

Eisenstein: *Outubro* e o cinema intelectual

José Carlos Avellar

Outubro acabou.

As duas palavras aparecem assim, soltas, no começo do texto publicado por Eisenstein em março de 1928 para anunciar a conclusão do filme que deveria ter ficado pronto meses antes para as comemorações do décimo aniversário da revolução soviética.

Linhas curtas são comuns nos textos de Eisenstein.

Ele escrevia montando frases como se elas fossem planos de um filme. Esta particular forma de construção ajudava o leitor a perceber outros significados no texto, coisas que vinham da estrutura que soltava umas poucas palavras em frases bem curtas para serem lidas como imagens – para serem lidas como a informação múltipla, simultânea, aberta para todos os lados, que recebemos de uma imagem.

Um período curto, um período longo e de novo um período bem curto, de uma frase só.

Com frequência Eisenstein, depois de uma linha que se alonga no papel, marcada por muitas vírgulas (e às vezes também por parênteses que servem para conter uma frase dentro da frase tal como uma imagem por conter outra, em fusão, dentro dela), depois de um plano longo, insere um outro anotado de modo bem curto, para leitura rápida.

Os roteiros que escreveu nos Estados Unidos, com a colaboração de Grigori Alexandrov e Ivor Montagu, **Sutter's Gold / Ouro de Sutter**, baseado em Blaise Cendrars, e **An American Tragedy / Uma tragédia americana**, baseado em Theodore Dreiser, são um bom exemplo desta escrita em que as diversas frases curtas precisam ser vistas como planos de cinema para permitir que o leitor possa compor uma imagem, ler o texto.

As duas palavras soltas que abrem o texto sobre **Outubro / Oktiabr** tinham um sentido especial para Eisenstein, como ele mesmo explica na frase seguinte.

Terminado o filme tornava-se possível voltar os olhos para o passado e examinar seu processo de construção – ano e meio de trabalho desde o início do roteiro em agosto de 1926 (ele retornava de uma viagem a Berlim para trabalhar com Edmund Meisel a música para a estreia de **O encouraçado Potemkin / Bronenosets Po-**

temkin na Alemanha) até o término da montagem em janeiro de 1928.

Na metade de 1926, quando foi procurado para realizar um filme sobre os dez anos da revolução de outubro, Eisenstein preparava-se para filmar **O velho e o novo / Staroie i Novoie**, e imaginou poder escrever o roteiro do filme comemorativo do décimo aniversário da revolução soviética ao mesmo tempo. Entre novembro de 1926 e janeiro de 1927 foi assim, ele filmava um filme e escrevia outro. Mas a partir de janeiro interrompe **O velho e o novo** (que só seria retomado em junho de 1928 e concluído em fevereiro de 1929) para se dedicar exclusivamente a **Outubro** pensado inicialmente como uma trilogia que deveria estar concluída em outubro de 1927.

A idéia original de fazer de **Outubro** uma trilogia se reduziu no roteiro (pronto em março de 1927) a dois filmes, e apenas a primeira parte foi filmada, a que vai da revolta de fevereiro de 1917 à tomada do Palácio de Inverno com a abertura do segundo congresso dos soviets. A segunda parte, que não chegou a ser filmada, mostrava a guerra entre vermelhos e brancos.

Para se chegar à versão final de **Outubro**, com pouco mais de dois mil metros, foram filmados 49 mil metros. “Os montadores atravessaram com os olhos uma estrada de 49 quilômetros de imagens”, conta Eisenstein. “Foram seis meses de filmagem; parece muito tempo quando se diz assim, mas na verdade mesmo com as mais modestas estimativas precisávamos de um ano e meio”;

o esforço, diz, não se pode medir por limites convencionais de tempo, “apenas alguns milhares de horas de filmagem, milhares de horas que contêm muito mais que os habituais sessenta minutos que existem em toda e qualquer hora”. Foi um período de trabalho intenso em que as pessoas “só se davam conta da passagem de tempo pelo número de refletores acesos: se eram muitos, isto significava que era noite; se eram poucos, isto significava que era dia. Eduard Tissé, o fotógrafo, dormia debaixo do tripé de sua câmera; muita gente dormia nos pedestais dos monumentos, nos tapetes da salão de festas do Palácio de Inverno, ou ainda (o que havia de mais confortável) dentro dos carros”.

Deste modo, as duas palavras que abrem o texto, *Outubro acabou*, aparecem primeiro como um suspiro de alívio e contentamento pela conclusão de um trabalho feito com muito esforço. Mas não apenas isso.

