UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

BRENO MORITA FORASTIERI DA SILVA

SOKÚROV E A MONTAGEM EM VIDA HUMILDE (1997):
imagem e representação

São Paulo
2015

BRENO MORITA FORASTIERI DA SILVA

SOKÚROV E A MONTAGEM EM VIDA HUMILDE (1997):
imagem e representação

Dissertação apresentada ao *Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais*, Linha de Pesquisa *Poéticas e Técnicas*, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo R. Machado.

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Breno Morita Forastieri da
Sokúrov e a montagem em Vida humilde (1997): imagem e
representação / Breno Morita Forastieri da Silva. -- São
Paulo: B. M. F. Silva, 2015.
83 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientador: Arlindo Ribeiro Machado Neto
Bibliografia

1. Sokúrov 2. Vida humilde 3. montagem 4. imagem 5.
representação I. Neto, Arlindo Ribeiro Machado II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Termos de aprovação

Autor:

Breno Morita Forastieri da Silva

Título da Dissertação:

Sokúrov e a montagem em *Vida humilde* (1997): imagem e representação

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título
de mestre em Meios e
Processos Audiovisuais

Presidente da Banca:

Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto

Assinatura: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr.

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.

Instituição: _____

Assinatura: _____

Dedicado aos que
amam, sonham
e transformam.

Agradecimentos

Agradeço à Escola de Comunicação e Artes e à Universidade de São Paulo pelo espaço de ensino e pesquisa. Ao PPGMPA e ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos. Ao meu orientador Prof. Dr. Arlindo Machado e também à Profa. Dra. Patrícia Moran, cujo carisma e disponibilidade me ajudaram a percorrer alguns dos labirintos da vida acadêmica.

Agradeço à Profa. Dra. Irene Machado pela acolhida no Grupo de Pesquisa Semiótica da Cultura; por seus conselhos e orientações intelectuais; e pelo terno equilíbrio entre generosidade e rigor para com os mais novatos. Aos integrantes do grupo de pesquisa: Patrícia Campinas, Leandro de Loiola Nunes, Daniela Osvald e Douglas Galan. E aqueles que hoje trilham outros caminhos: Daniel Felipe Fonseca e Gustavo Denani.

Agradeço à Profa. Dra. Neide Jallageas por ter me introduzido no estudo ao cinema russo e à pesquisa no universo da semiótica. A ela agradeço especialmente por sua orientação e incentivo ao longo de mais de cinco anos nos caminhos da arte e da pesquisa acadêmica. Agradeço também ao seu grupo de pesquisa KINORUSS e aos integrantes atuais e prévios: Erivoneide Barros, Fabíola Notari, Juliana Rosa, Monica Berto, Priscila Herrerias e Tieza Tissi.

Agradeço a toda minha família pelo carinho. Aos meus irmãos Ana Carolina, Caio e Renato, pela eterna companhia; à minha mãe Ivone, sempre atenta às minhas necessidades; e, em especial, ao meu pai Rogério, par incansável nas leituras e conversas sobre os mais variados assuntos.

Agradeço também à minha segunda família: o amigo Anderson Costa e meus amigos da velha guarda: Daniel Rubim, Fábio Reale, Felipe Nóbrega, Felipe Polastro, Gabriel Quilis, Michael Nakabayshi e Paulo Guapo. E aos queridos Marko Concá, Ana Fisch, Daniel Kim, Guilherme Munin, Julia Fernandez, Maria Fernanda, Stela Miura, Verônica Onuki, Giulia Esteves, Kaloni Scharnovski, Lídia Ananda, Murilo Santos e Patrícia Black.

Por fim, agradeço aqueles que me ajudaram a manter algum tipo de equilíbrio – físico e mental – ao longo desses anos: *Shifu* William Costa, Jimmy Ueno, Jaime Kuk e a todos os amigos que fiz na TSKF escola de kung fu. Especialmente a Greta Yale, Guilherme Chagas, Lucas Marques, Vladimir Amaral, Raphael Strater e João Yabuki.

“Quanto a arte, ela é igualmente um
desses métodos, uma das vias do
conhecimento.”
(S. Eisenstein)

Resumo

Da confluência entre o conceito de texto artístico de Iuri Lotman e a teoria do cinema intelectual de Sergei Eisenstein, este trabalho oferece uma análise do filme *Vida humilde* (1997) de Aleksandr Sokúrov. De estudos de Eisenstein sobre a lógica composicional do pensamento por imagens, foi compilado um conjunto de ferramentas analíticas a fim de se investigar a imagem geral do filme. Por meio de tais ferramentas, é investigada a relação entre a construção plástica do filme e a percepção da imagem de uma vida humilde. Ainda alinhada à teoria da montagem eisensteiniana, essa imagem é proposta como resultante intelectual de outras três imagens: as da circularidade, da harmonia e da homologia. Desta maneira o filme é esquadrihado de maneira a salientar os elementos formais que possibilitam sua decodificação como qualidades abstratas.

Palavras-chave:

texto artístico, pensamento gráfico, imagem, representação, cinema intelectual, montagem.

Abstract

Through the articulation between the concept of artistic text of Juri Lotman and the theory of intellectual cinema of Sergei Eisenstein, this work offers an analysis of the film *Humble life* (1997) of Aleksandr Sokurov. Eisenstein's studies on the compositional thought on the logic of images, gave rise to a compilation of analytical tools in order to investigate the overall image of the film. Thus, analyzing the relationship between the construction of the plastic film and the overall image of a humble life. Still aligned to Eisenstein's theory of montage, this image is proposed as an intellectual result from three other images: circularity, harmony and homology. In this way the film is scanned in order to emphasize the formal elements that enables us to decode it as abstract qualities.

Keywords

artistic text, graphic thought, image, representation, intellectual cinema, montage.

Lista de figuras

Fig. 01 – <i>Idílio de outubro</i> (1905), ilustração de Dobuzhinski	25
Fig. 02 – <i>Encouraçado Potemkin</i> (Eisenstein) a 50:00	36
Fig. 03 – <i>Aleksandr Nevski</i> (Eisenstein) a 112:30	36
Fig. 04 – Desenho 1 de Eisenstein sobre composição de barricada	36
Fig. 05 – Desenho 2 de Eisenstein sobre composição de barricada	36
Fig. 06 – <i>Aleksandr Nevski</i> (Eisenstein) a 02:48	38
Fig. 07 – <i>Aleksandr Nevski</i> (Eisenstein) a 03:38	38
Fig. 08 – <i>Outubro</i> (Eisenstein) a 32:21	39
Fig. 09 – <i>Outubro</i> (Eisenstein) a 32:22	39
Fig. 10 – Desenho 1 de Eisenstein para encenação Père Goriot (de Balzac) ...	40
Fig. 11 – Desenho 2 de Eisenstein para encenação Père Goriot (de Balzac) ...	40
Fig. 12 – Análise de Eisenstein para sequência do filme <i>Aleksandr Nevski</i>	43
Fig. 13 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov). Ilustração do trecho de 02:30 a 04:07	47
Fig. 14 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 06:20	48
Fig. 15 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 28:15	48
Fig. 16 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 43:41	49
Fig. 17 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 45:08	49
Fig. 18 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 61:15	49
Fig. 19 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 63:22	50
Fig. 20 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 01:03	50
Fig. 21 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 01:18	51
Fig. 22 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 04:34	51
Fig. 23 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 08:50	51
Fig. 24 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 14:58	52
Fig. 25 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 38:02	52
Fig. 26 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov). Ilustração do trecho de 13:56 a 14:05	53
Fig. 27 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov). Ilustração do trecho de 23:19 a 23:57	55
Fig. 28 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov). Ilustração do trecho de 03:34 a 07:01	59
Fig. 29 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov). Ilustração do trecho de 13:58 a 19:34	62
Fig. 30 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov). Ilustração do trecho de 04:34 a 05:04	66
Fig. 31 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov). Ilustração do trecho de 09:09 a 13:49	67
Fig. 32 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 03:29	69

Fig. 33 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 06:20	69
Fig. 34 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 14:58	69
Fig. 35 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 23:19	70
Fig. 36 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 58:17	70
Fig. 37 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 38:02	70
Fig. 38 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 07:02	71
Fig. 39 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 42:49	71
Fig. 40 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 53:18	71
Fig. 41 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov). Ilustração do trecho de 39:07 a 42:57	73
Fig. 42 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 06:37	75
Fig. 43 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 19:58	75
Fig. 44 – <i>Vida humilde</i> (Sokúrov) a 14:49	75

Sumário

Introdução	01
Capítulo 1. A imagem de uma vida humilde	05
1.1. Eisenstein e Sokúrov na expansão dos sentidos	07
1.2. O texto artístico na semiótica da cultura	10
1.3. Signo icônico e signo figurativo	17
Capítulo 2. Imagem e representação	21
2.1. A dimensão sensorial do cinema intelectual de Eisenstein	27
2.2. Leis da composição formal e o pensamento gráfico	34
2.2.1. Gráfico como linha de contorno	35
2.2.2. Gráfico como registro do movimento	39
2.2.3. Audiovisualidade e o grafismo no campo sonoro	42
2.2.4. Relatividade e movimento	43
Capítulo 3. Análise fílmica de <i>Vida humilde</i>	45
3.1. Circularidade	47
3.1.1. Do externo ao interno ao externo	58
3.1.2. Alto e baixo confluem	61
3.2. Harmonia	64
3.3. Homologia	72
Considerações finais	76
Bibliografia	80

Introdução

Este trabalho é uma análise do filme *Vida Humilde*¹ (1997) de Aleksandr Sokúrov (1951-). Filho de um veterano da Segunda Guerra Mundial, Sokúrov nasceu durante o período da União Soviética em uma cidade na região da Sibéria², hoje inundada por uma represa. Sua primeira graduação, de 1968 a 1974, foi em História, pela Universidade de Gorky – período em que já trabalhava na televisão local. No ano seguinte, em 1975, ingressou no departamento de Produção da mais famosa escola russa de cinema, a VGIK³, Escola Estatal de Cinematografia (Moscou), nos estúdios Alexander Zguridi de filme documental.

