



Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte.

Beyond Eisenstein's montage theory: works of art construction general principles

Cristina Paiva

Graduada em Arquitetura e Urbanismo- FAU USP

Mestranda em Comunicação e Semiótica -PUC SP

Email: crispaivarq@yahoo.com.br; crispaivasp@gmail.com

Resumo

Este artigo trata de alguns aspectos do conceito de montagem do cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948), tendo como base teórica o livro “Dos Diários de Serguei Eisenstein e Outros Ensaios”, do semiótico V. V. Ivánov. Analisamos três ensaios de Eisenstein: “Fora de Quadro” (2002b) e “Dramaturgia da Forma do Filme” (2002c), ambos publicados em 1929, e “Palavra e Imagem” (2002a), de 1937, à luz dos estudos de Ivánov, tendo como objetivo compreender conceitos gerais de sua teoria da montagem em relação ao campo de estudo conhecido como “semiótica russa”, ou “semiótica da cultura”. O próprio caráter da teoria da montagem de Eisenstein, que extrapolou o campo do cinema para se constituir como uma teoria geral da arte, permite que nos aproximemos de pressupostos gerais do cineasta em relação à construção de obras de arte e sua recepção.

Palavras-chave: Montagem; semiótica da cultura; Eisenstein; construtivismo; processos de criação

Summary

This article discusses some aspects of the montage's theory of the Russian filmmaker Sergei Eisenstein (1898-1948), based on the semiotician V. V. Ivanov's theory book "From the Diaries of Sergei Eisenstein and Other Essays". Three Eisenstein's essays are analyzed: "Out of Frame" (2002b) and "The Dramaturgy of Film Form" (2002c), both published in 1929, and "Word and Image" (2002a), released in 1937, considering the studies of Ivanov with the objective of clarifying the general concepts of his montage's theory applied to the field of research known as "Russian semiotics" or "semiotics of culture." Eisenstein's montage theory itself, which has gone beyond the field of cinema to become a general theory of art, allows a closer approach to his general assumptions regarding the creation of works of art and its reception.

Keywords: montage; semiotics of culture; Eisenstein; constructivism; creation processes

Apresentação

Este artigo trata de alguns aspectos do conceito de montagem do cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948), tendo como base teórica o livro “Dos Diários de Serguei Eisenstein e Outros Ensaios”, do semiótico V. V. Ivánov, a fim de auxiliar-nos na compreensão das ideias gerais do cineasta, assim como no aprofundamento de alguns de seus conceitos-chave sobre a montagem, visando uma compreensão geral de seu pensamento sobre a construção de obras de arte a partir de uma abordagem semiótica.

Eisenstein extrapolou em sua obra artística e teórica o campo do cinema, e deu contribuições significativas para reflexões no campo da semiótica, da psicologia, da antropologia e outras áreas afins. Para nós, interessa especialmente a possibilidade de nos aproximarmos dos processos criativos de Eisenstein e de suas formulações teóricas sobre o mesmo.

Para tanto, partimos de três ensaios de Eisenstein: “Fora de Quadro” (2002b) e “Dramaturgia da Forma do Filme” (2002c), ambos publicados em 1929, e “Palavra e Imagem” (2002a), de 1937. François Albera aponta, em sua tese sobre o cineasta russo reproduzida no livro “Eisenstein e o Construtivismo Russo” (2002), o ensaio “Dramaturgia do Filme” (também conhecido como “Stuttgart”) como possuidor de um caráter seminal na obra de Eisenstein, no qual delineia princípios de sua teoria da montagem que estarão presentes em seus escritos até o final de sua vida, mesmo que formulados sob outras perspectivas devido às mudanças nas condições de produção artística no governo stalinista.

“Fora de Quadro” é também citado no livro de Albera ao lado de “Dramaturgia”, e nele Eisenstein reflete sobre um dos temas principais de sua obra: o princípio de montagem presente na escritura e na pintura japonesas.

