

1998 é o ano do centenário de nascimento e do cinquentenário da morte de Serguei Eisenstein, uma das maiores personalidades do cinema. Combinando, como poucos, uma obra artística excepcional com penetrantes estudos teóricos, Eisenstein realizou poucos filmes: *A greve* (1923), *Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927), *O velho e o novo* (1928) *Alexandre Nevski* (1938), *Ivan, o Terrível*, parte 1 (1945) e parte 2 (finalizada em 1945 e exibida pela primeira vez em 1958). A esta lista é necessário acrescentar os trabalhos interrompidos, como *Que viva México!* (rodado parcialmente no início da década de 30, saqueado por produtores norte-americanos e, finalmente, montado em duas versões após a morte do cineasta) e *O prado de Benjim* (do qual sobreviveram apenas fotogramas), e inúmeros projetos que não saíram do papel: adaptações de obras literárias (*A cavalaria vermelha* de Isaac Babel, *A guerra dos mundos* de H. G. Wells, *Nós* de Eugen Zamiátin, *O ouro* de Blaise Cendrars, *Uma Tragédia Americana* de Theodore Dreiser, *A condição humana* de André Malraux, *Ulisses* de James Joyce), biografias (de Giordano Bruno, de Puchkin), a terceira parte de *Ivan, o Terrível* e, o mais estranho de todos (mas com fundamentos na poética do cineasta), a filmagem de *O Capital* de Karl Marx. Como teórico, é autor de uma obra volumosa, grande parte ainda inédita. Seus livros representam, possivelmente, a mais profunda reflexão sobre o cinema até os dias de hoje, e exercem uma grande influência sobre cineastas, teóricos e críticos.

Eisenstein nasceu em Riga, Letônia, então província do império russo, depois República Soviética da Letônia. A revolução de 1917 o marcou profundamente, transformando, conforme ele manifestou em vários de seus escritos, toda a sua concepção do mundo e da vida. Esta marca é patente em sua obra, em que a revolução aparece não só como tema e perspectiva ideológica, mas, acima de tudo, como elemento constitutivo fundamental de suas pesquisas estéticas, centrada na busca de uma linguagem revolucionária. A sociedade soviética durante os anos 20 forneceu condições favoráveis para a emergência de tais preocupações.

A década de 20, na União Soviética, desmente, pelo menos em parte, a afirmação de que só houve incompreensão, desconhecimento ou hostilidade mútuos entre as grandes revoluções políticas do nosso século e o modernismo estético. Durante este período, a imaginação artística parecia caminhar lado a lado com as mudanças sociais. Artistas plásticos como Malevich, Pevsner, Gabo, Tatlin e Rodchenko voltavam-se para os problemas materiais e construtivos da forma. Projetos arquitetônicos e urbanísticos buscavam criar um novo ambiente físico, adequado à nova sociedade. A poesia de Maiakovski tinha o ritmo de um mundo regido pelas máquinas, pela eletricidade, pelo automóvel. No cinema, Dziga Vertov pretendia corrigir a imperfeição do olho humano pelo olho da câmera. Contra o naturalismo do teatro de Stanislavski, Meyerhold inventa-

*Professor do Depto. de Ciências Sociais da Univ. Federal de Sergipe e diretor de vídeo.

va a biomecânica, transformando os corpos dos atores em máquinas expressivas. Os modernistas soviéticos pareciam levar às últimas conseqüências a fórmula de Lenin: socialismo = soviets + eletrificação. A modernização industrial dava a tônica na política e nas artes. Apesar da desconfiança de Lenin, relativamente conservador em matéria cultural, estes movimentos foram estimulados pelo comissário do povo para a Educação Anatoli Lunacharski.