Embora seu desempenho tenha lhe rendido a bolsa de estudos Eisenstein, Sokúrov teve grandes problemas durante seu período na VGIK. A direção da escola considerava seus filmes inaceitáveis, acusando-o de formalismo e visões anti-soviéticas. Com a ajuda do cineasta Andrei Tarkovski, ele conseguiu se formar e no mesmo ano, em 1980, ingressou nos estúdios da Lenfilm, trabalhando nos Estúdios Leningrado para Filmes Documentários.

O filme aqui analisado foi premiado em 1998 no IX Encontros Internacionais de Cinema Documental, pelo Prêmio do Júri, em Portugal. Ele retrata a vida de uma senhora japonesa, Umeno Matsuyoshi, que vive sozinha em sua casa em meio às montanhas. Em nota no site oficial⁴ de Sokúrov, Aleksandra Tuchinskaya, responsável pelo site e roteirista do filme, descreve o filme como:

Um mito sobre a harmonia perdida, que está sempre conosco, embora normalmente desaprendemos a senti-la, (...). O filme todo é um relato sem pressa e detalhado de uma antiga casa, perdida nas montanhas, na vila de Aska, prefeitura de Nara, Japão, onde uma velha senhora, cujo nome é Umeno Matsuyoshi, vive sozinha. Mas o trabalho artístico do cineasta se opõe diretamente ao tipo de informação e entretenimento televisivos. Não apenas por conta de seu assunto, essa pessoa não poderia ser de interesse para qualquer equipe de TV em qualquer país (e menos ainda, talvez, no Japão moderno).

A câmera de Sokúrov não vigia seu personagem, não interroga, não a surpreende, mas extrai, de detalhes triviais da

¹ Embora o filme tenha sido lançado em DVD sob o título *Solidão* (nome que consta na bibliografia). Neste trabalho optou-se por uma tradução em português do título original do filme (*Smirinaya Jizn*): *Vida humilde*.

² Cidade Podorvikha no distrito de Irkutsk.

³ A VGIK (*Vserossiiskii Gosudarstvennii Universitet Kinematografii*) é a mais antiga escolar de cinema, fundada em 1919 por Lev Kuleshov e Vladimir Gardin. Lá deram aulas importantes cineastas, como S. Eisenstein; A. Dovzhenko; M. Romm; M. Chiaureli. S. Bondarchuk; E. Tisse. E onde estudaram A. Tarkovsky, A. Konchalovsky, N. Mikhalkov.

⁴ Todas as traduções feitas pelo autor.

realidade física dessa vida em desaparecimento, de uma modo de vida arcaico, imagens poéticas de devir ininterrupto. Imagem épica e lírica simultaneamente. (...) Ao final, a heroína, que não pronunciou uma só palavra no filme, lê diante de uma câmera fixa, simples e comoventes poemas – tankas – de sua autoria, que soam como orações.⁵

Com uma equipe diminuta⁶, *Vida humilde* pode ser considerado um retrato do dia-a-dia de Umeno Matsuyoshi. Como comentado por Tuchinskaya no excerto citado, a personagem aparece se penteando, acendendo fogo, costurando, dando esmola, comendo e, ao final, lendo alguns poemas de sua autoria. Sem expor acontecimentos extraordinários; sem explorar a intimidade da vida privada da personagem; e sem reviravoltas narrativas, o filme decorre sem grandes sobressaltos. Por isso, uma análise fílmica baseada exclusivamente no encadeamento da narratividade das ações seria excessivamente sucinta e de pouco interesse. Não obstante a monotonia da vida representada – pelo menos quando comparada à agitação da vida nas grandes cidades –, o filme é exuberante.

Sua riqueza não provém daquilo que poderia ser identificado como o valor de registro da linguagem cinematográfica, mas sim do seu potencial criativo. Dentre as relações construídas no filme, o que nos interessa enquanto objeto de pesquisa é sua capacidade de criação de um certo clima, de um ambiente, resultante da mobilização de dimensões sensoriais – tanto sinestésica (relativo ao cruzamento das sensações do corpo) quanto cinestésica (relativo ao movimento) – de elevado grau artístico. Para isso o enfoque proposto recai sobre o potencial criativo da construção plástica da linguagem cinematográfica.

Como discutido por Jacques Aumont e Michel Marie em seu livro *A análise do filme* (2009), assim como não existe a teoria do cinema – no sentido de uma teoria unificada que dê conta de todas suas dimensões, mas sim várias teorias de cinema – a análise fílmica está na mesma situação. Os instrumentos, objetos e objetivos de análise podem ser tão variáveis quanto a quantidade de filmes e a quantidade de público disposto a tal trabalho. Quer seja de maneira velada ou explícita, toda análise fílmica subentende também uma teoria cinematográfica. Aqui

⁵ Site oficial de Sokúrov.

Disponível em: <http://sokurov.spb.ru/isle_ru/documentaries.html?num=30>. Acesso em 10 de jun. 2015.

⁶ Aleksei Fiodorov (operador de câmera); Sergei Moshkov (operador de som) e Leda Cemenova (montagem) e mais dois assistentes.

não é diferente. Dentre as várias possibilidades de análises – como as de viés histórico, sociológico, psicológico e tantas outras possíveis – procederemos com uma análise semiótica orientada para os mecanismos de produção de sentido cuja formulação tem em vista a plasticidade audiovisual do filme em questão.

Lúri Lótman, um dos principais expoentes da Escola de Tartu-Moscou⁷, dá especial atenção ao estudo da arte e seus mecanismos criativos⁸. Interessado pelos mecanismos de produção de sentido, sua teoria semiótica volta-se à comunicação como condição necessária: não pode haver produção de sentido sem a relação com uma alteridade. Ele atribui como função da comunicação não apenas o acúmulo, conservação e transmissão de informações, mas também sua criação e constante reformulação. Fundamentalmente, é esse seu olhar para os mecanismos de criação que mais interessará esta exposição.

A discussão de tal teoria inclui a apresentação dos conceitos de comunicação, linguagem e texto artístico. Isso favorecerá, por sua vez, uma leitura da teoria eisensteiniana do ponto de vista da linguagem. Esta abordagem é fundamental para o estabelecimento do instrumental teórico necessário à análise proposta do filme *Vida Humilde*.

Outro autor que também percebe a arte como mecanismo criativo, e que é mencionado por Lótman em seus estudos sobre a linguagem cinematográfica, é Sergei Eisenstein. Debruçando-se sobre as questões da arte não apenas enquanto teórico, mas também como artista, Eisenstein deixou um legado teórico rico para a discussão de uma sensorialidade no pensamento artístico.

Tendo em vista que esta é uma investigação da plasticidade do filme, a análise será feita levando em consideração a concepção de Eisenstein sobre o pensar por imagens e as respectivas leis que regem esse tipo de pensamento. Para isso serão apresentados conceitos da teoria semiótica de Lótman a fim de se estabelecer parâmetros sobre a arte que favoreçam sua compreensão enquanto ação sónica e, conseqüentemente, como pensamento.

⁷ Para mais informação recomenda-se o livro *Escola de Semiótica: A Experiência de Tartu-Moscou para o Estudo da Cultura* (2003), de Irene Machado.

⁸ Em especial em seu livro *A estrutura do texto artístico* (1978a).

Capítulo 1 – A imagem de uma vida humilde

Jacques Aumont e Michel Marie (2009), em seu livro sobre as possibilidades variadas de análises fílmicas, reforçam a ideia de que por trás de uma análise há sempre uma teoria do cinema. Defendendo a diversidade do cinema, os autores procuram respeitar as diferenças entre as diversas concepções de cinema e de análise fílmica. Dentre as várias relações possíveis entre análise e teoria, eles as dividem em três classificações: análise como verificação teórica; análise como invenção teórica e análise como demonstração (AUMONT, MARIE, 2009).

A primeira classe – análise como verificação teórica – qualifica aqueles tipos de análises em que se busca a verificação de uma dada teoria, quer seja positiva (concordando como ela), quer seja negativa (discordando dela). A segunda – análise como invenção teórica – engloba aquelas análises que se prestam à invenção de uma teoria cinematográfica. Segundo tal classificação, o primeiro tipo visaria a consolidação de uma teoria cinematográfica prévia; enquanto o segundo, a criação de uma nova. A terceira delas – análise como demonstração –, numa espécie de meio termo entre as duas anteriores, é aquela que serve a uma promoção de determinada teoria, atualizando-a.

Uma vez que partimos explicitamente de uma teoria cinematográfica: a de Sergei Eisenstein – ou pelo menos de uma certa compreensão dela –, o trabalho aqui apresentado possui características de uma verificação teórica. Por sua vez, a teoria que nos serve de base possui um forte caráter criativo, de maneira que o exercício aqui apresentado não é resultado de uma mera aplicação de uma teoria que antecede ao filme. O processo de tradução de uma forma cinematográfica para um conceito abstrato é inseparável de uma atividade criativa, tanto por parte do autor quanto do público. Na medida em que são propostas leituras sobre certas manifestações audiovisuais, essa análise também pode ser considerada por um coeficiente de ineditismo. Assim, ainda que circunscrita a uma leitura específica de um filme específico, esta análise também pode ser considerada por sua dimensão inventiva.

Mas, sobretudo, este trabalho pode ser identificado como sendo do terceiro tipo: análise como demonstração. Promove-se aqui o ponto de vista eisensteiniano segundo o qual o cinema pode ser compreendido como uma forma de pensamento *imagético* que, por sua vez, pode ser atingido mediante o encontro das faculdades criativas de autor e público. Esse pensamento por imagens é o fio condutor da discussão aqui apresentada sobre a teoria cinematográfica de Eisenstein. Inerente a

essa discussão, também serão apresentados: a relação binária entre imagem e representação na teoria da montagem e algumas de suas reflexões a respeito da construção da forma e de seus respectivos encadeamentos na elaboração de um pensamento por imagens.

A análise a ser apresentada consiste em uma investigação da linguagem cinematográfica do filme *Vida humilde* (1997) de Aleksandr Sokúrov, buscando mostrar de que maneira é possível compreender deste filme uma *imagem* da humildade. A ideia é analisar como a construção formal do filme é capaz de oferecer elementos que propiciem tal imagem – para além de ser o título do filme. Conforme será possível ver adiante, tal hipótese não surge da intenção de comprovar ou justificar o título, mas das próprias relações sógnicas propostas pelo filme. As imagens parciais que nos levam a perceber na obra a imagem de uma vida humilde passam pela percepção de outras três imagens: a da circularidade; da harmonização de opostos; e da homologia.

