema se apresenta, nessa concepção, como uma variação do que Benjamin (1994) considera, em seu famoso texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade*

técnica, como anteparo para o choque da vida moderna. Ou seja, treinamento visual para a convivência da vida urbana, preparando a sociedade para uma nova sensibilidade a ser transformada pelos adensamentos urbanos, pela inovação tecnológica e pelo risco corporal. “Para Eisenstein, ver um filme é como ser sacudido numa cadeia contínua de choques” (ANDREW, 1989, p. 57).

Estudando Walter Benjamin, Jonathan Crary argumenta que a visão, na modernidade, deixa de ser contemplativa e passa a ser integrada a um projeto. A visão é compreendida como histórica, cultural, temporal e, como em nenhum outro tempo, cinética. “Jamais há acesso puro a um objeto em sua unicidade; a visão é sempre múltipla, contígua e sobreposta aos outros objetos, desejos e vetores” (CRARY, 2012, p. 28).

Na esteira desses pensamentos, Baudrillard é lembrado por Jonathan Crary (2012) como alguém que entendeu a modernidade como um período ligado à capacidade de grupos e classes sociais, recém-chegados ao poder, de superarem a exclusividade da emissão de signos, “promovendo uma proliferação de signos sob demanda” (CRARY, 2012, p. 21).

Os filmes, entendidos como objetos e mercadorias produzidos em série, estão inseridos numa realização industrial, formando uma esfera pública compartilhada, gerando a fantasmagoria da igualdade benjaminiana. Os cineastas russos já eram conscientes de que novos modos de circulação, comunicação, consumo e racionalização levariam a formação de um novo observador, que seria o cidadão metropolitano.

Observando a obra de Eisenstein com o distanciamento histórico que nos é permitido, observamos uma tendência de produzir para conscientizar, ou seja, realizar com um propósito tão definido que só é possível medir a eficiência do material produzido, fazendo da obra um meio para atingir um resultado, o que significa estar diante de uma visão de arte política em que nem só a intenção é importante, mas também se valoriza a consequência dessa intenção. “O jovem Eisenstein, cuja ambição é dominar absolutamente os recursos de sua arte, busca, antes de mais nada, produzir filmes cujo efeito sobre o espectador seja determinável de antemão de maneira muito certa”

(AUMONT, 2012, p. 25).

A experiência estética, advinda da justaposição de planos, foi levada ao extremo nos anos de 1920, pelos cineastas soviéticos. A pesquisa mais notória, que estaria na base do cinema de Eisenstein, foi praticada por Lev Kulechov, “que defendia a ideia de um cinema autoral, baseado na criação plástica”. A ideia de recriação do real resultou num movimento muito forte entre os intelectuais soviéticos, uma ideia que serviria para colocar a sociedade russa no caminho de uma realidade comunista.

Embora esse fosse um pensamento dominante, as maneiras de realizá-lo divergiam. Um exemplo é o cinema de Dziga Vertov, notório também pelos seus textos e pela recusa da ficção cinematográfica, preferindo mostrar aos seus espectadores a fabricação dos fatos, a captação das cenas do cotidiano e reelaboração industrial implementada pelo cineasta. Segundo Xavier (1983, p. 178), o cinema de Vertov, ao contrário do de Eisenstein, evidencia sua proposta construtivista pelo “interesse em mostrar a sua própria fatura, na ideia do cineasta-proletário, na inserção da arte na vida cotidiana, na exposição dos materiais de construção do filme”.

A ambiguidade imanente do real ou Eisenstein contra Vertov

Os filmes de Vertov estiveram afinados com o que o teórico André Bazin chamou de cinema da “transparência”. Nessa perspectiva, os filmes de Eisenstein estão impregnados de uma intenção contrária aos de seu contemporâneo, por manipularem o real em prol de uma ideia (daí o aspecto ideológico) e não encontrarem a melhor maneira de apresentar, sem fabulação, o mundo.

