

Eisenstein: o trator, a locomotiva e a colisão

José Carlos Avellar

Pouco depois da estréia de **Greve / Statchka** em março de 1925, Eisenstein afirmou, em **Uma abordagem materialista da forma**, (em francês na coletânea **Au-delà des étoiles**, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974) que seu filme era um exemplo de arte revolucionária em que a forma se mostra mais revolucionária que o conteúdo; que dirigir um filme significa preocupar-se não só com a organização do material que vai ser filmado, mas também, e principalmente, com a ótica adotada, com o modo de filmar; que seu filme queria ser uma obra de arte assim como uma obra de arte deve ser: uma obra de arte age sobre o entendimento e o sentimento do espectador como uma espécie de trator: prepara o terreno para que ali brotem novas imagens.

É o primeiro filme de Eisenstein. Ele tinha 26 anos. Vinha do teatro, onde trabalhara como cenógrafo, figurinista e logo como diretor – entre outras, uma peça de

Sergei Tretiakov, **Máscaras de gás**, encenada em 1923 dentro de uma fábrica de produtos químicos. Estava ainda no teatro quando surgem os primeiros contatos com o cinema: um ensaio sobre a idéia de uma montagem de atrações, publicado em 1923 na revista **Lef**; a remontagem, em colaboração com Esther Schub, de **Dr. Mabuse, o jogador / Dr. Mabuse, der Spieler - ein Bild der Zeit**, de Fritz Lang (1922), para exibição comercial na União Soviética; e a realização de um filme de curta-metragem, **O diário de Glumov / Dnievnik Glumova** para ser projetado durante a encenação de uma peça de Alexandre Ostrovski, **Mesmo o mais sábios se deixa enganar**, em 1923. Anos mais tarde, em suas **Memórias**, Eisenstein se refere a este seu primeiro contato com o cinema, um filmezinho de pouco mais de cinco minutos, como uma sátira aos cinejornais. Conta que um dos motores da intriga da peça de Ostrovski é um diário em que o personagem Glumov anota suas aventuras, e que na encenação o diário foi substituído por cinejornal; que o filmezinho foi fotografado por Eugeni Frantzisson e que, aparentemente porque a Goskino teve receio de entregar nas mãos de um novato uma câmera e um punhado de negativo, ele teve na parte da manhã (o filme foi inteiramente rodado num dia) um instrutor adjunto: Dziga Vertov.

Greve provocou uma longa polêmica na época de seu lançamento e o ensaio **Uma abordagem materialista da forma** foi escrito para rebater as acusações de formalismo, de infidelidade aos fatos reais e de ser uma frustrada tentativa de trazer para a ficção os métodos usados por Dziga Vertov em **Kinopravda**. No ensaio Eisenstein apresenta **Greve** (o diretor transforma “pelo modo de construir os planos e pela montagem” os fragmentos de realidade que filma) como o exato oposto do **Kinopravda** de Vertov (o diretor reconstitui “numa detalhada anotação estenográfica” os fragmentos de realidade que filma).

Metade da década de 1920: a discussão era bem essa, registrar a realidade nos filmes ou criticar e remontar a realidade nos filmes? Kulechov faz **As aventuras de Mr. West no país dos bolcheviques / Neobychainye priklyucheniya mistera Vesta v strane bolshevikov** (1924) e defende uma ficção cinematográfica feita por meio da ligação de imagens que tenham, todas elas, dentro de si uma partícula do argumento, um elo da cadeia dramática total; “a idéia deve ser expressada e acumulada a partir de cada menor plano, exatamente como tijolos”. Vsevolod Pudovkin prepara a realização de **A mãe / Mat** (1926) e reitera: cinema se faz pela ligação das peças que compõem um filme por meio da montagem, “tijolo sobre tijolo” para formar uma parede – tijolos arrumados em série para expor uma idéia. Dziga Vertov filma **Cinema olho / Kinoglaz** (1925) e defende o fim do filme de ficção em proveito de um cinema documen-



Greve, de Sergei Eisenstein

tário que flagre a realidade com mil olhos, de modo direto, sem atores, sem imagens encenadas. É neste contexto que surge **Greve**, igualmente distante do modelo de ficção proposto por Kulechov, do modelo de montagem pensado por Pudovkin, e do documentário defendido por Vertov. Eisenstein propõe o plano não como um elemento de montagem, mas como uma célula da montagem; pensa a montagem não como um processo de ligação entre os planos, mas como um processo de colisão, um meio de estabelecer o conflito de duas peças em oposição entre si; para explicar como construiu **Greve** ele constrói uma imagem em **Uma abordagem materialista da forma**:

Diz que uma locomotiva não é o resultado de uma transformação da forma de um antigo carro, mas sim do cálculo exato das possibilidades de uma nova forma de energia, o vapor;

diz que, do mesmo modo, uma obra de arte nova se faz não através da transformação de antigos procedimentos, mas a partir da compreensão e da utilização de novas formas de energia;

diz que **Greve** é assim, não se trata de filmar uma greve definida nem de filmar a ação dos bolcheviques para organizar os trabalhadores, nem mesmo de explicar as pressões econômicas que levam os trabalhadores a reagir pela greve: não se trata de filmar um conteúdo revolucionário, mas de filmar revolucionariamente, de traduzir o conteúdo na forma, de traduzir na forma a nova energia da sociedade.