1.1. Eisenstein e Sokúrov na expansão dos sentidos

Apesar das diferenças entre Eisenstein e Sokúrov, tanto no que tange a seus posicionamentos políticos, quanto suas produções artísticas, pode-se argumentar que há entre eles um interesse comum na direção de uma expansão dos sentidos – uma expansão semiótica. Em ambos os autores, essa ambição revela-se profunda nos diálogos que cada um propõe na interação do cinema com as outras artes.

Enquanto Eisenstein conclama o cinema como a maior de todas as artes, Em entrevista dada no filme *Alexander Sokurov: question de cinéma* (2008), de Anne Imbert, Sokúrov declara que o cinema não pode (ainda) ser chamado de arte. A aparente diferença de discursos encobre uma abordagem semelhante do artístico como qualidade. Eisenstein, que antes de enveredar no cinema já atuava no meio artístico com produções gráficas e peças teatrais, projeta no cinema a possibilidade de aproveitar e intensificar certas qualidades que nas outras artes mostravam-se exploradas em um grau menor (ACKERMAN, 2003).

Para Eisenstein, o cinema oferecia à arte uma oportunidade preciosa de radicalização de certas experiências artísticas e uma maior interlocução com

dimensões profundas do ser humano – no encontro entre o racional e o sensível⁹. Assim, seus estudos sobre o cinema constantemente incluem análises de obras de outras linguagens artísticas; como a estrutura compositiva de poesias e romances; técnicas corporais circenses e teatrais; construção visual de pinturas e desenhos; e estruturas de composições musicais; assim como o cruzamento desses vários exemplos. Sua obra não deixa a desejar caso seja examinada do ponto de vista dos mecanismos criativos das linguagens artísticas, incluindo, mas se não limitando a, cinematográfica.

Sokúrov, por sua vez, ao alegar a insuficiência do cinema enquanto arte, o faz criticando a incapacidade dos cineastas em realmente serem autores de suas obras. No documentário de Anne Imbert, *Alexandre Sokurov: Questions de cinéma* (2008), Sokúrov diz que o cinema não pode ser considerado arte pois a ele faltam os necessários graus de liberdade. Ele argumenta que para se atingir tal qualidade, os cineastas devem assumir com mais proeminência o papel autoral de seu filme. O que ele alega é que muitos cineastas dividem sua autoria com o aparato técnico, chegando a apontar a óptica como o principal obstáculo. Na entrevista dada ao documentário *Alexandre* (2008) de Imbert, Sokúrov, constantemente referindo-se a outras artes, declara que também em uma obra visual, o autor deve exercer sua intenção na totalidade da obra, assim como o faz um escritor.

Interpretando sua argumentação, pode-se dizer que Sokúrov percebe com pessimismo a submissão do cinema ao seu aparato técnico. Se alinharmos esse ponto de vista técnico aos avanços do cinema na produção e fortalecimento dos signos icônicos – como, por exemplo, na maior definição das imagens, maior precisão acústica e cromática, etc. –, o posicionamento de Sokúrov pode ser lido como uma tentativa de valorizar as potencialidades cinematográficas do ponto de vista dos signos convencionais, ou seja, da capacidade criativa de sua linguagem – em oposição à sua reprodutibilidade técnica. Assim, pelo viés autoral, para que o cineasta supere o aparato, parece ser fundamental que sua obra favoreça, semioticamente falando, a dimensão convencional dos signos. Ou seja, a coerência de seus elementos devem possibilitar uma semântica que se origine do próprio texto.

⁹ “O cinema pode – e consequentemente deve – transferir à tela, em formas sensoriais tangíveis, a pura essência dialética de nosso debate de ideias” (EISENSTEIN, 2010b, p.159)

De certa maneira pode-se dizer que os signos icônicos devem servir à construção dos signos convencionais, ao invés dos signos convencionais serem utilizados em função dos signos icônicos. Decorre disso, que o cineasta deve assumir a autoria da construção da *própria linguagem* utilizada no filme, ao invés de se utilizar de uma outra, previamente organizada. Assim, para o cinema ser considerado arte, seu autor não deve se servir de uma linguagem pré-existente, convencionada em função das qualidades técnicas do aparato, especificamente na sua capacidade em reproduzir certas relações materiais do mundo objetivo. Sokúrov parece argumentar no sentido da necessidade do autor criar a sua própria realidade ao invés de servir-se da realidade oferecida pela dimensão técnica do aparato cinematográfico.

Essa discussão sobre como criar a partir daquilo que a dimensão técnica oferece é abundante nos escritos de Eisenstein. Um exemplo disso é seu posicionamento em relação ao uso do som à época de seu surgimento no cinema. Juntamente com os cineastas V. I. Pudovkin e G. V. Alexandrov, eles viam negativamente a implementação do som como mero acompanhamento visual. Na declaração *Sobre o futuro do cinema sonoro* (EISENSTEIN, 2002a, p. 225- 7) é notável a busca por uma utilização do som como elemento que contribua para a complexidade da linguagem cinematográfica.

Neste texto, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov se opõem ao uso do sonoro de maneira naturalista como meio de satisfação de curiosidades (EISENSTEIN, 2002a, p. 225-6). Reivindicando um uso criativo e experimental do som, enfatizam a importância de sua utilização como elemento propositivo e que vise *problematizar* o visual ao invés de reafirmá-lo. Para além da argumentação em favor de uma intensificação da montagem, o texto ressalta a importância do exercício de uma linguagem que transcenda a dimensão técnica do aparato utilizado.

Apesar das diferenças de abordagens práticas e teóricas, Eisenstein e Sokúrov parecem estar comprometidos com um cinema orientado à expansão dos sentidos. Ao tentarem ir além dos atributos técnicos que o cinema pressupõe, pode-se perceber uma ênfase na importância da criação de algo que, ainda que respaldado no real, o transcenda. Essa transcendência, sem se restringir ao que isso possa significar para cada um dos autores, pode ser posta em diálogo com o espaço semiótico conforme discutido por Lótman (1996a).

A natureza sígnica do texto artístico é dual em sua base: de uma parte, o texto finge ser a própria realidade, simula ter uma experiência independente, que não depende do autor, simula ser uma coisa entre as coisas no mundo real, por outro, lembra que é uma criação de alguém e que significa algo. (LOTMAN, 1996b, p.105)

O texto artístico, em sua dupla existência, tanto como elemento no mundo, quanto como material semiótico, possibilita um rápido incremento de linguagens e, com isso, de maneiras de se relacionar com as coisas do mundo. A consequência disso é propiciar uma proliferação de novos textos e novos sentidos. O que será explorado à diante são algumas das possibilidades de se abordar a dimensão sensorial dos textos artísticos por meio das qualidades sensoriais da construção do próprio texto. A discussão da construção de imagens no limite entre o lógico e o sensorial na teoria de Eisenstein será feita através do conceito de texto artístico de Lotman (1978a, 1996b, 1996c, 1996d, 1996e).

1.2. O texto artístico na semiótica da cultura

O *texto artístico* é um caso particular do conceito de *texto* na semiótica da cultura. A semiótica é a disciplina que estuda o funcionamento dos signos. Esse espaço onde eles existem e agem, Lótman chama de semiosfera. Essa palavra foi cunhada por influência do conceito de biosfera do biólogo Vernadski.

A biosfera de Vernadski é um mecanismo cósmico que ocupa um determinado lugar estrutural na unidade planetária. Disposta sobre a superfície de nosso planeta e abarcando todo o conjunto de matéria viva, a biosfera transforma a energia radiante do Sol em energia química e física, dirigida, por sua vez, à transformação da “conservadora” matéria inerte de nosso planeta. (LOTMAN, 1996a, p.21)

Enquanto a biosfera corresponde a essa unidade que possibilita a existência e troca energética entre seres animados e inanimados, a semiosfera é todo o espaço fora do qual não pode haver comunicação ou conhecimento. Considerando a consciência humana uma consciência linguística (LOTMAN, 1978a, p.37), toda forma de conhecimento e percepção humana é parte constituinte da semiosfera. Tanto a biosfera quanto a semiosfera tem em comum a ideia de que todo elemento que as compõe está intimamente relacionada ao todo, de maneira que a parte não

pode existir fora do todo, assim como sua totalidade é transformada mediante alterações em cada uma de suas partes (LOTMAN, 1996a, p.21-4).

O espaço semiótico é um conjunto de diferentes textos e linguagens que compõe um sistema único (como um organismo vivo), em que o todo é maior que a soma de suas partes. A esse conjunto dá-se o nome de semiosfera. Somando as ações sígnicas particulares (as semioses), não se obtém a semiosfera. Ao contrário, somente no universo da semiosfera podem existir signos. “A semiosfera é o espaço fora do qual é impossível a existência da semiose” (LOTMAN, 1996a, p.24).

A semiosfera se caracteriza por alguns traços distintivos: seu caráter delimitado (relacionado aos conceitos de homogeneidade e individualidade) e a irregularidade semiótica¹⁰. Sobre estes dois tópicos serão enfatizados somente alguns de seus traços; aqueles que competem à particularidade que aqui se almeja sobre o conceito de texto artístico. Assim, apesar de a semiosfera dizer respeito a uma totalidade fora da qual não existem signos ou semioses, isso não significa dizer que dentro dela não haja distinções e individualidades.

A individualidade semiótica é delimitada pelo conceito de fronteira semiótica. Este conceito advém do universo da matemática, em que se entende fronteira como o conjunto de pontos pertencentes simultaneamente aos espaços interior e exterior. De maneira semelhante à acepção matemática, a fronteira semiótica é a soma dos elementos bilíngues que se encontram *simultaneamente* dentro e fora de uma dada esfera da semiosfera. Os elementos de fronteira são aqueles que, por serem comuns, funcionam como “filtros” tradutores (LOTMAN, 1996a, p.24-6).