A ideia original de Bazin, hoje um tanto desgastada pelas teorias cinematográficas contemporâneas, apresenta duas teses complementares. A primeira delas é a de que nenhum acontecimento do real teria um sentido predeterminado. Portanto, todos os eventos deveriam encontrar na técnica da montagem a melhor forma de serem apresentados.

Para alguns, a melhor maneira de manipulação. A essa situação, Bazin nomeou de

ambiguidade imanente do real. A outra característica é o que cinema teria uma vocação “ontológica” de reproduzir o real, a partir do princípio de fidelidade do fotográfico ao referente, respeitando ao máximo suas características essenciais: “o cinema deve, portanto, produzir representações dotadas da mesma “ambiguidade” ou se esforçar para isso” (AUMONT, 1995, p. 72).

Mas Eisenstein e Vertov não são distantes em termos de pensamento. Em ambos, a montagem deve atender aos critérios de ordem e duração. O prolongamento de um evento e sua densidade dramática dependem de sua consistência no mundo real. Porém, para Eisenstein, o evento deve ser transformado por não existir como forma acabada no real.

Para Vertov, há essa força no real, porém a técnica tem como função achar a melhor maneira de mostrá-lo. Em seus filmes, o processo de elaboração e fabricação é evidenciado, por isso que se diz que, em seus trabalhos, a montagem é uma personagem.

A seguir, apresentamos uma breve sinopse dos principais trabalhos de Eisenstein, para explicar a sua própria proposta de eficiência fílmica construtivista, que foi ancorada, originalmente, num estudo rigoroso da cultura japonesa, a notar, em suas reflexões, a presença constante dos ideogramas japoneses, do teatro kabuki e do poema haiku, aos quais adicionou a teoria da tonalidade dominante de Roman Jakobson, desenvolvida no texto *O Dominante*, de 1927; a psicologia comportamental de Pavlov e o pensamento dialético de Hegel e Marx.

Os problemas da classe trabalhadora tornam-se temática dos filmes de Eisenstein. Com a ascensão da burguesia e domínio do capital, desenvolveu-se também o proletariado, “a classe dos operários modernos, que só podem viver se encontrarem trabalho, e que só encontram trabalho na medida em que este aumenta o capital” (MARX; ENGELS, 1993: p. 23).

Os filmes de Eisenstein

Em *A Greve* (1925), o fio condutor é o suicídio de um trabalhador acusado injustamente de roubar uma ferramenta da maquinaria de uma fábrica. Em resposta, os

trabalhadores paralisam a produção e discutem suas reivindicações que devem ser levadas à direção da empresa, como a jornada de trabalho de oito horas diárias e o aumento salarial de 30%, enquanto o patrão e os oficiais da polícia estudam maneiras de barrar a ação grevista, cogitando o uso da força militar para conter as manifestações populares.

Do contraste entre a violência policial, associada à força militar, e os desejos simples e honestos dos trabalhadores, saem imagens com o intuito de provocar no espectador um grande choque e despertar para a “vontade revolucionária”. É o tipo de filme que cobra do espectador uma posição, uma tomada de decisão, a partir de informações fornecidas por um modelo interpretativo do mundo.

Do ponto de vista estético, tendo como base o materialismo histórico-dialético marxista e os métodos formais da montagem, Eisenstein cria estereótipos de categorias, marcando, visualmente, a partir de inscrições metafóricas em letreiros, burgueses e funcionários do Estado como animais traiçoeiros, em contraponto com as feições simples e sofridas do povo trabalhador.

A vida para os trabalhadores nas fábricas passa em ritmo acelerado, o que pode ser visualizado pelas engrenagens, enquanto a vida dos burgueses passa em ritmo lento. O patrão aparece numa sala ornamentada. Os homens que ocupam cargos de chefia na fábrica e na polícia são os únicos personagens gordos do filme e tal característica serve para ilustrar um estilo de vida cercado de privilégios e de ostentação da riqueza. Ainda, fumam charutos, usam chapéus e vestem ternos.

Em *Encouraçado Potemkin* (1925), o ponto de partida é a rebelião histórica, em 1905, quando os marinheiros de um navio se recusam a comer carne estragada. Marco da obra social engajada contra a injustiça, o filme apresenta a força coletiva como personagem.