O semiótico V. V. Ivánov se aproxima do pensamento de Eisenstein a fim de reconstituir as principais correntes de estudo que, juntas, deram origem à atual ciência dos sistemas de signos. Eisenstein figura ao lado de estudiosos como M. Bakhtin, V. Propp, O. Freidenberg e L. Vygotsky na definição de estudos semióticos que, como aponta Ivánov (2009, p. 9), “diferentemente de Pierce e Saussure, que se orientaram para o signo isolado, têm como objeto central das pesquisas a série sígnica ou o texto sequencial, sob um ângulo acentuatadamente diacrônico e evolutivo”.

Nos capítulos do livro em que Ivánov aborda mais especificamente o pensamento de Eisenstein, ele o faz a partir do estudo de duas importantes obras do cineasta publicadas, até agora, apenas em fragmentos; “O Método” (Methode) e “O Problema Básico” (Grundproblem). Além dessas, compõem as fontes de seu estudo as páginas guardadas em arquivos das anotações e diários de Eisenstein realizados durante as filmagens de “Que Viva México!”.

Eisenstein e a Escola de Semiótica Russa

O conceito de montagem para Eisenstein não se restringe à sua aplicação no cinema. Para o

cinasta russo, a montagem é um princípio presente em toda a criação artística e, numa perspectiva mais ampla, poderia ser estendido a todo movimento de vida natural e humano.

A tentativa de encontrar princípios gerais comuns de funcionamento da natureza e da cultura é um dos traços fundamentais do seu pensamento, e encontra eco em estudiosos de sua época. Quanto a isso, é de grande interesse a consulta ao estudo de Ivánov, no qual realiza uma análise do pensamento de Eisenstein situando-o junto a outros teóricos contemporâneos. Esse grupo de teóricos partilhou um conjunto de convicções que deram origem a uma corrente de estudos semióticos, cujos desdobramentos chegam até os dias de hoje.

A corrente de estudos conhecida como “semiótica russa” ou “semiótica da cultura”, identificada por Irene Machado (2003), se constitui não como uma teoria geral dos signos e significações, mas como estudo das mediações entre fenômenos diversificados – o que leva ao exame dos mecanismos semióticos que se manifestam em diferentes sistemas.

Nesse âmbito, cada esfera da linguagem é compreendida como um sistema de signos específico, e o foco da análise reside em investigar a **dinâmica** que garante a **conexão** entre os sistemas, responsável também pela transformação da **não-cultura** em **cultura**. As conquistas teóricas da linguística, da cibernética, assim como a teoria do dialogismo do círculo intelectual de Mikhail Bakhtin, estão presentes nesta corrente que culmina nos estudos de Iúri Lótman na escola de Tartu-Moscou e segue com semioticistas como V. V. Ivánov e Bóris Uspiênski.

Eisenstein foi fortemente influenciado por estudiosos como L. Vygotsky, V. Propp, F. Kamenítski, O. Freidenberg e M. Bakhtin, que recorreram ao estudo de diferentes sistemas semióticos, como os sistemas orais, gestuais, ritualísticos e mitológicos comparados a fim de remontar às raízes da formação da cultura e dos processos de transmissão social da informação. (BERNARDINI: 2010)

Veremos, por meio da análise de alguns ensaios, de que modo alguns dos princípios e questionamentos da semiótica russa aparecem no pensamento de Serguei Eisenstein, tendo em vista seu interesse em desenvolver uma base teórica para a então nascente indústria do cinema.

Os “princípios biológicos” da montagem de Eisenstein

De acordo com a análise de Ivánov (2009, p. 161) sobre os ensaios e os diários de Eisenstein, o cineasta russo direcionou seus estudos sobre arte no espírito da biônica moderna, “ciência que estuda alguns princípios gerais da construção de sistemas biológicos com a finalidade de transferi-los para a construção de outros sistemas”. Eisenstein procurava operar a transposição das leis que regem a constituição dos fenômenos naturais, orgânicos, para a construção de obras não-naturais, artificiais, como as obras de arte. Este aspecto é fundamental para a compreensão do pensamento de Eisenstein, pois é sobre este princípio lógico que o cineasta constrói sua teoria da montagem, como veremos adiante.