Durante a guerra civil, Eisenstein se alistou no Exército Vermelho. Desmobilizado, foi trabalhar, em Moscou, no teatro do *Proletkult* — fundado às vésperas da revolução e animado pelo filósofo bolchevique Alexander Bogdanov. Sob os olhos desconfiados de Lenin e de outras lideranças do partido, mas estimulado por Lunacharski, o *Proletkult* pretendia levar adiante a luta de classes no campo específico da cultura, fora do controle partidário. Manteve a sua independência até 1920, quando se tornou órgão do governo, incorporando-se ao Comissariado da Educação. Foi no *Proletkult* que Eisenstein iniciou a sua carreira artística, desenhando cenários e dirigindo operários que se tornavam atores e acrobatas nas horas de folga. Foi lá também que, de retorno após um estágio com Meyerhold, formulou, em 1923, sua teoria da “montagem das atrações”, a partir da qual realizou o seu primeiro filme, *A greve*.

A “montagem das atrações” deriva de múltiplas fontes: da engenharia, que Eisenstein estudou antes da guerra civil, vem a idéia do teatro (e, depois, do filme) como artefato mecânico, como disposição de meios visando um objetivo definido (no caso, a consciência do espectador); da ciência, a definição analítica da unidade mínima do objeto de estudo (no caso, a “atração” como unidade

da arte); da atividade industrial, a divisão do trabalho, o entendimento da arte como processo produtivo, a idéia de montagem. Deriva também da reflexologia de Pavlov, do método fisionômico de Lavater, da biomecânica de Meyerhold, dos espetáculos populares (o teatro de variedades, a pantomima, o circo). Enfim, a montagem, central no pensamento de Eisenstein, tem a ver tanto com a indústria quanto com o cinema.

Inventado há menos de 30 anos, o cinema era, nos anos 20, uma arte madura. Já em meados da década anterior, as técnicas de montagem do norte-americano David Wark Griffith forneciam as bases para o que viria a ser, até os dias de hoje, a forma cinematográfica hegemônica: o filme narrativo. Diante deste modelo, os cineastas soviéticos se dividem. Dziga Vertov o rejeita. Lev Kulechov e Vsevolod Pudovkin, de certo modo, o incorporam. Eisenstein reconhece a importância das descobertas norte-americanas, mas rejeita os seus limites. Os poderosos recursos da montagem vão se liberar, nos seus filmes, das cadeias da narração griffithiana. Os grupos humanos, as relações sociais, o processo histórico, apresentados eficazmente na montagem paralela nos grandes filmes de Griffith, mas reduzidos à condição de pano de fundo para os dramas pessoais e o desempenho dos *stars*, se autonomizam face a esta subordinação e emergem como o tema principal. A alternância entre planos de conjunto e primeiros planos relacionava, em Griffith, os indivíduos e as massas, mas enfatizando os indivíduos. Em Eisenstein, os indivíduos são apenas partes destacadas das massas, que ocupam todos os planos e cujos movimentos e lutas se apresentam com uma intensidade jamais alcançada no cinema, antes ou depois. O paralelismo da montagem se limitava a justapor os ambientes e os grupos: os ricos e os pobres,

o norte e o sul, o campo e a cidade. É preciso colocá-los em conflito. A montagem não poderá mais ser a soma dos planos, será o entrechoque deles. O choque entre duas imagens produz o conceito ou, nos termos de Eisenstein, duas representações produzem uma imagem, imagem mental entendida como unidade de pensamento. O cinema como pensamento, que jamais abandonará as reflexões de Eisenstein, explode a própria naturalidade do fio narrativo: um filme não é apresentação direta do mundo, mas discurso sobre o mundo, articulado por imagens (mais tarde, por imagens e sons).

Posteriormente, Eisenstein ligará a sucessão dinâmica de imagens e sons ao monólogo interior, que descobriu em Joyce, e a uma forma de pensamento pré-lógico, que ele extraiu de Levy-Brühl. O interesse pela escrita ideogramática do Japão e da China, leituras de Freud e, finalmente, a viagem ao México estimularam estas reflexões. A montagem passa a ser concebida de uma maneira mais ampla, não apenas como o choque entre planos, mas como já presente no interior de um mesmo plano. Um certo mecanicismo, presente na sua formulação inicial da “montagem de atrações”, é superado. Juntamente com suas pesquisas sobre o som e a cor no cinema, estas novas preocupações terão eco no seu último trabalho, *Ivan, o Terrível*.