A cena clássica da escadaria de Odessa foi copiada, citada e homenageada à exaustão por cineastas de várias épocas. A recriação mais famosa está no filme *Os Intocáveis* (*The Untouchable*, 1987, dirigido por Brian de Palma). Eisenstein pretendeu, nesta obra, apresentar o mundo anterior à Revolução como absolutamente desumano,

marcado por violência e insensibilidade, amparado ideologicamente pela religião.

Encouraçado Potemkin teria a intenção de cultivar os princípios da Revolução, em contraponto com as heranças do regime Czarista, uma vez que na data da realização da obra, Eisenstein não entendia o regime soviético como comunista e seria o papel da vanguarda promover o salto qualitativo da Revolução em direção ao comunismo. Porém, o comunismo, para Eisenstein, era movimento de amplitude não só de acesso aos bens materiais, mas também às ideias diversas e dispersas.

Um exemplo desse pensamento são os textos *Montagem de atrações*, de 1923, e *Montagem de realização de um filme operário*, de 1925, que invocam a união do cinema e do teatro, para recusar um projeto ortodoxo e fechado de sociedade socialista. O cinema deveria, nessa proposta, combinar várias artes populares, ressaltando as habilidades de encenação, do gesto, de performance, do circo, da paródia e do comentário.

Toda essa combinação de elementos heterogêneos deveria estar a serviço de uma mensagem. As múltiplas combinações serviram para um tipo de exploração de sentidos que surgiam naquele momento histórico, um tipo de *sensorium* criado a partir da invenção do cinema e na afinação de suas técnicas. Segundo Xavier (1983, p. 176), “a luz, os efeitos de surpresa definem uma relação tensa com o espectador, uma espécie de mobilização pela agressão, pelo choque, multiplicação de estímulos”.

Outubro (1928) é a mais evidente homenagem à Revolução de 1917, feita sob encomenda, por isso considerado por alguns detratores do movimento comunista como Propaganda Política e não documento histórico ou arte cinematográfica. A Revolução de Outubro, conhecida por revolução Bolchevique, também é o momento da tomada do poder pela insurreição proposta por Lênin.

Segundo Ferro (1988), manifestações ocorridas entre fevereiro e outubro são resultantes de embates de partidos políticos e dos ideais marxistas e comunistas acerca do atraso econômico e industrial russo e também de constantes problemas envolvendo os camponeses e o proletariado, além de movimentos contra a fome e greves de operários.

Nos anos 1930, Eisenstein seria criticado pelos ideólogos culturais do Partido, que o acusavam de intelectualismo e formalismo, condenando os pressupostos não formativos de sua obra. É o que desabafa o cineasta em sua autobiografia (EISENSTEIN, 1987, p. 114).

As acusações de falta de organicidade de seu trabalho artístico direcionam o pensamento do cineasta para as exigências do realismo soviético. Os textos posteriores a *Outubro* são mais ortodoxos e afinados com a ideologia dominante, mas, no entanto, ele explica *Outubro*, em longa reflexão, argumentando que o tipo de composição da obra apresenta recortes e combinações de imagens e que esse tipo de experiência estava a serviço de uma nova mentalidade, à qual a adesão não seria imediata, por se tratar de algo novo e, por isso, aparentemente, poderia soar como hermética, intelectual e burguesa.

Com a criação da União das Repúblicas Soviéticas, em 1922, a ideologia de separação entre o Partido Bolchevique e o regime czarista se torna uma corrente dominante, cuja ideologia iria recorrer a todos os meios de expressão. O partido único requeria um pensamento unificado. O cinema, então, transforma-se num elemento de plataforma política, reforçando o desprezo pela nobreza e incentivando a reforma agrária, a desapropriação de indústrias e bancos.

A linha geral (1929, em colaboração com Grigori Aleksandrov) enfoca, principalmente, os sonhos de prosperidade da camponesa Marfa Lapkina, que luta pela organização comunitária do trabalho e pelo acesso aos bens de produção tecnológica. Uma mulher, pela primeira vez na obra do cineasta, assume uma liderança agrícola comunista em oposição ao Estado patriarcal capitalista, caminhando a história no sentido de uma organização fraterna e generosa.