Os pontos da fronteira da semiosfera podem ser comparados aos receptores sensoriais que traduzem as percepções externas para a linguagem de nosso sistema nervoso, ou aos blocos de tradução que adaptam uma determinada esfera semiótica ao mundo exterior que diz respeito a ela. (LOTMAN, 1996a, p.28)

A fronteira semiótica é um mecanismo bilíngue que traduz as mensagens externas em internas e vice-versa. Sua existência determina, assim, a possibilidade de uma identidade semiótica. Tal caráter de identidade está relacionado com o

¹⁰ A irregularidade semiótica, entre outras coisas, diz respeito à mescla e coexistência de diferentes sistemas semióticos em um mesmo tempo. Organizando-se hierarquicamente de maneira dinâmica (em relação aos sistemas que lhe fazem fronteira, incluindo o próprio observador como sistema semiótico) (LOTMAN, 1996a).

conceito de autoconsciência semiótica. “Tomar consciência de si mesmo no sentido semiótico-cultural significa tomar consciência da própria contraposição a outras esferas” (LOTMAN, 1996a, p. 28). Cada uma dessas esferas que compõe a semiosfera possuem fronteiras que não são fixas, mas relativas. É da posição do observador que depende por onde passa a fronteira.

Aquilo que do ponto de vista interno de uma dada cultura tem o aspecto de um mundo não-semiótico externo, do ponto de vista externo pode apresentar-se como periferia semiótica da mesma. (LOTMAN, 1996a, p.29)

Tal característica aponta para a irregularidade semiótica. Como pôde ser observado até aqui, a semiosfera e as esferas semióticas que a compõe possuem relações de homologia entre si. Apesar de uma estar contida na outra, seus mecanismos são semelhantes. Essa mesma relação de homologia estende-se também ao texto dentro de uma dada esfera cultural; e ao signo dentro de um dado texto. Assim, tendo em vista essa homologia, passaremos da discussão da irregularidade semiótica na semiosfera para a irregularidade semiótica do texto artístico.

Um texto é uma unidade semiótica composta por uma variedade de signos organizados segundo uma variedade de linguagens hierarquicamente instáveis. Assim como a fronteira semiótica, a hierarquia das linguagens em um texto depende do posicionamento do observador. Aquele que irá traduzir um texto para sua própria esfera semiótica é quem julgará os códigos mais apropriados para a tarefa. É característico do conceito de texto na semiótica da cultura sua heterogeneidade e seu poliglotismo. Um dos fatores dessa sua instabilidade é a constante transformação de contexto em texto e vice-versa. Mudando-se a fronteira de lugar, altera-se também a relação entre homogeneidade e heterogeneidade de um texto (LOTMAN, 1996d, p.77-8).

O texto artístico é um estado mais complexo do texto. É um dispositivo intelectual que representa uma complicação das estruturas do texto e corresponde a um incremento na heterogeneidade do texto. Pluriestratificado e semioticamente heterogêneo, um texto artístico comporta vários outros textos dentro de si, engajando relações complexas com seu contexto cultural e com seus leitores (cada um deles como uma esfera semiótica particular). Condensando informação e

adquirindo memória, todo o texto transmite, recebe e conserva informação. Pela natureza das estruturas semióticas, “a complexidade da estrutura apresenta-se numa dependência proporcional directa com a complexidade da informação transmitida” (LOTMAN, 1978a, p.38). O texto artístico é justamente aquele marcado por tal complexidade.

Quanto mais complexa a informação, mais complexo o texto; e vice-versa, quanto mais complexo o texto, mais complexa a informação. A partir disso, pode-se dizer que uma linguagem artística possui especificidades relativas à qualidade de seu texto e relativas à qualidade de suas informações.

Em uma comunicação artística, cujo processo advém de um texto artístico, operam pensamentos artísticos. Para se entender tal relação, Lótman propõe imaginar a relação entre a vida e o mecanismo biológico. “A vida que forma a propriedade principal do organismo vivo é impensável fora de sua estrutura física, ela é uma função deste sistema de trabalho” (LOTMAN, 1978a, p.40). Assim, o que se entende por *vida* em relação ao planeta, pode ser diferente de sua compreensão em relação à vida humana e à vida de uma bactéria. A informação é intrínseca ao texto e só existe na completude do texto. Se com o desmembramento de um organismo vivo, perde-se a vida; com o desmembramento de um texto, perde-se sua informação.

Em oposição a essa função generativa do pensamento artístico, Lótman posiciona o pensamento científico. Segundo esse esquema, o pensamento científico caracteriza-se pelo *predomínio* de estruturas lógicas; ao passo que o pensamento artístico, pelo *predomínio* de estruturas criadoras. Enquanto o primeiro está voltado para a capacidade de repetição e reprodução; o segundo orienta-se para a imprevisibilidade e a geração. Para se pensar essa *função criadora*, deve-se formalizar a concepção semiótica do *novo*: *novas mensagens* são aquelas que “não podem ser produzidas de maneira unívoca com ajuda de algum algoritmo dado de antemão a partir de alguma outra mensagem” (LOTMAN, 1996e, p.65).

Como dito anteriormente, entre as principais características do texto artístico estão a imprevisibilidade, a heterogeneidade de linguagens e a pluriestratificação do texto. A primeira está diretamente relacionada à ideia da função generativa. A imprevisibilidade diz respeito a esse grau de incerteza em relação à informação decodificada. Ela se opõe ao caráter unívoco de certos textos, por exemplo, aos manuais técnicos. Um manual, a princípio, orienta-se pela capacidade de produzir

ações padronizadas, almejando a possibilidade de repetições sistemáticas. Compreenderemos mais esse caráter na medida que apresentarmos suas outras duas qualidades.

Outro traço característico do texto artístico é a heterogeneidade de linguagens. Como já mencionado acima, quanto maior a complexidade do texto, maior a complexidade da informação. Ilustrativamente, Lótman oferece o exemplo de três tipos de comunicação organizando-os por seu grau de complexidade: 1. a sinalização rodoviária; 2. o texto em língua natural (como o português ou o russo); 3. a criação de um poeta.

O primeiro deles é unívoco: uma placa com uma seta à direita não deve deixar dúvidas quanto a existência de uma curva à direita logo à frente. No segundo caso, a do texto em língua natural, pode-se dizer que há uma orientação para uma leitura “correta”, mas ainda assim ele admite certa ambiguidade. Enquanto que, no terceiro e último caso, o do texto poético, a univocidade é excluída. Ainda que, no terceiro caso, seja possível classificar leituras de “incorretas”; devido à qualidade inerente do texto artístico em excluir a univocidade, é impossível delimitar uma leitura única e exclusiva ao texto (LOTMAN, 1996e, p. 67).

Do ponto de vista da não univocidade resulta que a tradução ocorre em uma via de mão única. Embora seja possível traduzir um texto artístico para outra linguagem, ele não possibilita a tradução inversa. Operando o caminho inverso e vertendo o texto traduzido à sua linguagem original, não necessariamente se chegará ao texto que deu origem ao processo. Tal qualidade é consequência da heterogeneidade de linguagens e da pluriestratificação do texto. Sua heterogeneidade de linguagens abarca as diferenças em termos de codificações. Para a semiótica da cultura (alinhada ao pensamento de Jakobson) um texto deve estar codificado no mínimo duas vezes: um primeiro que elenca quais elementos passíveis de leitura e um segundo que realiza a leitura.

Neste modelo reforça-se a concepção de que a percepção está ancorada também na linguagem – negando a ideia de que haja uma percepção pura, livre dos filtros da linguagem e da cultura. A heterogeneidade do texto artístico, dessa maneira, supera em muitas vezes essa dupla codificação. O grau de heterogeneidade linguística é diretamente proporcional à qualidade generativa do texto artístico, consequentemente à sua qualidade artística. O terceiro traço do texto artístico é sua pluriestratificação. Essa qualidade refere-se à pluralidade de textos

dentro de um único texto, ou seja, seus vários subtextos e o movimento constante da transformação de contextos em textos e vice-versa. Ambas as funções compõem a qualidade de poliglotismo interno do texto artístico.

Esse dispositivo poliestrutural da cultura é a base do que Lótmán chama de *inteligência coletiva*. Essa inteligência tem raízes na relação entre o mundo real e o mundo semiótico. No limite deles, e portanto pertencente simultaneamente a ambos, encontram-se os textos. Os textos possuem assim três funções básicas, a de *conservação*, de *geração* e a função de *memória* da cultura (LOTMAN, 1996c). É o texto que precede a linguagem. A criança, para aprender sua língua natal não recebe um manual de código, mas sim vários textos. Então ela vai paulatinamente construindo seu sentido; ou seja, o sentido, juntamente com a linguagem, não é um dado, ele é construído.

Neste processo de decifração há somente correspondências parciais e relativas entre linguagens e texto, resultando disso que todo processo de tradução prevê elementos de intraduzibilidade. Devido à heterogeneidade do texto, entram em jogo uma variedade de códigos possíveis, exercendo o que Lótmán chama de *influência deformadora* sobre a informação codificada no texto (LOTMAN, 1996c). Os códigos que decifram o texto são uma espécie de mediadores, de interface entre mundo-objeto e mundo-semiótico. Sua situação, desse ponto de vista, é similar aos órgãos dos sentidos.

A aptidão perceptiva e a acuidade dos órgãos sensoriais de um indivíduo exercem uma influência deformadora no próprio texto que ele pretende decifrar. A ideia de que há no mínimo uma dupla codificação em qualquer texto, um para selecionar o que será decifrado e outro para decifrar os elementos selecionados, contribui aqui para compreender a distância entre texto como objeto real e texto como material semiótico. Ainda que o signo demande uma existência empírica, sua estrutura enquanto signo a transcende; mesmo que sua realidade tangível não se modifique, sua realidade semiótica é deformada pelo código que a decifra.

Nestes termos, o texto deixa de ser um receptáculo passivo de transmissão de informação. Ele se apresenta enquanto *dispositivo pensante* e ativo cuja essência generativa é determinada tanto pelo grau de diálogo entre suas estruturas e

contradições internas; quanto pelo seu contato com textos e códigos externos a ele (o que Lotman nomeia de “o de fora” ou “alheio”) ¹¹.

Nestes termos, tanto o texto pode ser compreendido como um organismo vivo, quanto o homem pode ser entendido como um texto. Semioticamente falando, texto e homem distinguem-se apenas por seus graus de complexidade (LOTMAN, 1996b, p.98). Tal relação se expande também do texto em relação à cultura que, em sua totalidade, também pode ser considerada como um texto, organizado de maneira mais complexa ainda e que se decompõe em uma hierarquia de textos em textos, formando complexos de entrelaçamentos de textos (LOTMAN, 1996b, p.109). De maneira que, por exemplo, se uma inteligência extraterrestre entrasse em contato pela primeira vez com o planeta Terra, ela poderia compreender toda a cultura humana como um único texto.