No início da década de 30, Eisenstein saiu da União Soviética, foi à Europa Ocidental, tentou sem sucesso trabalhar nos Estados Unidos e empreendeu a tentativa malograda de *Que viva México!* De volta à União Soviética, encontrou um ambiente distinto daquele que havia deixado. As oposições trotskistas, zinovievista e bukarinista estavam definitivamente silenciadas, prosseguia a brutal coletivização no campo, iniciada em 1928, e o partido bolchevique era

agora um instrumento a serviço da facção comandada por Stalin. Os filmes de Eisenstein são alvo de ataques, criticados como formalistas, e sua ênfase nas massas é condenado como esquerdismo incompatível com a nova estética oficial, o realismo socialista.

Difícil determinar o papel de Eisenstein face aos acontecimentos políticos na União Soviética. Sua adesão à revolução jamais o tornou um homem de partido. Ao que se sabe, esteve alheio às lutas pelo poder entre os bolcheviques durante a doença e após a morte de Lenin em 1924; não deixou, entretanto, de sofrer os seus efeitos. Seu filme *Outubro*, sobre a revolução de 1917, teve que ser remontado para a retirada de todos os planos em que aparecia um dos protagonistas principais, Leon Trotski (com exceção de um, onde Trotski defende o adiamento da insurreição e é voto vencido). Em 1928, teve que refazer e mudar o título do filme sobre a agricultura, *A linha geral*, que se tornou *O velho e o novo*. Seu prestígio, entretanto, se mantinha graças principalmente ao *Encouraçado Potemkin*, sua obra mais aclamada.

Durante a era stalinista, sofreu ataques e boicotes, foi submetido a controle e fiscalização pelos burocratas do cinema. Mas Kalinin, presidente da União Soviética, e o próprio Stalin intervieram em seu favor. Depois da interrupção, por imposição política, de *O prado de Benjim* e da autocrítica humilhante que teve que fazer, *Alexandre Nevski*, o mais convencional de seus filmes e inteiramente de acordo com as diretrizes partidárias e com a estética vigente, foi muito bem recebido. Tornou-se cineasta oficial, para novamente cair em desgraça pela segunda parte de *Ivan, o Terrível*, proibido e só exibido 10 anos depois de sua morte.

Não se sabe até que ponto Eisenstein foi consciente da incompatibilidade pro-

funda entre sua obra e o novo despotismo em que havia se transformado o Estado soviético. Aparentemente, jamais entrou em choque contra as autoridades. É como se tivesse encontrado uma estratégia de sobrevivência pessoal e intelectual combinando um certo isolamento, a negociação e os atos rituais de submissão. Não deixou de polemizar, quando possível, e de fazer autocríticas, quando necessário. Talvez isso o tenha poupado da sorte de Meyerhold, Babel e tantos outros, presos e assassinados. Mais complexa é a questão da existência de concessões em sua obra. Seus últimos filmes diferem bastante dos primeiros. O herói individual vem para o primeiro plano, as massas para o fundo, conforme as diretrizes do realismo socialista. Em conformidade com o “socialismo num só país”, o nacionalismo toma o lugar da luta de classes. O ritmo da montagem torna-se consideravelmente mais lento. Mas um exame atento revela as diferenças entre *Alexandre Nevski* e *Ivan, o Terrível*.