No filme também se encontram o “monólogo interior” e as promessas de libertação da escravidão do trabalho árduo devido à mecanização do trabalho agrícola que, no filme, é representada pela desnatadeira elétrica, que é apresentada como objeto místico, de superação do passado improdutivo.

O filme permite pensar a industrialização como uma abertura de possibilidades

para o desenvolvimento de modalidades de luta e organização de trabalhadores, como as greves, o sindicato e a solidariedade de classe. Para Hobsbawm (2000, p. 261), tais modalidades vinham da “experiência acumulada da organização pré-industrial que forneceu parte da estrutura para a organização do novo proletariado”.

A obra foi realizada para marcar as contradições entre os camponeses pobres sem terras e os ricos urbanos. A personagem feminina se encanta com os discursos do militante bolchevique para a criação de uma cooperativa socialista. O princípio da organicidade é muito mais evidente nesse filme, com a utilização do som para apresentar conflitos interiores dos personagens e conjugá-los com o contexto exterior a eles.

Apesar do controle político sobre sua obra cinematográfica, Eisenstein vai radicalizar seu pensamento sobre cinema conceitual ao publicar textos sobre a relação entre cinema e ideogramas orientais que, no Brasil, se tornaram conhecidos pelas antologias de José Lino Grunewald, *A ideia do cinema*, e de Haroldo de Campos, *Ideograma*.

É também nessa época, conforme Ismail Xavier (1983, p. 1760), que o cineasta começa a fazer as anotações sobre as possibilidades de filmar *O Capital*, de Karl Marx. O filme *A linha geral* também mostra uma passagem para uma adesão aos princípios de um Realismo Soviético, embora seus escritos continuem abertos a influências não soviéticas.

Arte e movimento social

Os 100 anos da Revolução Russa, considerada o arquétipo da revolução moderna, que gerou o subtítulo da obra *O socialismo em um só país* (VICENTINI, 1989), nos serve, hoje, de mote para pensar a arte como movimento social com finalidade transformadora. Inserida em uma realidade revolucionária concreta, a arte deveria produzir elementos artísticos úteis para a vida do povo. Para Vicentini, na extensão de sua obra, naquele momento revolucionário, não bastava apenas criar, mas

produzir elementos para a construção de um novo mundo (socialista) habitado por seres humanos conscientizados. Albera (2002) vai estudar a montagem do cinema de Eisenstein como resultante de um conjunto de forças entendidos como espírito de época.

O cinema de Eisenstein tem forte vínculo com o ideário da corrente artística, estética e política surgida no século XX denominada Construtivismo Russo, expressos também na poesia de Maiakovski, no design gráfico de Lissitzky e Rodchenko, na pintura e escultura de Tatlin, e no teatro de Meyrhold.

A estética construtivista era marcada pela busca de uma arte nova, dando ênfase às formas geométricas e arquitetônicas, à engenharia, aos novos materiais presentes nas indústrias, às máquinas e seus mecanismos e às cores primárias. Dessa estética sobreviveram a perspectiva revolucionária; o sentido de vanguarda, que marca a arte com sucessivos rompimentos; a criação de movimentos coletivos, que culminaram na flexibilização da figura do autor; as táticas e estratégias de organização coletiva, tendo a arte como veículo de propaganda política.

A fragmentação e a técnica de montagem são procedimentos recorrentes da arte moderna e das vanguardas históricas que se desenvolveram no início do século XX, na Europa. A difusão dos procedimentos do corte e da montagem correspondeu não apenas à desintegração dos valores e das formas artísticas, num mundo marcado por conflitos bélicos, mas, principalmente, à influência exercida pelo cinema nas artes, de modo geral.

Expandindo essa ideia, a teoria da montagem ajuda a entender o cinema contemporâneo que se utiliza de técnicas e estratégias do cinema mudo soviético, uma vez que estão unidos pela proposta de convencer o espectador.