Na tela, portanto, a greve. Nem uma documentação nem uma reconstituição ficcional de um fato acontecido, nem ainda um relato organizado assim como tudo quanto é ficção costuma se organizar, mas uma forma, uma imagem visual da greve: não há personagens e, a rigor, nem mesmo uma história. O que vemos são imagens em movimento que pegam os nossos olhos “como um trator que prepara a terra para gerar novas imagens”.

Uma fábrica. Os trabalhadores discutem uma lista de reivindicações enquanto a direção manda aumentar o ritmo de trabalho. Surge a idéia de uma greve de pro-

testo, logo denunciada aos patrões pelos olheiros pagos pela polícia e pela fábrica. Um trabalhador é acusado de roubar uma ferramenta e, açoitado, humilhado, impedido de demonstrar sua inocência, ele se suicida – explode a greve. Seguem-se imagens dos trabalhadores em casa, dos patrões examinando as reivindicações, da polícia contratando marginais e mendigos para se infiltrarem entre os grevistas e, finalmente, do massacre dos trabalhadores pelos policiais.

Na época em que o filme foi realizado uma grande parte das salas de cinema da União Soviética contava com apenas um aparelho na cabine de projeção, o que tornava obrigatório intervalos no meio da projeção a cada dez minutos mais ou menos, para a troca do rolo do filme no projetor. Por isso Eisenstein construiu **Greve** como um filme que não se quebra diante de uma projeção assim fracionada: cada bloco de dez minutos mostra uma cena ou idéia acabada em si, que se enriquece quando vista em ligação imediata com bloco que veio antes e com o que virá depois, mas que não sofre com a interrupção forçada, que não perde o sentido quando apanhado separado dos outros elos do filme pela pausa necessária para carregar de novo o único projetor na cabine. O intervalo pode se integrar ao espetáculo.

Ao ver o filme hoje o espectador percebe primeiro as questões não relacionadas com o debate sobre o formalismo que cercou sua estréia, nem com as condições técnicas de projeção, que sugeriram uma narrativa feita da montagem de blocos mais ou menos independentes

uns dos outros. O que primeiro se recebe é o desenho dos planos, o tom da fotografia, que se enriquece com fusões e sobreposições de imagens, tal como se fazia naquela época marcada pelo cubismo e pelo início do debate em torno da montagem como a essência do cinema. Os operários de braços cruzados sobre as máquinas paradas. O rosto gordo do patrão sobre as casas magras dos operários. Fusões e composições dinâmicas feitas por uma câmera que interfere no que observa pela adoção de um especial ângulo de observação. Ela vê lá de cima os trabalhadores sobre um monte de rodas de ferro; vê em contra-luz o vulto de dois trabalhadores que conversam; olha inclinada para esquerda, olha de baixo para cima, bem perto do personagem às vezes, bem distante outras.



O velho e o novo, de Sergei Eisenstein

Eisenstein se serve da câmera para criar um espaço puramente cinematográfico, construção formal não preocupada com a reprodução do mundo tal como ele nos aparece a olho nu. O cinema é uma realidade/outra, paralela, idêntica àquela que o espectador encontra do lado de fora do cinema depois da projeção; idêntica, mas não porque cópia conforme, não porque reproduz o aspecto exterior da realidade e sim porque o mundo/ outro que constrói com materiais de outra natureza e alimentado por outra energia, se serve das mesmas leis estruturais do mundo que o espectador deixou ao entrar no cinema e que irá reencontrar ao sair da projeção. O mundo/outro do cinema não imita, não copia, não faz de conta que é a própria natureza, mas se constrói de acordo com a natureza dos homens.

Primeiro a imagem, logo depois a montagem. Ou talvez o contrário, primeiro a montagem depois a imagem, uma vez que os planos foram pensados para servir a esta precisa ordem de montagem (ou, noutras palavras, para servir a uma determinada sensação do mundo): ordem empenhada em ligar os planos de modo a que se choquem em conflitos reveladores de algo além do imediatamente visível; reveladores de algo que resulta do choque entre eles.

Montagem: não a que se faz imediatamente, dentro da imagem (por meio das fusões ou das mudanças do desenho do plano com a movimentação dos personagens), mas a que se faz através da associação de um plano (o de uma coruja) com outro (o de homem com cara de coru-

ja); de uma ação (os trabalhadores atacados pela polícia) com outra (o gado sendo abatido no matadouro).

A forma de um filme, “imediatamente surge a pergunta” diz Eisenstein: “como se deve tratar cinematograficamente um determinado acontecimento de modo a mostrar, 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 perceba e sinta o fato retratado”. A resposta para ele é simples: “a composição deve se apoderar dos elementos estruturais dos fenômenos retratados e a partir deles compor seus cânones para a construção do trabalho”.

Deste modo, “a composição se apóia antes de mais nada no comportamento emocional do homem diante do fenômeno representado”. **Greve**, por exemplo: nem um documento de uma greve realmente acontecida nem a história de um trabalhador em greve, mas uma imagem estimulada pela reação do artista diante dos trabalhadores em greve. Logo em seguida, uma outra composição apoiada antes de mais nada no comportamento emocional do realizador diante do fato representado no filme: **O encouraçado Potemkin**.

Sugestão de leitura:

Sergei Eisenstein, “Do teatro ao cinema”; “Fora de quadro” e “Métodos de montagem” em **A forma do filme**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.



O encouraçado Potemkin, de Sergei Eisenstein