Recuperando a discussão apresentada anteriormente – segundo a qual a comunicação artística tem como principal função a criação de informação nova –, um texto artístico caracteriza-se pela imprevisibilidade dos sentidos, a heterogeneidade de linguagens e sua pluriestratificação de texto (textos dentro de textos). Sua complexidade não resulta exclusivamente de seu tamanho, mas está diretamente relacionada à heterogeneidade de linguagens empregadas no texto.

Assim, considerando o potencial informativo da projeção de uma sombra em uma parede, ela tem uma determinada capacidade de conservação e acúmulo informativo. Aumentando sua complexidade, no caso de uma projeção luminosa sobre uma emulsão fotossensível, ou seja, uma fotografia, sua capacidade de acúmulo, conservação e geração de informação se tornam maiores na medida em que vários processos de codificação começam a ser incorporados. Se além disso, acrescentarmos uma sequência de outras fotografias (ou fotogramas) numa dada velocidade, capazes de promover a percepção dos movimentos, outros elementos de linguagem entrarão em jogo, tornando a construção do texto (potencialmente) mais complexo.

Somando-se ainda variações de cor, composição gráfica, gestualidade e expressividade corporal, entonação de palavras, música, interferências digitais, o

¹¹ Sobre isso, Eisenstein possui um posicionamento semelhante. Em seu artigo *Perspectiva*, ele argumenta contra a dissociação entre forma e conteúdo, refutando a ideia da forma como um receptáculo que portará um conteúdo alheio a ele: “... o conteúdo – ato de conter – é um princípio organizacional. O princípio da organização do pensamento é de fato o verdadeiro “conteúdo” da obra. (EISENSTEIN, 2010b, p.154)

texto torna-se cada vez mais complexo, possibilitando, conseqüentemente, informações cada vez mais densas. Mas estas informações não existem *a priori*. Elas existem apenas potencialmente. Sua criação varia de acordo com a capacidade criativa de um terceiro, que pode ser uma pessoa ou outro texto.

1.3. Signos icônicos e signos convencionais

Considerando que um cineasta tem uma intenção comunicativa com seu trabalho, podemos assumir que o cinema constitui uma linguagem. Por isso pode-se dizer que ele é um sistema organizado de signos, por tal natureza, intrinsecamente diferente daquilo que ele representa. Nos termos da semiótica da cultura, um filme pode, na medida em que ele entra em contato com outros textos (incluindo-se neste conjunto o espectador), ser considerado um texto. E, sob determinada condição, um texto artístico. O que será discutido neste subcapítulo são as condições nas quais o cinema pode ser considerado um texto artístico e como tal posicionamento se afina com as discussões de Eisenstein e Sokúrov a respeito das potencialidades do cinema.

Como vimos anteriormente, o texto artístico possui uma dupla realidade: como coisa no mundo material; e como signo no mundo semiótico. Em *Estética e semiótica do cinema*, Lótman opera uma distinção em dois tipos de signos: convencionais e figurativos (ou icônicos). Essa distinção é útil também para pensarmos as proposições cinematográficas e artísticas de Eisenstein. “São convencionais os signos em que a relação entre expressão e o conteúdo não é motivada intrinsecamente” (LOTMAN, 1978b, p. 15). Ela é historicamente determinada, fruto de uma convecção. “O signo figurativo, ou icônico, supõe para o significado uma [forma de] expressão única, uma expressão que lhe é por natureza própria” (LOTMAN, 1978b, p.15).

Lótman oferece como exemplo de signos convencionais a palavra e, de signos figurativos, o desenho. Enquanto os signos icônicos caracterizam-se por uma maior inteligibilidade, os convencionais são mais codificados. Convencionados historicamente, não dependem de qualquer tipo de relação de semelhança e por isso demandam um maior conhecimento de sua codificação. No caso dos textos artísticos, entretanto, esses códigos não necessariamente precisam ser conhecidos *a priori* e em sua inteireza. Podem ser construídos durante o processo de produção

de sentido; no contato com este outro texto, ainda mais complexo, que é o espectador.

Essa, aliás, é uma chave de compreensão possível para a afirmação de Eisenstein segunda a qual, o realizador deve incluir o espectador em seu processo criativo: cada um, em sua respectiva fase – produção e recepção –, autor e espectador devem passar pela mesma “estrada criativa” (EISENSTEIN, 2002b, p. 29). Nos textos de Eisenstein pode-se notar sua busca por modos de construção de linguagem (ao invés de seguir uma linguagem fixa) para o cinema. Neste sentido seus textos apresentam grandes riquezas do ponto de vista dos estudos semióticos.

O signo figurativo (icônico) tem sua semântica baseada em uma relação única com seu objeto. Por exemplo, o desenho, enquanto o signo figurativo caracteriza-se por uma maior inteligibilidade (suponhamos que uma pessoa está viajando por um país cuja língua ele desconheça, mesmo sem saber como pronunciar a palavra cadeira, ele será capaz de reconhecer o desenho de uma). Pode-se dizer que os signos convencionais são mais codificados que os figurativos, ainda que por sua natureza sígnica, ambos existam enquanto codificação (LOTMAN, 1978b, p.15-23).

No cinema também coexistem ambas qualidades sígnicas. Por um lado a tecnologia cinematográfica desenvolve-se primariamente no eixo do signo figurativo (primando por cores mais precisas, maior definição de som, nitidez visual e fluidez nos movimentos, encaminhando-se até as tentativas de estereoscopia e da implementação de odores). Por outro, o desenvolvimento de sua linguagem opera mais – e não exclusivamente – no eixo de sua convencionalidade. Ainda que, é indispensável sublinhar, ambas as qualidades sejam inerentes uma a outra. Por exemplo, para compreender a figuração do cinema é necessário conhecer convenções e regras a respeito da projeção ortogonal. É esse traço que faz com que o objeto referente seja compreendido mesmo que, por exemplo, tenha passado de uma existência tridimensional para uma bidimensional. É sempre fundamental ao exercício artístico a compreensão da dupla realidade do objeto artístico.

Neste plano bidimensional, ele ganha traços distintivos do desenho e da pintura. Assim, o cinema possui também, por sua própria natureza semiótica, potencialidades gráficas a serem exploradas. Na linguagem cinematográfica coexistem também convenções e códigos da linguagem gráfica, ainda que incorporados de maneira particular. Sua manifestação não se dá mais sobre uma folha, mas, por exemplo, sobre uma tela. Eisenstein, ao pensar a composição de

uma cena, preocupa-se tanto com a dimensão figurativa – o objeto que deve ser filmado –, quanto com a dimensão convencional – como filmar, que cor ele deve ter, que espaço ocupar, etc. – repercutindo em uma preocupação de como fazer enquadramentos e composições que operem a dimensão dos signos convencionais. Exploraremos mais esse aspecto quando apresentarmos a discussão de Eisenstein a respeito do pensamento gráfico no cinema.

Pensar o cinema como um texto artístico pressupõe assumir certos atributos. Em um texto artístico coexistem duas forças antagônicas. Por um lado, na medida em que sua existência distancia-se e se autonomiza em relação a seu contexto original, intensifica-se uma tendência de fechamento em si mesmo. A consequência disso é aumentar sua unidade (a coesão interna de seus mecanismos) e com isso reforçando seus limites. Por outro, na medida em que ele se autonomiza e frequenta outras fronteiras semióticas, aumenta sua heterogeneidade e se intensifica sua contradição semiótica interna. Como consequência, seus elementos contrastantes tendem a uma autonomização, enfraquecendo sua unidade - enquanto coesão interna (LOTMAN, 1996d, p.78-79).

A criação da obra artística indica uma etapa qualitativamente nova na complicação da estrutura do texto. O texto de muitos estratos e semioticamente heterogêneo, capaz de entrar em complexas relações tanto com o contexto cultural circundante como com o público leitor, deixa de ser uma mensagem elementar dirigida do destinador ao destinatário. Ao mesmo tempo mostra a qualidade que Heráclito definiu como “logos que cresce por si mesmo”. Em tal estado de complicação estrutural, o texto mostra propriedades de um dispositivo intelectual: não apenas transmite informação depositada nele de fora para dentro; mas também transforma mensagens e produz novas mensagens (LOTMAN, 1996d. p. 80).

Nessa condição, o sentido não está dado de antemão, mas é construído em sua relação com outros textos, quer este outro seja um espectador, quer sejam outros textos ou contextos. Por não ser mais mensagem elementar, o texto artístico

dá a diversos leitores uma informação diferente – a cada um segundo sua compreensão – dá também ao leitor uma linguagem a partir da qual ele pode assimilar a porção seguinte de informações durante uma segunda leitura (LOTMAN, 1978a, p. 59).

Ele possui a capacidade de condensar informação e adquirir memória e, enquanto dispositivo intelectual, ele próprio é responsável por produzir novas mensagens (desde que em contato com outros textos).

É no próprio trato com o texto artístico que o espectador deve criar sua compreensão. Essa abordagem semiótica do cinema é extremamente proveitosa para a compreensão da teoria eisensteiniana, na medida em que seus escritos buscam dar conta da criação de uma linguagem cinematográfica, sem que para isso autor e espectador partam do zero. É possível ler seus escritos como uma tentativa de se pensar uma espécie de tradução de outros textos artísticos, como a pintura, a poesia, a literatura, o teatro, entre outros para o cinema (enquanto linguagem); assim como uma tradução do cinema para a linguagem interna ao espectador. Sob este olhar investigativo, seus textos são repletos de caminhos que propõem raciocínios criativos, em certo sentido muito semelhante aos mecanismos de pensamento criador de Lotman.

Capítulo 2 – Imagem e representação

Arlindo Machado, em *Eisenstein: Um dialogismo radical* (1981: 28-29), identificou como sendo uma “distinção semântica capital para se entender Eisenstein”: os conceitos em russo *izobrajénie* e *óbraz*. Opta-se, a princípio, por essa enunciação em russo devido à dificuldade em traduzir esses conceitos para outras línguas como já apontou, em nota de rodapé, Jacques Aumont em seu livro *Montage Eisenstein* (1979):

As palavras russas utilizadas por Eisenstein, *izobrajénie* e *óbraz*, assim como todas suas derivações (em particular *óbraznost*), são palavras do vocabulário corrente, e de maneira alguma neologismos. O problema da tradução é entretanto bastante delicado, à medida em que manifestadamente, essas palavras são dotadas por ele de um sentido extremamente particular, que não tem a ver (sobretudo em relação a *óbraz* e *óbraznost*) com o sentido habitual (AUMONT, 1979, p.181).