O estudo das leis orgânicas e naturais incluía também o estudo das dimensões bio-fisiológi-

cas e psicológicas primordiais do homem, o que o leva a realizar estudos de biologia evolutiva, biomecânica e estudo dos movimentos e do gesto, assim como da percepção e da psicologia da expressividade, a fim de desvendar os fundamentos constitutivos da comunicação e da linguagem e aplicá-los no cinema.

Como exemplo, Ivánov cita que, para abordar o problema da relação entre a imagem e o som no cinema, Eisenstein recorre a estudos de biologia evolutiva, nos quais investiga a origem das relações entre as percepções visuais e sonoras. Nos diários da época da realização do filme “Que Viva México!” encontram-se anotações sobre as origens da “não-diferenciabilidade” do cérebro, com as percepções ainda não desmembradas nos estágios mais baixos da evolução. Ivánov relaciona os estudos de Eisenstein com a obra de seu contemporâneo, o poeta russo Mandelstam, que escreve poemas impregnados pela ideia da origem comum dos diferentes órgãos dos sentidos. Segundo Ivánov,

“Eisenstein ocupou-se do ‘período em que não havia olhos’, em que ‘não havia visão’, como escreveu então Mandelstam, em poema dedicado exatamente à mesma ideia, o qual termina com imagens baseadas no inter-relacionamento das percepções dos vários órgãos dos sentidos (como ainda não-diferenciados), nos estádios iniciais da evolução. (...) Baseando-se nos dados da semântica histórica da escola de Marr, pela qual Eisenstein também se interessava muito naqueles anos, Mandelstam afirmava que, na Antiguidade, os significados de ‘*ver*, *ouvir*, e *compreender*’ fundiam-se em único feixe semântico”. (2009, p. 70 -71).

Além das pesquisas sobre a origem não-diferenciada da percepção com vistas à aplicação na relação entre som e imagem, Eisenstein traça paralelos entre a história evolutiva dos órgãos da percepção e a história do cinema. Ele estuda a evolução do olho, do órgão imóvel e unioocular ao olho dinâmico e móvel, passando pelo olho estático e multifacetado dos insetos, e, a partir daí, elabora uma história do cinema “como um movimento do cinematógrafo com uma única perspectiva imóvel até ao cinema dinâmico.” (IVÁNOV: 2009, p. 73)

Outro exemplo de como a tentativa de compreender os princípios primeiros de cada fenômeno está na base de seu pensamento reside no modo como a investigação das leis que regem as camadas arcaicas da consciência dá origem ao princípio dialético de tensão dinâmica entre opostos, ponto de partida de sua teoria da montagem.

Segundo Ivánov, para Eisenstein, o conflito entre duas camadas de consciência no homem primitivo, que ocorre na passagem do pensamento sensorial para o lógico, está na base dos conflitos primordiais, e é responsável por gerar o que ele chama de “trauma central”. A cisão entre o pensamento sensorial (que ele também chama de tendência à “regressão”) e o pensamento lógico, racional (tendência à “progressão”) encontra-se no centro de suas reflexões sobre o problema fundamental da arte (Grundproblem). A arte se situaria no equilíbrio dinâmico entre estas duas tendências opostas, ou seja, na combinação de dois princípios contraditórios. Assim, o problema básico da estética reside na unidade do lógico com o pré-lógico.

Essa ideia de cisão entre opostos aparece diversas vezes em seus escritos sobre montagem, sob diversas formulações (natureza e indústria, razão e alma, reflexos condicionados e não-condicionados, etc.)