O que inspira Eisenstein, segundo Aumont (1995, p. 70) não é a captação do real, mas sua transformação. Para o teórico francês, Eisenstein só via interesse no filme enquanto discurso articulado e não como representação da realidade.

Traduzir um certo realismo soviético, marcado pelas lutas de classe, para a linguagem fílmica foi a tentativa de Eisenstein, segundo Aumont. Importante é pensar como os procedimentos de representação de uma luta de classe ganharam forma a partir

da linguagem do cinema.

A proximidade com o psicólogo Pavlov gerou em Eisenstein a suposição de uma certa analogia entre os processos formais no filme o funcionamento do pensamento humano, daí o interesse político em torno da montagem cinematográfica. O cinema, nesta perspectiva, segundo Aumont (1995, p. 85), “tem como tarefa influenciar, modelar o espectador”, pois uniria o psiquismo do espectador aos procedimentos semânticos de um filme.

Eisenstein era a própria fragmentação que ele mesmo estudou: “o discurso de Eisenstein era um amálgama ambicioso: parte especulação filosófica, parte ensaio literário, parte manifesto político e parte manual de realização” (STAN, 2003, p. 56).

A ideia de buscar nos próprios filmes o entendimento sobre a fragmentação moderna vem de uma dica de Aumont (2012, p. 145), em outro livro: “Só o cinema poderia explicar seu século”. E a partir dele, buscamos pelos filmes analisados, o legado das estratégias éticas e estéticas da luta de classe, com o intuito de mostrar o que sobrevive e de que forma. Uma vez que estes filmes, além de ficcionais, tem valor documental (NICHOLS, 2012), já que estão impregnados de história que os inspirou, além da história que narram.

Conforme Eisenstein (2002, p.11), o cinema era capaz de produzir uma esfera pública internacional e tornar suas ideias contemporâneas. O cineasta concebia sua obra com um sentido claro de conscientização, pois, segundo afirmava, o diretor de cinema não deveria esquecer “que a base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica são e sempre serão a profundidade ideológica do tema e do conteúdo” (EISENSTEIN, 2002, p.13).

Para Deleuze, o cinema de Eisenstein é marcado por uma embriaguez, que faz das imagens uma massa plástica, carregada de traços de expressões visuais, sonoras, sincronizados ou não, ziguezagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, seqüências assintáticas. “É uma língua ou pensamento primitivo, ou melhor, um monólogo interior, um monólogo ébrio, operando por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atrações” (DELEUZE, 1985, p. 193).

O pensamento maquínico, uma das bases de sustentação das discussões sobre a inteligência artificial, também aparece de maneira inaugural na obra de Eisenstein, principalmente na valorização da mecanização da vida, registrada no filme *A linha geral* (ou *O velho e o novo*).

Para Andrew (1989), a noção de Eisenstein de arte como máquina se deve a sua relação com os construtivistas, porque eles levaram a sério o pensamento de Marx e Lenin para não distinguir a arte de outro trabalho qualquer que se faz de maneira repetitiva, embora, no caso do cinema, se acrescente o exercício do pensamento. O que corrobora com essa ideia é o fato de que “Eisenstein também foi partidário de uma nova teoria de interpretação chamada biomecânica” (ANDREW, 1989, pág. 69).

Máquinas de Imagens

A questão, bastante contemporânea, persiste em escritos e filmes posteriores a Eisenstein: “Quais as propriedades de uma máquina que a tornam uma analogia viável para um trabalho artístico?” (ANDREW, 1989, p. 70). O filósofo Vilem Flusser, muitos anos depois, se debruçaria sobre a questão no livro *A filosofia da caixa preta* (2002). Também é a tônica do artigo de Dubois (2004), intitulado *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral*, que não por acaso faz referência ao filme de Eisenstein no título.

O pensamento do próprio cineasta nos ajuda a entendê-lo e funciona também como método de estudo de sua obra. Os textos de Sergei Eisenstein (1990, 2002), impressos em livros, apresentam uma teoria multirreferencial, abrangendo várias áreas do conhecimento e são contribuições valiosas para o entendimento do momento histórico de suas realizações e dos procedimentos narrativos adotados, resultando em ensinamentos para gerações futuras.