O último trabalho de Eisenstein não possui a nitidez ideológica tão característica de filmes como *A greve* e *Encouraçado Potemkin*. Dominando como nunca os meios expressivos que utiliza, o cineasta não consegue, ou não deseja, produzir aquele efeito claro na mente do espectador, objetivo expresso nos tempos das “Montagens das atrações”. Em *Ivan, o Terrível*, as significações parecem múltiplas e em oposição. A expressão mais aparente é a glorificação do czar unificador de todas as Rússias, tornado herói nacional. Mas o personagem positivo parece desmontar-se não só pelos seus atos sanguinários mas, principalmente, pelos mecanismos internos do filme. *Ivan, o Terrível* trata da fundação do Estado e enfoca o monopólio da vio-

lência e a construção da imagem do monarca. As massas estão presentes, mas não são mostradas no processo de expansão e autoliberação dos seus primeiros filmes. Encontram-se, pelo contrário, aprisionadas numa coreografia rígida, em estado de submissão. Ou, ao inverso, numa coreografia frenética, mas não menos opressiva, são apresentadas como instrumentos do terror: é a dança dos *oprichniki*, a guarda pessoal do czar. No primeiro caso, temos a procissão carregando ícones pintados, mostrada em plano de conjunto, em contraste com o *close* de Ivan, o ícone vivo. A montagem num só plano apresenta aí os elementos religiosos do poder, ou seja, a constituição do déspota como divindade. Ao mostrar o processo de montagem do mito, Eisenstein, de certo modo, o desmonta, desmontando também o próprio cinema como dispositivo ideológico: a luz de uma vela projetada, numa parede branca, a sombra gigantesca de Ivan e o torna senhor do globo terrestre. Independente de sua posição face ao stalinismo, o retrato que Eisenstein apresentou do regime em *Ivan, o Terrível* tornou este filme um instrumento inadequado para propósitos apologéticos.

Ainda que muitos aspectos secundários de seu estilo tenham sido assimilados, incorporados e diluídos na produção corriqueira, e até mesmo em filmes publicitários, a obra de Eisenstein significa, acima de tudo, uma ruptura com o modo industrial hollywoodiano. Artistas como Jean-Luc Godard e Glauber Rocha, também comprometidos, muitas décadas depois, com um cinema de ruptura, reconheceram suas dívidas para com o cineasta soviético, que permanece ainda hoje um ponto de referência fundamental para a prática e a teoria cinematográficas.

Normas para colaborações

I. *Crítica Marxista* aceita artigos e resenhas bibliográficas. Todas as colaborações recebidas, não solicitadas, serão analisadas pelo conselho editorial, a quem cabe a decisão sobre sua publicação;

II. Os artigos e resenhas devem ser digitados em disquete e acompanhados por duas cópias impressas, idênticas ao original; os artigos não deverão exceder 40 mil toques incluídas as notas de rodapé. As resenhas não deverão exceder 8 mil toques.

III. As referências bibliográficas completas devem ser feitas em notas de rodapé. As seguintes normas devem ser obedecidas:

a) *Livros:*

Nome do autor, *título em itálico*. Número da edição (caso não seja a primeira). Local da publicação, nome da editora. Ano da publicação. Como no exemplo

Florestan Fernandes, *Em busca do socialismo — últimos escritos & outros textos*. São Paulo, Xamã Editora. 1995.

b) *Artigos:*

1. *Em coletânea*: Nome do autor do artigo, título do capítulo (entre aspas). In: Nome do(s) organizadores(es), *título da coletânea em itálico*. Número da edição (caso não seja a primeira). Local da publicação, nome da editora. Ano da publicação. Como no exemplo:

Jacob Gorender, “Gênese e desenvolvimento do capitalismo no campo brasileiro”. In: João Pedro Stédile (org.), *A questão agrária hoje*. 2ª ed. Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS. 1994.

2. *Em periódicos*: Nome do autor, título do artigo (entre aspas). *Nome do periódico em itálico*, local da publicação, editora, número do periódico. Ano da publicação. Como no exemplo:

Frederic Jameson, “Reificação e utopia na cultura de massa”. *Crítica Marxista*, São Paulo, Editora Brasiliense, nº 1. 1994.



Impresso por
Xamã VM Editora e Gráfica Ltda
Rua Loefgreen, 943 - V. Mariana - SP
CEP.: 04040-030 Tel.: 575-9075
editora e-mail: xamaed@uol.com.br