Tal era a dimensão dessa questão para o pensamento de Eisenstein, a ponto de Ivánov identificar em seus diários algumas passagens em que o problema do equilíbrio entre a “progressão” e a “regressão” na arte o leva a um estado de crise moral. Eisenstein enxerga uma ameaça no que viria a ser um poder da arte em conduzir o homem a um estado de alienação e mesmo de loucura, de perda da consciência e da razão, caso o pêndulo do pensamento sensorial, ligado em sua teoria aos estados regressivos do homem primitivo, fosse mais forte que o pensamento lógico, progressivo. Nas palavras de Eisenstein, citado por Ivánov, “a iniciação à arte conduz o espectador a uma regressão cultural. Pois o ‘mecanismo’ da arte aguça-se como meio de arrancar as pessoas da lógica racional, ‘imersi-las’ no pensamento sensorial e, com isso, suscitar explosões emotivas nelas”. (2009, p. 86-87)

Tal imersão seria alcançada (ainda nas palavras de Eisenstein, citado por Ivánov), ao

“preço de uma iniciação semelhante aos mecanismos pelos quais atua o álcool, paralisando por algum tempo a atividade diferenciadora dos lobos cerebrais e imergindo o homem no estádio das representações e hábitos sensoriais e difusos. Ou, pior do que isso, atuando em conjunto com a esquizofrenia, que paralisa essa atividade para sempre [...]” (IVÁNOV: 2009, p. 86-87)

Na resolução deste conflito, ao artista caberia a missão de equilibrar os dois opostos na construção das obras de arte.

A cisão da “consciência primitiva” e o conflito entre opostos, base do princípio da montagem

Eisenstein considerava a arte um dos métodos e caminhos do conhecimento. Para ele, as obras seriam construídas de acordo com as normas do pensamento que a produz, e consolidariam, em sua estrutura, as representações que expressam a própria forma desse pensar. O mesmo princípio de construção da obra de arte seria válido para a sua percepção: o espectador reconstitui o curso do processo psicológico que ocorre no criador – se a obra é produzida segundo uma determinada lógica, sua percepção também obedecerá ao mesmo conjunto de leis – do mesmo modo que as obras deverão ser construídas seguindo os mecanismos da percepção. Sendo assim, se a montagem, para Eisenstein, é o princípio construtivo de toda arte, ela será a principal responsável por articular essa dinâmica de funcionamento.

O ensaio eleito pelo pesquisador François Albera para sua tese de doutorado sobre Eisenstein e o construtivismo russo, “Stuttgart” (aqui traduzido na coletânea “A Forma do Filme” como “Dramaturgia da Forma do Filme”), é quase uma “tábua de princípios” do sistema de montagem do cineasta. Nele vamos encontrar a forma como se traduzem, na sua teoria da montagem, alguns dos interesses de Eisenstein anteriormente descritos, como a questão da investigação sobre o modo de funcionamento do pensamento primordial do homem e o princípio dialético de tensão entre opostos.

O referido ensaio tem início com uma citação de Razumovski sobre o sistema dialético de Marx e Engels, segundo o qual tal sistema seria “a reprodução consciente do desdobramento dialético (essência) dos acontecimentos exteriores do mundo”. (ALBERA: 2002, p. 80). Daí,

conclui Eisenstein (em forma de tópicos), “que a **projeção no cérebro do sistema dialético das coisas**, na elaboração abstrata do pensar, produz o **modo de pensamento dialético** – a filosofia. Do mesmo modo, a **projeção do mesmo sistema das coisas**, na elaboração concreta, na formação (produto) – a arte”.

Vemos nesse início do texto a apresentação de um dos problemas centrais de sua teoria que discutimos anteriormente com o auxílio de Ivánov: o problema da transposição dos mecanismos de funcionamento dos fenômenos naturais ou humanos (acontecimentos exteriores do mundo) para a estrutura do pensamento (na filosofia) e, conseqüentemente, para a forma dos objetos artificiais fabricados por esse pensamento (na arte).

Eisenstein prossegue o ensaio desenvolvendo essa ideia. O princípio dialético, segundo ele, aparece na arte como **conflito**, “o mais essencial princípio fundamental da existência de toda obra de arte de todo gênero artístico”. A arte seria sempre conflito, de acordo com sua “missão social”, “sua essência” e “sua metodologia”. Segundo sua missão social, porque deve tornar manifestas as contradições do ser, e forjar conceitos intelectuais justos a partir do choque dinâmico de paixões opostas. De acordo com sua essência, porque esta é um conflito entre a **existência natural** e a **tendência criativa**, ou entre a **inércia orgânica** e a **iniciativa** que é **consciente de seu objetivo**. E, finalmente, de acordo com sua metodologia, porque a arte existe no limite de interseção da **natureza** (a **forma orgânica**, ou o **princípio passivo** do ser) e da **indústria** (a **forma racional**, ou o **princípio produtivo** do ser).