Diferentemente de seu mestre, Kuleshov, Eisenstein descentralizou o papel da montagem que, para ele, não tinha a função de dar prosseguimento a uma continuidade narrativa. Portanto, o seu cinema se presta mais a provocar choques, comoções, sensações, do que a contar histórias. Para dar forma ao pensamento de choque de

imagens, Eisenstein elaborou didaticamente cinco tipos de montagens: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual.

A montagem *métrica* é fundamentada na extensão e na proporção dos fragmentos. Eisenstein (2002, p. 79), nos escritos do livro *A forma do filme*, explica que “os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical. A realização está na repetição desses compassos”. Essa composição pode ser verificada na sequência do lezginka, uma dança popular da região das Montanhas do Cáucaso, que no filme *Outubro* aparece como forma de comemoração após a libertação dos presos.

O melhor exemplo de montagem *rítmica* pode ser visualizado na sequência da escadaria de Odessa em *Encouraçado Potemkin*. Característica principal é a presença do fluxo no conteúdo do fragmento como um elemento determinante na passagem de um quadro para o outro. 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 sequência” (EISENSTEIN, 2002, p. 80).

Na montagem *tonal*, de acordo com Eisenstein (2002, p. 82), “o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba todas as sensações do fragmento de montagem”. Ao citar essas sensações do fragmento, o teórico engloba, por exemplo, as vibrações da luz e as composições gráficas, podendo ser notadas a olho nu, como uma forma de comparação emocional. Como exemplo para esse tipo de montagem, destaca-se a sequência do nevoeiro, no filme *Encouraçado Potemkin*.

Para atingir o propósito de causar um efeito emotivo no espectador, a montagem *atonal* reúne a natureza das três montagens citadas anteriormente e a manipulação do tempo de cada fragmento.

Já o último tipo de montagem, a *intelectual*, ficou conhecido como montagem de conflito. “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” (EISENSTEIN, 2002, p. 86).

Eisenstein concebia a montagem como organização de dados sensoriais e conceituais, combinando afetos com intelecção, a partir de cálculos que iam desde a duração de um plano ao domínio da variação de ambientes.

Considerando a combinação do engajamento da obra de arte a um plano coletivo, à apreciação social do novo e à individualidade do artista, é possível posicionar Eisenstein dentro do paradigma da vanguarda, que deu passagem a uma série de apostas revolucionárias, a combinações inusitadas de perspectivas políticas e de soluções estéticas, que até hoje influenciam e alimentam, a partir de múltiplas variantes, o sonho de uma arte produtiva e transformadora da sociedade.

Para Eisenstein, o comunismo seria mais resistente, se exposto às ideias externas. Essa proposta de hibridismo político cultural talvez seja proveniente da abertura do cineasta ao pensamento de outros contextos, principalmente a partir do contato com intelectuais estrangeiros. Em suas discussões sobre os novos modos de representação literária, encontram-se a influência da viagem aos Estados Unidos e do encontro, em Paris, com James Joyce.

Nos textos de autoria do cineasta, a partir dos anos 1930, encontram-se forte influência de uma representação pedagógica da literatura, na qual seria possível, a partir de um instrumento de divulgação em massa que é o cinema, levar a literatura, elitista, para grandes camadas da população.

Para Eisenstein, uma das grandes façanhas do cinema seria levar adiante as conquistas da literatura adiante. Para tanto, ele se apoia na antropologia de Levy-Bruhl e na psicologia de Vygotsky. Desses pensadores, ele retira a ideia de que a imagem proveniente de uma montagem visual retém e expressa alguns princípios arcaicos da mente.

Os elementos visuais, expressos na montagem, combinados com os gestos e a música, são capazes de representar as camadas “mais profundas da psique de modo a estabelecer a relação “quente”, emocional, viva que a estética oficial deseja” (XAVIER,

1983, p. 177).