Em sua reflexão sobre a melhor maneira de traduzir tais conceitos, e não apenas as palavras, ele defende a utilização de *figuração*¹² para *izobrajénie*. O autor aponta a tradução recorrente em francês de *óbraz* como *imagem global*, com a qual ele concorda (AUMONT, 1979, p.181).

Ao se deparar com a mesma questão em português, Arlindo Machado (1981) aponta como tradução corrente para *izobrajénie*, representação; e para *óbraz*, imagem. Ao invés de propor outra tradução, ele explica suas diferenças. Segundo Machado, apesar de ambos referirem-se à *representação imagética*, *izobrajénie* refere-se a seu aspecto parcial, isto é, enquanto “fragmentos de sentido”, e *óbraz*, possui um sentido mais generalizador, “no sentido de que é uma relação, não uma figura” (MACHADO, 1981, p. 28).

Albera, em *Eisenstein e o construtivismo russo* (2002), propõe ainda outras traduções: imagem-representação para *izobrajénie* e imagem-conceito para *óbraz*, afirmando que “as primeiras são apenas o alimento, o combustível destinado a produzir as segundas fora do cinema” (ALBERA, 2002, p. 247).

A dificuldade na tradução destes conceitos, conforme indicado por Aumont, reflete a especificidade com que Eisenstein utiliza tais conceitos. Aqui, assim como Machado, será adotada como tradução para *óbraz*, imagem; e para *izobrajénie*,

¹² No original em francês *figuration*. Todas as traduções para o português que não forem explicitadas tradutor foram feitas pelo autor.

representação. O que será compensado por um esforço na distinção conceitual de cada um deles.

O conceito de imagem deriva de sua teoria geral da montagem, segundo a qual “sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos (...) automaticamente combinamos os elementos justapostos e os reduzimos a uma unidade” (EISENSTEIN, 2002b, p.14-15). Seu interesse nesse fenômeno, que segundo ele é universal, é a maneira pela qual o produto de dois ou mais elemento de um determinado tipo produz outro qualitativamente diferente (EISENSTEIN, 2002b, p.14-15). Esta transformação qualitativa parece ser fundamental para a compreensão de seu legado teórico. Dessa maneira, a ele interessava fazer surgir na percepção do espectador uma *imagem* a partir de um conjunto de representações particulares de sensações.

Segundo Oksana Bulgakowa, *óbráz* seria a imagem que cada obra de arte aspira produzir em cada um daqueles que apreendem a obra por meio daquilo que se absorve no *ato de percepção* (BULGAKOWA, 2001, p. 44). Nesse processo evidencia-se a *percepção* como atividade (em oposição à passividade) e a distinção entre representação e imagem. *Representação* é aquilo que irá provocar o sentido do espectador (o estímulo aos seus órgãos sensoriais), aquilo que é montado na obra como uma série de representações parciais de um tema maior. A imagem é aquilo que se produzirá na percepção do espectador enquanto síntese dessas representações parciais. Assim, *representação* e *imagem* são relações dentro de um *processo dinâmico*¹³, amplo e que abarca tanto produção quanto percepção de uma obra de arte.

Esta concepção de imagem como processo se destaca também quando Eisenstein diz: “Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador.” (EISENSTEIN, p.21, 2002b). Esta citação traz à tona duas dimensões da imagem: o “sentimento” e a “mente”. Recorrendo ao original em russo, a palavra traduzida como “sentimento” tem como radical *tchúvstvo*, cuja tradução é “sentido” ou

¹³ Para maiores detalhamento sobre a questão da importância deste aspecto em sua teoria, recomenda-se o artigo *A quarta dimensão do cinema* (EISENSTEIN, 2002a, p.72-8). “E aqui observa-se um curioso paralelo posterior entre a harmonia visual e a musical: ela não pode ser encontrada no quadro estático, exatamente como não pode ser encontrada na escala musical. Ambas só emergem como valores genuínos na dinâmica do *processo* musical ou cinematográfico.” (EISENSTEIN, 2002a, p.76). Abundam em sua teoria relações entre a teoria cinematográfica e a teoria musical.

“sentimento”. Um exemplo de seu emprego pode auxiliar na compreensão dessa palavra: usa-se esta palavra para referir-se aos cinco sentidos (tato, paladar, olfato, visão e audição), em russo *piát tchúvstv*.

A outra dimensão trazida por Eisenstein é, em russo *rázum*, cuja tradução abarca intelecto, razão e juízo. Assim, o conceito de imagem que Eisenstein discute é fruto da conjunção entre o que é tangível através dos sentidos e da razão. Ele diz respeito, ao mesmo tempo, à experiência sensível e à abstração intelectual. Levando em consideração este conceito de imagem, para Eisenstein, no binômio representação-imagem, as representações (às vezes referidas por ele como representações parciais) correspondem aos elementos de montagem. Do outro lado, a imagem (também chamada de imagem geral de um tema), corresponde ao resultado da montagem.

Essa transformação qualitativa fundamental, diz respeito à diferença ontológica destes conceitos. O primeiro existe como *signo*, quer como signo icônico (ou figurativo), quer como signo convencional – isso será visto adiante. Neste caso, o processo resulta do encontro entre objeto e emprego da técnica cinematográfica (tipos de lentes, modos de enquadramentos, de movimentos de câmera, etc.); No segundo caso, a imagem, enquanto *interpretante*, resulta do processo criador de percepção do espectador. Nesse processo ela estará sempre em constante transformação e re-criação. Em outras palavras, representação é aquilo que é usado como elemento de montagem na obra e irá provocar o sentido no espectador; ao passo que a imagem é aquilo que se produzirá na percepção do espectador enquanto síntese daquelas representações parciais.

Representação e imagem são momentos diferentes de um processo dinâmico que inclui produção e percepção de uma obra de arte. É neste contexto que Eisenstein propõe a seguinte formulação:

A tarefa a qual ele [o autor] se defronta é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador (EISENSTEIN, 2002b, p. 28).

Eisenstein advoga que para melhor alcançar a consciência e o sentimento do espectador, um autor não deve se limitar à capacidade técnica do aparelho

cinematográfico em registrar um determinado tema – semelhante à discussão levantada por Sokúrov. O objetivo do autor deve ser o de produzir no espectador, por meio de uma série de provocações e cadeias de representações parciais, uma imagem geral (e que Sokúrov, no filme de Anne Imbert (2008), chamou de uma “ambiência”, um “clima”).

Um exemplo desse tipo de construção é oferecido por meio da ilustração de Mstislav Dobuzhinski, *Idílio de outubro*, publicado na revista "Zhupel" em 1905 (fig.1). A imagem satírica refere-se a um manifesto emitido por Nicolau II que garantia direitos civis a serem legislados por um parlamento eleito indiretamente. Contudo, o poder executivo seria exclusivamente dele. A análise de Eisenstein, tanto sugere uma trajetória do olhar do espectador baseada na composição da imagem, quanto elenca os elementos de *representação* que constituem a *imagem*.

fig. 1

Eis os elementos destacados por Eisenstein: uma poça de sangue; uma boneca com olhos saltados; uma galocha de borracha; um óculos; uma janela rachada com um buraco de bala; um papel colado na parede (em formato de cruz). Além disso, há também um hidrante espacialmente alinhado a uma árvore. Nela, estão dependuradas duas bandeiras com as cores do regime czarista. No fundo se observa que a rua não tem nenhum pedestre (EISENSTEIN, 2010a).

Unindo todas essas representações parciais oferecidas por Dobuzhinski, Eisenstein monta a seguinte *imagem* geral:

6. A partir desse momento, a poça de sangue torna-se a imagem da dispersão de uma manifestação. A boneca, a galocha e os óculos são imagens de extremidades etárias da multidão que foi cruelmente dispersada: falam sobre crianças e pessoas velhas, dentre as quais, mentalmente imaginamos, adultos, jovens, mulheres. O buraco de bala na janela é a imagem da natureza pacífica e inocente da manifestação, cujos participantes acreditavam na 'liberdade' prometida pelo manifesto. É um eco do fuzilamento de uma manifestação pacífica de 9 de janeiro. A poça de sangue é uma imagem do pelotão de fuzilamento.

7. De repente nós interpretamos as folhas de papel, principalmente devido a sua forma: uma cruz. A silhueta típica de uma lápide sobre um túmulo. (Uma dica para essa interpretação é a pequena cruz branca sobre uma caixinha. Isso, eu acho, é seu significado composicional básico, para além da temática óbvia de sua associação à caixa de recebimento da igreja, neste contexto específico).

8. Se olharmos cuidadosamente para o 'túmulo', parece conter as palavras do notório manifesto. O formato cruciforme das folhas de papel é sua real essência: o túmulo da liberdade, uma cruz colocada sobre o 'sonho doido'.

9. A rua está repleta com a movimentação de massas de pessoas. Nós vemos a dispersão da manifestação. Nós vemos a represália. Nós vemos homens velhos e crianças. Nós vemos os espectadores pacíficos saindo da janela devido às balas enquanto o incidente – cujo jornal da burguesia costumava chamar de 'distúrbio na via pública' – alcança seu clímax. A cena se dissipa em um longo plano do idílio como nós o vemos agora. E assim como a lápide daquelas liberdades conseguidas a duras penas, a cena move-se em direção à câmera, enquanto o horror da repressão reacionária subsequente ao notoriamente enganoso manifesto, move-se em direção às nossas mentes e memórias (EISENSTEIN, 2010a, p.126-7).

Nesse excerto final apresentado, Eisenstein evidencia uma das leis previstas em sua teoria da arte: a *pars pro toto*. “Pela lei da *pars pro toto*, a parte estimula a mente a completar a construção de um certo todo.” (EISENSTEIN, 2010a, p. 128).

Se a montagem, por um lado, enfatiza a capacidade de síntese de elementos diferentes em um único percepto, a *pars pro toto* friza a capacidade de um único elemento reportar-se a uma totalidade mais complexa.