Do mesmo modo, conclui que a expressão humana é um conflito entre reflexos **condicionados** e **não-condicionados** e, por isso, não deve ser vista estatisticamente como um resultado, mas **dinamicamente** como um **processo**.

Fica desse modo evidente o lugar central do princípio de conflito entre opostos dentro de sua teoria. Poderíamos dizer, seguindo os passos de Ivánov, que o sistema dialético encontra sua origem, para Eisenstein, na cisão da consciência primitiva entre o pensamento lógico e o pré-lógico, projetando-se como problema fundamental da arte e da filosofia sob diversas formulações de opostos derivados deste primeiro (como por exemplo: existência natural e tendência criativa, inércia orgânica e iniciativa consciente de seu objetivo, natureza e indústria, forma orgânica ou princípio passivo do ser e forma racional ou princípio produtivo do ser, reflexos condicionados e não-condicionados). O conflito é essencial, para Eisenstein, pois é ele quem determina o princípio dinâmico das coisas: sem o conflito de opostos, não há movimento. E, para Eisenstein, assim como para os construtivistas de modo geral, a noção de movimento é fundamental para a definição da arte. Cabe, desse modo, ao artista, a tarefa de realizar a síntese dos opostos na forma de conflito dinâmico na arte.

Prossequindo em seu ensaio, Eisenstein explica que o conflito que resulta em dinamismo só existe quando há irregularidade da parte em relação às leis do sistema como um todo, como o ritmo da poesia, que nasce como conflito entre a métrica e a distribuição das tônicas nessa métrica. Voltaremos a essa questão da irregularidade ou da não-coincidência mais adiante.

O princípio do conflito encontra sua principal formulação na teoria de Eisenstein na noção de montagem. A montagem é o fenômeno de colisão ou justaposição entre partes independentes ou até mesmo opostas que geram novos conceitos. Ela extrapola a ideia de montagem de planos no cinema, e é válida, de modo geral, sempre que o problema da resolução de conflitos que gera movimento se apresenta.

A linguagem do cinema: montagem

A noção de montagem está presente no cinema em diversos níveis, desde a justaposição de duas imagens fixas que resultam na aparência de movimento (princípio mecânico do cinema) até as complexas combinações de diferentes sistemas de signos na montagem vertical proposta por Eisenstein.

No ensaio “Palavra e Imagem”, de 1937, Eisenstein sintetiza alguns aspectos de sua teoria. No cinema, a montagem aparece quando dois pedaços de filme colocados juntos criam um novo conceito, que surge da justaposição. Porém, segundo ele, “esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos”. Esta justaposição de dois planos isolados não resulta na simples soma dos dois, mas num novo produto. Ele explica que a montagem deve garantir, no cinema, não apenas uma narrativa logicamente coesa, “mas que contenha o máximo de emoção e vigor estimulante.” (EISENSTEIN: 2002a, p. 14).

Como explica Eisenstein em “Dramaturgia”, a questão relativa à montagem diz respeito à elaboração de “uma definição de toda a natureza, do estilo fundamental e do espírito do cinema a partir de sua base técnica”. Ou seja, o cineasta procura, na formulação de seu conceito de montagem, encontrar as bases teóricas e apontar um direcionamento para o jovem cinema a partir do estudo de sua base técnica (ou das especificidades de sua linguagem). E, como explica na conclusão deste ensaio, está em busca de um “cinema puramente intelectual, livre de delimitações tradicionais, adquirindo formas diretas para ideias, sistemas e conceitos, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases”, podendo chegar a uma “síntese da arte e da ciência”. (EISENSTEIN: 2002c, p. 70)

A fim de encontrar as leis que comporiam essa base teórica específica do cinema, Eisenstein recorre aos estudos de linguagem que hoje poderiam ser classificados como semióticos (IVÁNOV: 2009). Ainda em “Dramaturgia”, ele se interroga sobre quais referências de linguagem o cinema deveria se voltar:

“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 ideias 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?” (EISENSTEIN: 2002c, p. 66).