Soltas, imagem meio parte dele meio independente dele, elas aparecem como se o diretor estivesse querendo sugerir também que alguma coisa no espírito da revolução que se fez com a revolta popular que levou à tomada do Palácio de Inverno terminara (*Outubro acabou*) com a intervenção de Stalin para retirar da cópia final as imagens que se referiam a Trotski.

E ainda, aparecem como uma imagem para ficar na memória e se ligar a uma outra que, mais adiante, fala da intenção de filmar um texto de Marx e avançar na direção de um cinema intelectual.

Outubro acabou. A experiência cinematográfica que sai de **Greve**, passa pelo **Potemkin** e vem até **Outubro**, acabou. Começa a grande aventura da montagem atonal (não apenas métrica, não apenas rítmica, não apenas tonal: atonal) a grande aventura do cinema intelectual.

“Um exemplo disso pode ser encontrado na seqüência dos “deuses” em **Outubro**, onde todas as condições para sua comparação dependem de uma “musicalidade” de uma classe exclusivamente intelectual de cada fragmento em sua relação para com Deus. Digo classe, porque apesar de o princípio emocional ser universalmente humano, o princípio intelectual é profundamente matizado pela classe. Esses fragmentos estão reunidos de acordo com a escala intelectual descendente – empurrando o

conceito de Deus de volta a suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente este progresso” - anota Eisenstein em “Métodos de montagem”, ensaio que faz parte de **A forma do filme**.

Uma sessão especial de pré-estréia em Leningrado (20 de janeiro de 1928, dois dias antes do aniversário do diretor, que iria comemorar seus 30 anos), e o lançamento em 100 salas de cinema em toda a União Soviética a partir de 14 de março seguinte: **Outubro** em exibição, antes de retomar **O velho e o novo**, Eisenstein anuncia que deseja filmar **O capital** de Karl Marx e que está absolutamente convencido de que o cinema do futuro será um cinema intelectual, que terá muito a ver com a filosofia, que irá se expressar mais pela estrutura da narração do que pelos fatos narrados.



O capital não chegou a ter um roteiro, mas do projeto existem várias notas (cerca de 60 páginas nos arquivos de Eisenstein em Moscou) além de referências em cartas a amigos. Algumas notas são mais reflexões sobre o cinema do que uma indicação do filme a ser feito:

“Uma seqüência de imagens na tela materializa para o espectador o pensamento do realizador”, diz uma das notas para explicar que o cinema não fotografa as coisas como elas são e se movimentam, mas projeta sobre as coisas a visão que o realizador tem delas.

“Acho que deveremos encontrar a chave para o cinema puro, intelectual, no filme sem historietas e sem personagens convencionais. O cinema antigo filmava uma ação a partir de numerosos pontos de vista. O novo devem mostrar um ponto de vista a partir de numerosas ações”, diz outra nota.

“Hoje em dia os filmes com uma intriga convencional vivem já uma existência mumificada. Mas, infelizmente, todos sabemos, as múmias têm vida longa”, diz uma terceira observação.

Um quase roteiro ou um roteiro para preparar outros roteiros. As notas para filmar **O capital** não parecem ter sido escritas para se transformarem diretamente em filme, mas para se transformarem em roteiros de roteiros de filmes. A partir destas notas, um ensaio central em seu trabalho teórico, **Dramaturgia da forma do filme**, que integra a coletânea **A forma do filme** e conta com

um livro de François Albera inteiramente dedicado a ele – **Eisenstein e o construtivismo russo**.

Foi também a partir das anotações para levar **O capital** ao cinema que Eisenstein começou a filmar dois projetos censurados antes que ele pudesse se dedicar à montagem, **¡Que viva México!** (1931) e **O prado de Bejin / Bejin Lovii** (1935), e que realizou seus três últimos filmes, **Cavaleiros de ferro / Alexander Nevski** (1938) e as duas partes de **Ivan, o terrível / Ivan Grozny** (1945 - 1946) – todos eles tentativas de pensar em imagens, de compor uma fusão entre filosofia e arte no cinema. Como ele indica na abertura de **Dramaturgia da forma do filme**, logo depois de citar Goethe (*na natureza nunca vemos nada isolado, mas tudo em conexão com alguma outra coisa que está diante, ao lado, sob e sobre ela*): “A projeção do sistema dialético de coisas no cérebro na criação abstrata no processo do pensamento produz métodos dialéticos de pensamento; materialismo dialético - Filosofia. A projeção do mesmo sistema de coisas ao criar concretamente ao dar forma produz Arte”.

Sugestão de leituras:

Sergei Eisenstein, “Dramaturgia da forma do filme”; “A forma do filme, novos problemas” e “Sobre a estrutura das coisas” em **A forma do filme**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

François Albera, **Eisenstein e o construtivismo russo**, São Paulo, Cosac e Naif.