Máquinas de imagem ou considerações finais

Para Eisenstein, toda imagem, a mais arcaica, requer um certo nível de tecnologia. O pensamento coloca o cineasta no centro de debates contemporâneos sobre a utilização da tecnologia na produção artística. O cinema, nessa concepção, é entendido como máquina de produzir imagens e ideias. A consequência desse modo de se relacionar com a atividade cinematográfica produz um certo engajamento na emissão de perspectivas inventivas e revolucionárias. Se as combinações de imagens são infinitas, seria possível pensar o cinema como produtor, além dos clichês e estereótipos, de combinações inusitadas e composições inovadoras.

As primeiras décadas que sucederam à invenção do cinema foram animadas pelo debate entre a relação da arte e dos artefatos tecnológicos, que impuseram novas regras e condições de eficácia. Tal eficiência do princípio fotográfico, associada à máquina, a sua precisão de registro, a sua capacidade de produzir evidência, fizeram da obra cinematográfica de Eisenstein um monumento documental de uma época, diminuindo, até certo ponto, sua relatividade em relação aos fatos apresentados.

Em texto-homenagem (*Máquinas de imagens: uma questão de linha geral*), o teórico francês Philippe Dubois (2004, p. 33) argumenta que cada “máquina de imagem”, no momento em que surgiram, foram sempre novidade e apresentaram uma proposta de correção e ampliação em relação à precedente. Daí, podemos pensar o cinema de Eisenstein como uma combinação de vanguardas e de propostas de mudanças que ocorriam no mundo e também nas artes. As estradas de ferro se encontram com a fotografia e inventam o cinema. O movimento do cinema se encontra com o movimento do mundo e criam a revolução.

Para Dubois (2004, p. 35), o discurso tecnológico apresenta um hiato entre a ruptura evidente com um passado, daí a ideia de progresso, e a realidade dos objetos tecnológicos que resulta num pragmatismo bem elementar como é o caso da

desnatadeira em *A linha geral*. No entanto, em Eisenstein, apesar da supervalorização do maquínico, devido aos estudos de engenharia, a tecnologia (para a qual não é oferecido nenhum tipo de barreira, de limite, de fronteira) deveria estar a serviço de uma estética e de uma ideia, sem ocultar o estético em prol do tecnológico, assinalando ainda a combinação entre o real (o realismo), a analogia (o mimetismo, a cópia) e a matéria (o materialismo).

Dubois (2004, p. 36), deixa claro que “assim como as máquinas de linguagem, as máquinas de imagens são obviamente muito antigas – bem mais do que tudo o que concerne às chamadas artes tecnológicas”. Apesar de basear-se numa objetividade essencial da máquina, numa gênese automática, Eisenstein acreditava que o homem ainda não estava excluído do processo de fabricação do mundo e que teria nele reservado um lugar fundamental. O cineasta entendia que a força do cinema reside não apenas no tecnológico, mas no simbólico. “A dialética entre esses dois polos, sempre elástica, constitui o aspecto propriamente inventivo dos dispositivos, em que o estético e tecnológico podem se encontrar” (DUBOIS, 2004, p. 45).

Referências:

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. SP: Cosac & Naify, 2002.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. RJ: Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- _____. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. SP: Brasiliense, 1985.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo e Godard*. SP: Cosac & Naify (2004).
- EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. RJ: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *A forma do filme*. RJ: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Memórias Imorais*. São Paulo: Companhia das Letras (1987).
- FERRO, Marc. *A revolução russa de 1917*. SP: Perspectiva, 1988.
- FOUCAULT, MICHEL. *Nietzsche, Freud, Marx*. São Paulo: Editora Princípio, 1997.
- HOBBSAWM, ERIC. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FLUSSER, VILÉM. *Filosofia da caixa preta*. RJ, Relume Dumará, 2002.
- MARX, Karl; ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- VICENTINI, Paulo F (Org). *A Revolução Russa: O socialismo em um só país*. Porto

Alegre: Mercado Aberto, 1989.

Artigo recebido 05 de dezembro de 2016 e aprovado em 28 de fevereiro de 2017.