A aproximação encontrada com a linguagem verbal leva o cineasta a realizar diversos estudos sobre os mecanismos de representação e denotação das línguas, especialmente aquelas com base em sistemas hieroglíficos, como as línguas orientais. Ainda em “Dramaturgia”, ele conclui que “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 resultado transcendental (conceitual)” (EISENSTEIN: 2002c, p. 53).

Segundo Ivánov, “o problema da transformação gradual de uma designação objetal concreta em signo hieroglífico e deste para o conceito abstrato torna-se um dos principais objetos das reflexões de Eisenstein na época em que procurava decidir quais eram as tarefas do cinema intelectual.” (2009, p. 172). No ensaio “Fora de Quadro”, no qual realiza uma análise dos ideogramas, Eisenstein “formula a lei própria de todos os sistemas hieroglíficos tipologicamente tardios de escrita” (IVÁNOV: 2009, p.172), e demonstra “que a passagem da representação do objeto à transmissão do conceito se faz por meio da montagem.” (IVÁNOV: 2009, p. 175).

O princípio da justaposição de dois elementos diversos, que determina o mecanismo da montagem e mesmo do movimento no cinema (com a sobreposição de fotogramas incongruentes), também gera a intensidade da impressão no espectador. Eisenstein explica, em “Dramaturgia”, que a irregularidade da arte, assim como de todas as linguagens, é um fator determinante na qualidade da representação, uma vez que o movimento dinâmico e o ritmo, essenciais na expressividade, nascem da incongruência e da irregularidade.

Para ilustrar e dar suporte a sua tese sobre a importância da irregularidade na arte, cita artistas e críticos que discutiram o assunto, como Renoir e Baudelaire. De acordo com Renoir, citado por Eisenstein,

“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”. (2002c, p.54)

E ainda, para Baudelaire, “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”. (EISENSTEIN: 2002c, p.54)

Portanto, podemos concluir que, para Eisenstein, a arte deveria se afastar da tentativa de mimetização realista, fadada, segundo ele, ao fracasso na representação de ideias e sentimentos, e buscar um tipo de representação intelectualmente construída, que produzisse o máximo possível de efeito sobre o espectador, obtidos com a incorporação da irregularidade e do inacabamento, como veremos adiante.

Processos de percepção e a participação do espectador por meio da montagem

A construção intelectual de teses, livre do realismo, será lograda com base na observação dos **processos biológicos de percepção do homem**, transferidos para o cinema por meio

da técnica da montagem.

Ivánov identifica nas pesquisas de Eisenstein importantes inovações relacionadas ao estudo da expressividade e da percepção:

“Eisenstein era atraído pelos problemas que na semiótica se chamam ‘pragmáticos’: a correlação entre autor e sua obra, a psicologia da expressividade e a psicologia da percepção da arte. (...) A atenção ao papel do observador, comum à arte e à ciência contemporâneas, permitiu a Eisenstein fazer inferências sutis. (...) Desvendando a psicologia do êxtase e do phatos, Eisenstein descreveu a percepção da arte em expressões que poderiam ser chamadas de análise pela síntese pela cibernética contemporânea: o espectador reconstitui o curso do processo psicológico que ocorre no criador.” (2009, p. 153)

O envolvimento do espectador é possibilitado pelo inacabamento e a incompletude não-realista da arte, que deixa abertas brechas para que sejam completadas pelo fruidor, estimulando sua participação na construção da obra. Uma visão bastante moderna da arte que é válida até os dias de hoje, e tem suas raízes nos estudos da Gestalt, como explica Ivánov:

“(...) à luz das deduções da psicologia estrutural (*Gestaltpsychologie*), o papel do procedimento de ‘não dizer tudo’, ‘não falar até o fim’ (*nedoskázánnost*) na poesia (e na prosa também, em Hemingway, por exemplo), Eisenstein assinala que está relacionado com um traço de todos nós, que faz ‘toda pessoa normal concluir uma teoria não fechada por meio de uma fórmula acabada e condizente com o seu desenvolvimento natural’ (Rilke, II).” (2009, p. 154)

Para que o espectador pudesse reconstituir o processo psicológico que ocorre no criador, a arte não deveria surgir como algo já pronto, mas fornecer as condições necessárias para que o caminho trilhado pelo artista fosse refeito, alcançando o sentimento que moveu o criador a construir sua obra. A ênfase da obra estaria, deste modo, nos processos dinâmicos de construção da arte, e não só na apresentação do resultado final.