Pensando nas duas abordagens, as representações parciais de uma obra, incluindo a cinematográfica, não são necessariamente interpretadas como detalhes sequenciais, nem como sentenças num silogismo, mas como peças simultâneas de um todo. Do ponto de vista dessa qualidade sincrônica, *pars pro toto* é uma maneira de compelir a mente a gerar uma imagem sem que ela seja apresentada figurativamente.

Assim, o autor deve decompor o tema geral em diferentes qualidades parciais, a fim de que sua respectiva montagem provoque no espectador a imagem almejada. Focada na qualidade processual, esta concepção implica que autor e espectador percorram um mesmo caminho criativo. É neste contexto que Eisenstein desenvolve o pensamento gráfico: como uma dessas representações parciais, como uma das possíveis qualidades isoladas a serem consideradas pelo autor.

2.1. A dimensão sensorial do cinema intelectual de Eisenstein

Abordar o trabalho de Eisenstein é um processo sinuoso. Cineasta de prestígio internacional, ele possui também um histórico de produções teatrais, incluindo a ópera; um extenso conjunto de desenhos; e ainda uma vasta produção como teórico, crítico e professor. Em sua versatilidade, aborda as mais variadas formas de expressão artística, como a pintura, a arquitetura, a música, a poesia e a literatura. Tal recapitulação não é mero adorno para exaltar sua pessoa. A extensão de seus interesses pode ser sondada em toda sua obra. Um exemplo disso são os caminhos por ele traçados para se pensar o desenvolvimento das linguagens humanas tendo raízes na dimensão da existência do corpo no mundo e seu eixo sensório-motor.

Dando ênfase ao nosso objeto de estudo, é no teatro que Eisenstein encontra rudimentos para se pensar a expressividade diagramática do cinema. Eisenstein propõe a construção plástica do quadro no cinema (o que ele chama de *mise en cadre*) como uma evolução da construção da cena teatral (a *mise en scène*). Deixando de lado o positivismo manifesto em seus textos – segundo o qual o teatro seria uma forma menor do cinema, ou, em outras palavras, que o cinema

seria uma evolução do teatro –, há considerações pertinentes no movimento de Eisenstein em transbordar as linguagens umas para as outras.

Para ele, tanto a *mise en scène* quanto a *mise en cadre* podem ser pensadas como uma projeção gráfica da qualidade da ação, a *caligrafia espacial* de sua unidade (EISENSTEIN, 2010a, p. 15). No teatro, a dimensão gráfica corresponde ao deslocamento do corpo do ator no palco e vice versa. Diz respeito também à gestualidade individual de cada personagem. Já no cinema, essa dimensão corresponde as formas gráficas da composição plásticas do quadro. Neste sentido, sua noção de *expressão gráfica* é uma derivação de sua concepção de *movimento expressivo*.

Viatcheslav Vsiévolodovitch Ivánov identificou esta pesquisa de Eisenstein como sendo suas tentativas “de descobrir o sentido gestual primitivo de um termo” (IVÁNOV, 2009, p. 38), isto é, uma busca pela maneira na qual os gestos, anteriormente à palavra, possibilitam a expressão humana. Para Eisenstein (2010a), a gestualidade possui uma capacidade expressiva que antecede e subsiste na expressividade das palavras. Tomando como exemplo a palavra *aversão*, ele propõe o seguinte procedimento para se buscar sua gestualidade primitiva: primeiramente elencar o maior número possível de variantes da aversão, para então, entre elas, buscar sua invariante.

Aversão leve e aversão absoluta. Da careta à náusea. Aversão física e aversão moral. Aversão em diferentes épocas e aversão na mais ampla variedade de circunstâncias. Deixe o leitor imaginar essas expressões ocorrendo realmente diante dele. Deixe-o mentalmente experimentar e expressar fisicamente tais instâncias diversas de aversão.

É uma legião de variações de expressão.

Toda essa legião, entretanto, pode ser reduzida a um denominador comum. Sua multiplicidade é um conjunto de variantes baseadas em um mesmo esquema básico, que irá permear todas as instâncias e variedades. Além disso, qualquer movimento que não esteja ligado a essa espinha dorsal ou não corresponda a este esquema nunca será lido como aversão.

Qual é esse denominador comum? (EISENSTEIN, 2010a, p. 22).

Para responder a essa pergunta, Eisenstein recorre à origem etimológica da palavra que, segundo ele, vem do latim: “*a-vertere* = virar-se ao lado oposto” (EISENSTEIN, 2010a, p.22). Assim, o movimento básico que encarna todas as

expressões de aversão é o afastar-se. Qualquer que sejam as variantes, todas terão como invariante o *movimento* de afastamento, de repulsão. Assim ele conclui:

O que isso mostra? Que o termo em si, convertido a partir de seu sentido figurativo metafórico *de volta* ao movimento físico que era o protótipo de sua atitude psicológica correspondente – retornando, na verdade, a seu sentido motor primário – vem a conter a fórmula exata, ou esquema, que caracteriza de igual maneira todos os diferentes matizes de sentidos e que também serve como sua designação geral (EISENSTEIN, 2010a, p.23).

Com este exemplo, Eisenstein procura mostrar que na base daquilo que a palavra é capaz de expressar existe um componente de experiência física de base sensório-motora. Isto é, antes da possibilidade do emprego das palavras como meio de expressão, o processo ocorria por meio do corpo¹⁴. Sobre isso, Ivánov traz importantes contribuições, mostrando de que maneira estes estudos de Eisenstein estavam em sintonia com uma variedade de outras pesquisas em campos tão distintos quanto os da antropologia, psicologia, semiótica, biologia, *etc* (Ivánov, 2010, p. 11-67). De maneira geral, interessa a esse artigo, e aparece como elemento comum a esses diferentes campos, o estudo de um tipo de organização denominado por Eisenstein de pensamento sensorial (ou pré-lógico).

Sabemos que na base da criação da forma existem processos de pensamento sensorial e de fantasia. O discurso interior está exatamente no estágio da estrutura sensorial da imagem não tendo ainda atingido a formulação lógica com a qual o discurso se reveste antes de sair para o mundo (EISENSTEIN, 2002a, p. 125-6).

Esse componente sensorial anterior – no sentido de mais ancestral – do pensamento lógico é, para Eisenstein, muito importante para se intensificar a expressividade da obra de arte. O primeiro deles – o pensamento pré-lógico – organiza-se por meio de uma lógica associativa e é mediado por formas sincréticas

¹⁴ Tal concepção levou Eisenstein a estudar os ritos de tribos antigas. “Para ele, os ritos mais antigos eram aqueles em que o movimento ainda não se tornara palavra” (Ivánov, 2010, p. 40). Para aprofundamento sugere-se o artigo *A forma do filme: novos problemas* (EISENSTEIN, 2002a, p.120-40).

de expressões, isto é, utilizando-se simultaneamente gestos, sons, cores, formas, etc. O segundo – o pensamento lógico – é mediado primordialmente pela palavra e organiza-se pela lógica da racionalidade. Dessa maneira, para a constituição da arte, Eisenstein toma como necessária duas premissas: 1. A coexistência de um componente ‘regressivo’, sem o qual não haveria forma; 2. Um componente ‘progressivo’, sem o qual não haveria conteúdo. (IVÁNOV, 2010, p.81).

... para lograr uma impressão sensorial artística, usamos, como um método de composição, uma das leis do pensamento primitivo que aparecem em determinadas épocas como as normas e práticas do comportamento cotidiano. Usamos uma construção de um tipo de pensamento sensorial e, como resultado, em vez de um efeito “lógico-informativo”, recebemos da construção, na verdade, um efeito emocional-sensorial (EISENSTEIN, 2002a, p. 127).

Eisenstein, ao buscar meios científicos para a constituição da linguagem cinematográfica se debruça em estudos sobre a constituição da formação do homem e das linguagens. Ele encontra subsídios que confluem em direção à existência de um tipo de pensamento que antecede o pensamento lógico verbal. Esse pensamento, nomeado de pré-lógico, é uma das chaves importantes para se compreender a concepção de expressividade em sua teoria. Retomando o exemplo já citado de aversão, o movimento expressivo consegue, através de um pensamento sensorial sincrético, expressar a aversão ao espectador, sem cindir os sentidos ente si. Por sua vez, a expressividade é a capacidade deste determinado conjunto monístico¹⁵ fazer-se (sensorialmente) compreendido pelo espectador em sua complexidade total.

Essa unidade, do ponto de vista da teoria semiótica de Lótmán, pode ser entendida como uma nova mensagem. Nesse contexto, a contribuição do pensamento de Eisenstein diz respeito tanto à sua investigação sobre a maneira como as formas expressam conteúdos, quanto sua preocupação de trabalhar na interseção entre a experiência sensorial e a abstração racional. Eisenstein acredita na potencialidade do cinema em operar nos moldes de um discurso interior, enquanto manifestação de uma maneira de pensar anterior e inerente à lógica da linguagem verbal e ao discurso verbal.

¹⁵ Sobre a concepção desse conjunto monístico em Eisenstein recomenda-se *Fora de quadro* (EISENSTEIN, 2002, p.35-48).

O que Eisenstein acaba delineando é uma distinção de dois tipos de pensamento: lógico e pré-lógico. Entretanto esta distinção não deve ser vista como uma ode à oposição. Sua visada se dirige à construção da obra de arte tendo como finalidade seu efeito expressivo sobre o espectador. Colocando em outros termos, trata-se de orientar a criação de uma imagem no espectador. Essa forma pré-lógica opera no âmbito do emocional, coexistindo e antecedendo o pensamento lógico e o discurso manifesto em sua forma verbal.

Esse discurso interior, em oposição ao discurso manifesto, não é formulado em estruturas lógicas racionais, mas possui suas próprias leis estruturais. Para Eisenstein, essas leis do discurso interior são as mesmas que orientam a construção das formas e composições em obras de arte (EISENSTEIN, 2003, p. 225). Em ambos os casos – no discurso interior e na criação de obras de arte – as bases da criação são as leis dos pensamentos figurativo e emocional (EISENSTEIN, 2010b, p. 28). Na hipótese de Eisenstein, essas leis seriam as mesmas que regeriam a criação da forma e composição nas artes.

Utilizamos uma construção à maneira do pensamento sensorial e, como resultado, ao invés de um efeito 'lógico-informativo', esta construção nos submete efetivamente a um efeito sensório-emocional (EISENSTEIN, 1983, p. 227).