Essas ideias são discutidas no ensaio “Palavra e Imagem”, no qual Eisenstein explica de que modo a montagem constitui o principal instrumento desse processo. Tal mecanismo seria válido tanto para a criação de cenas no cinema quanto para o método do ator, que também deveria reconstruir o caminho da formação do sentimento desejado fazendo-o surgir diante do espectador:

“(...) para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o processo. Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. (...) Por exemplo, a interpretação realista de um ator é constituída não por sua representação da cópia dos resultados de sentimentos, mas por sua capacidade de fazer estes sentimentos *surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos – viverem diante do espectador*. Deste modo, a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, não existe como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador. (...) no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, *na própria vida*, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos.” (EISENSTEIN: 2002a, p. 21-22)

O que Eisenstein busca construir, com o auxílio da montagem, é o que chama de “uma história emocionalmente excitante e comovente”, que “é diferente da exposição lógica dos fatos”. Procura afastar-se da “exposição-testemunho” e da “informação documental”, que seria equivalente, para ele a “filmar tudo de um único ângulo”. (EISENSTEIN: 2002a, p. 30)

Conclusão

Eisenstein é, ao mesmo tempo, herdeiro e fundador de uma corrente de estudos semióticos conhecida por semiótica russa ou semiótica da cultura. De acordo com Ivánov, essa corrente “têm como objeto central das pesquisas a série sígnica ou o texto sequencial, sob um ângulo acentuadamente diacrônico e evolutivo”. (IVÁNOV: 2009, p. 9). O semioticista realiza um estudo sobre o cineasta situando-o junto a outros teóricos contemporâneos a ele, e identifica em seu pensamento contribuições significativas para a formação dessa corrente.

De acordo com a análise de Ivánov (2009, p. 161), o cineasta russo direcionou seus estudos sobre arte no espírito da biônica moderna, “ciência que estuda alguns princípios gerais da construção de sistemas biológicos com a finalidade de transferi-los para a construção de outros sistemas”. Eisenstein procurava operar a transposição das leis que regem a constituição dos fenômenos naturais, orgânicos, para a construção de obras não-naturais, artificiais, como as obras de arte. Este aspecto é fundamental para a compreensão do pensamento de Eisenstein, na medida em que permeia sua teoria da montagem.

O sistema dialético encontra sua origem, para Eisenstein, na cisão da consciência primitiva entre o pensamento lógico e o pré-lógico, projetando-se como problema fundamental da arte e da filosofia sob diversas formulações de opostos derivados deste primeiro. O conflito é essencial, para Eisenstein, pois é ele quem determina o princípio dinâmico das coisas: sem o conflito de opostos, não há movimento. E, para Eisenstein, assim como para os construtivistas, a noção de movimento e dinamismo é fundamental para a definição da vitalidade (e mesmo de uma verdade) da arte. Cabe, desse modo, ao artista, a tarefa de realizar a síntese dos opostos na forma de conflito dinâmico na arte.

O princípio do conflito encontra sua principal formulação na teoria de Eisenstein na noção de montagem. A montagem é o fenômeno de colisão ou justaposição entre partes independentes ou até mesmo opostas que geram novos conceitos e não se restringe a sua aplicação no cinema. Para o cineasta russo, a montagem é um princípio presente em toda a criação artística e, numa perspectiva mais ampla, poderia ser estendido a todo movimento de vida natural e humano.

Eisenstein considerava a arte um dos métodos e caminhos do conhecimento. Para ele, as obras seriam construídas de acordo com as normas do pensamento que a produz, e consolidariam, em sua estrutura, as representações que expressam a própria forma desse pensar. O mesmo princípio de construção da obra de arte seria válido para a sua percepção: o espectador reconstitui o curso do processo psicológico que ocorre no criador. Sendo assim, se a montagem, para Eisenstein, é o princípio construtivo de toda arte, ela será a principal responsável por articular essa dinâmica de funcionamento. Por isso, a obra de arte não deve ser vista estatisticamente como um resultado, mas dinamicamente como um processo.

O princípio da justaposição de dois elementos diversos, que determina o mecanismo da montagem e mesmo do movimento no cinema (com a sobreposição de fotogramas incongruentes), também gera a intensidade da impressão no espectador. A irregularidade da arte, assim

como de todas as linguagens, é um fator determinante na qualidade da representação, uma vez que o movimento dinâmico e o ritmo, essenciais na expressividade, nascem da incongruência e da irregularidade.

Portanto, podemos concluir que, para Eisenstein, a arte deveria se afastar da tentativa de mimetização realista, fadada, segundo ele, ao fracasso na representação de ideias e sentimentos, e buscar um tipo de representação intelectualmente construída, que produzisse o máximo possível de efeito sobre o espectador, obtidos com a incorporação da irregularidade e do inacabamento, como veremos adiante.

Para que o espectador reconstituísse o processo psicológico que ocorre no criador, a arte não deveria surgir como algo já pronto, mas fornecer as condições necessárias para que o caminho trilhado pelo artista fosse refeito, alcançando o sentimento que moveu o criador a construir sua obra. A ênfase da obra estaria, deste modo, nos processos dinâmicos de construção da arte, e não só na apresentação do resultado final.

Podemos concluir, a partir das observações desenvolvidas, alguns aspectos relevantes na determinação da qualidade da obra de arte para Eisenstein. A obra de arte, para produzir a impressão viva de um sentimento e causar impacto no espectador, como desejava Eisenstein, não poderia reduzir-se nem à mimetização dos aspectos superficiais das emoções representadas tampouco à exposição lógica ou documental dos fatos, mas construir intelectualmente as situações que produziriam os efeitos desejados nos espectadores. Essa construção seria possibilitada por um princípio básico da arte: o conflito entre opostos, encarnado no cinema por meio da técnica da montagem.

É importante observar que a montagem, para cumprir sua missão, não poderia restringir-se ao “procedimento mecânico” de junção e colagem (como fazem alguns cineastas criticados por Eisenstein, que os chama de “esquerdistas da montagem”), mas obedecer a um princípio maior que a dirige (que é a ideia geral e ou o sentimento inicial do autor), construindo esse todo maior por meio da junção de imagens, detalhes ou fragmentos, que portem uma coerência e permitam a construção do todo. (EISENSTEIN: 2002a).

A utilização do fragmento, que não busca a representação realista, mas, ao contrário, incorpora a irregularidade e o inacabamento, permite que o espectador participe do processo de construção da obra e seja atirado para dentro dela, “arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor”, a partir de “sua fantasia”, “da urdidura e trama de suas associações”, criando uma imagem “concebida e criada pelo autor”, mas, ao mesmo tempo, “também criada pelo próprio espectador”. (EISENSTEIN: 2002a, p. 29).

Referências:

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BERNARDINI, Aurora. *Aurora Bernardini explica livro de Ivánov*. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/1013-aurora-bernardini-explica-livro-de-ivanov>>. Acesso em: 15/12/2010

EISENSTEIN, Sergei. *Palavra e Imagem*. In: *EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme*. São Paulo: Zahar, 2002a, p. 13-50.

_____. *Fora de Quadro*. In: *EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme*. São Paulo: Zahar, 2002b, p. 35-48.

_____. *Dramaturgia da Forma do Filme*. In: *EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme*. São Paulo: Zahar, 2002c, p. 49-71.

IVÁNOV, V. V. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2009.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2003.

Como citar este artigo

PAIVA, Cristina. Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte. *Tessituras & Criação*. No. 2 Dez 2011 [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em dia/mês/ano.