Para Eisenstein, certos povos que ainda não haviam desenvolvido um pensamento racional formulavam suas crenças e atividades cotidianas com base em tal pensamento sensorial pré-lógico. Algumas regras deste pensamento são: o reforço da expressividade e a sincronia – como a capacidade de algo ser, ao mesmo tempo, mais de uma coisa. Como exemplos de sincronia, Eisenstein cita duas formas. Uma sendo o *pars pro toto*: a equivalência entre a parte e o todo. Neste caso, ele cita a situação de um indígena presenteado com um colar com dentes de urso. O que lhe foi presenteado, na forma de dentes, foi o urso em sua qualidade total. Diferente do que um pensamento lógico-racional formularia, como citado pelo autor, quando alguém ganha um botão, dificilmente imaginaria ter ganhado todo um paletó (EISENSTEIN, 2003, p. 226).

Outro exemplo de sincronia é o fato de uma coisa ser ao mesmo tempo várias outras. Como exemplo o autor cita a tribo dos Bororos. A tribo acredita que

são homens e pássaros vermelhos ao mesmo tempo (EISENSTEIN, 2003, p. 230). Na arte, isso serve para pensar que um objeto filmado não é apenas o que ele aparenta ser em sua dimensão figurativa, mas é também uma série de outras coisas, concomitantemente. Trata-se de imagens, metáforas, representações de outras totalidades.

Assim, como já foi mencionado, o pensamento sensorial não é o lugar da lógica e da previsibilidade, mas o lugar do emocional-afetivo. Sua lógica conflui com a do reforço sensorial dos diversos elementos. Para citar outro exemplo de costumes não europeus, Eisenstein faz referência a um costume na Polinésia em que antes do nascimento de um bebê, todos na vila desatam todos os nós e abrem todas as portas e portões. Além disso, todos tiram cocares, tangas e colares, para que o bebê possa vir ao mundo livre de impedimentos (EISENSTEIN, 2003, p. 229).

Esse tipo de reforço, na arte, pode se dar como reforço positivo, como quando uma tormenta interior do personagem é reforçada por uma tempestade nas planícies. Ou pode ser também como reforço negativo, para exacerbar a qualidade do que se busca. Eisenstein defende uma passagem do informativo para o expressivo; da lógica racional linear, para a qualitativa, multissensorial e simultânea. Uma passagem do quantitativo para o qualitativo. Passagem não no sentido de obliteração de uma pela outra, mas enquanto coexistência e interpenetração.

Esse processo de criação de uma unidade racional-emocional pode ser visto como um dos elementos idiossincráticos da pesquisa de Eisenstein sobre a montagem. Sua teoria da montagem não concebia uma fórmula pré-definida, mas propunha modelos de processo, no qual um dos pontos importantes é a distinção entre representação e imagem. Assim como discutido por meio das ideias de Lótman (1996b), há também no pensamento de Eisenstein um espaço entre a dimensão material e a dimensão sónica.

No cinema, essas construções também têm correspondência em sua dimensão plástica e formal, por exemplo, na construção de um enquadramento ou de um plano cinematográfico. Em seu artigo *Dramaturgia da forma do filme*, Eisenstein apresenta uma variedade de conflitos visuais, estáticos e dinâmicos, a fim de elencar, não extensivamente, as várias possibilidades que a dimensão técnica do cinema possibilitaria no âmbito da elaboração da forma.

A essência está em filmar com expressividade. Devemos nos encaminhar para a forma de maior expressividade e de maior atividade emocional, usando a forma mais simples e econômica no limite daquilo que expressa o que nos é necessário (EISENSTEIN, 2003, p.240).

Ao longo de seus artigos sobre a montagem, são vários os exemplos tirados tanto de seus próprios filmes, quanto de exemplos dispersos pelo teatro, cinema, ópera, poesia, mitologia, literatura, pintura, arquitetura, etc. Sua investigação perpassa os elementos visuais, sonoros, dramáticos, gráficos, cromáticos, gestuais, e tantos outros que compõem as diferentes artes, almejando estruturas sensoriais pré-lógicas do pensamento.

Isso não redundaria, entretanto, na formalização de um conteúdo, mas numa tentativa de dominar o *processo* latente que resta em camadas profundas do pensamento, em que a lógica racional não é prevalecente. Não coincidentemente, nos autores apresentados, a dimensão criativa da linguagem e do pensamento se entrelaçam com o pensamento artístico. Em ambos os casos, isso é formulado a favor de estruturas multiniveladas, complexas e simultâneas, como uma alternativa a um excesso de rigor lógico de natureza unívoca, linear e diádica.

Um dos conceitos cunhados por Eisenstein é o *cinema intelectual*. Se por um lado seu nome possa aparentar uma predileção pelo intelecto em oposição ao sensorial, sua formulação busca exatamente a aproximação de ambas as dimensões. Segundo Eisenstein,

Esta teoria propôs-se a 'restaurar a plenitude emocional do processo intelectual'. Esta teoria ocupou-se com a transposição para a forma fílmica do conceito abstrato, do curso e das desarticulações de conceitos e ideias, sem intermediários. Sem recorrer ao enredo, nem a uma intriga inventada, diretamente mesmo – por meio dos elementos compostos pelas imagens, tais como filmadas (EISENSTEIN, 2003, p. 219).

A proposição do cinema intelectual visava compreender como o cinema poderia oferecer ao público a criação de conceitos por meio de uma retomada da paixão no processo de pensamento. Isso demanda uma revisão da oposição entre emoção e intelecto em favor de uma relação mais ativa e de coabitação de uma na outra.

Em linhas gerais, o que será discutido nas páginas subsequentes é o pensamento de Eisenstein sobre a elaboração de conceitos e ideias abstratas por meio da montagem de representações visuais e sonoras, sobretudo no cinema. Essa formulação será, por fim, mobilizada para o exame da imagem geral do filme *Vida Humilde*.

2.2. Leis da composição formal e o pensamento gráfico

Para esmiuçar os diferentes aspectos da construção formal como elemento de montagem é necessário considerar as diferentes qualidades ou ordens da montagem. Para Eisenstein, a montagem não é uma invenção dele, com o intuito de ser aplicado ao cinema. Ao contrário, ela é um fenômeno da percepção e um objeto de estudo para ser investigado em várias linguagens artísticas. No cinema, a montagem pode ser encontrada desde seu componente técnico até suas linguagens.

Seguindo esta ordem, da técnica à linguagem, Eisenstein diferencia as seguintes nuances: 1. a micro-montagem, que se refere ao processo pelo qual a justaposição de uma série de fotogramas de objetos estáticos possibilita a ilusão do movimento dos mesmos; 2. a montagem enquanto justaposição de elementos; 3. a montagem de *intensidade elevada*, orientada para o aumento da cadência rítmica; 4. a montagem de *ordem elevada*, quando se atinge uma dinâmica interna por meio da composição do enquadramento; 5. a macro montagem, a combinação de várias cenas, compondo a totalidade do filme (EISENSTEIN, 2010a, p.109).

Cada uma dessas variações abre-se a diferentes manifestações gráficas. Ainda que Eisenstein considere a teoria da pós-imagem retiniana como embasamento teórico para a percepção de movimento no cinema, teoria essa científica descartada para o cinema. O fato de haver um limite à capacidade perceptiva do ser humano a partir do qual se percebe dois elementos distintos como um único, possui importantes implicações à totalidade de sua teoria da montagem. Com a micro-montagem, ele reforça a noção de que o cinema funciona *no limiar das limitações humanas*. A impressão de continuidade e fluxos de movimento que percebemos no cinema só é possível mediante uma precisão técnica (na época os vinte e quatro frames por segundo) e uma imprecisão perceptiva.

Desacelerando o ritmo desses fotogramas, se pode, tecnicamente e com relativa facilidade, corromper a continuidade da representação visual do movimento.

Com isso, Eisenstein enfatiza o fato crucial de que, embora o movimento aparente possa ser rompido, não impede a capacidade mental em perceber a generalização da imagem do movimento. Retomando os termos discutidos anteriormente: ainda que cada fase do movimento seja oferecida apenas na forma de representações (parciais), nossa percepção ainda assim é capaz de construir uma imagem (geral) do movimento.

Conforme veremos adiante, o grafismo no cinema passa também por essa discussão: daqueles que se inscrevem visualmente, mais figurativos, como contorno dos objetos, fruto das relações entre áreas de luz e sombra, texturas, volumes, cores; até grafismos menos visíveis, como rastros de movimentos de um corpo ou gesto. Além disso, considera-se ainda o caminho percorrido pelo olhar do espectador em cada uma dessas situações, tanto no interior de uma tomada ou na relação entre diferentes tomadas, sucessivas ou não. Além dessas, do ponto de vista da audiovisualidade do cinema, o grafismo contempla também o campo aural (relativo ao som).

2.2.1. Gráfico como linha de contorno

Das maneiras de se pensar a qualidade gráfica no cinema, a mais elementar talvez seja aquela cujas linhas são construídas pela composição do plano. Essa construção formal do enquadramento em relação ao tema pretendido é o que Eisenstein chamou de *mise en cadre* (derivado da noção de *mise en scène*).

No contexto da construção gráfica por meio da disposição dos elementos formais no quadro, Eisenstein sugere dois polos, sendo possíveis diferentes gradientes entre eles. 1. O pictórico, que diz respeito à qualidade figurativa da linha; o desenho do contorno dos objetos, sua silhueta, aquilo que torna possível reconhecer o que é filmado. E 2. o metafórico, referente às inflexões que cada objeto pode ganhar em função de sua posição e figuração dentro do quadro.

O gráfico em sua qualidade pictórica pode servir a vários fins. Em dramaturgia da forma do filme, a pretexto da importância do conflito na construção cinematográfica, Eisenstein oferece diferentes possibilidades de elaborações gráficas. Como exemplo mais ilustrativo, pode-se tomar como exemplo dado o conflito gráfico no filme *O Encouraçado Potemkin* (1926), de Eisenstein (fig.2). Além disso, a construção gráfica como contorno pode ser usada como maneira de

construir determinadas qualidades abstratas por meio de reiteraões plásticas; como é o caso da cena, ao final do filme *Alexander Nevski* (1938), de Eisenstein, em que a personagem feminina pede para o príncipe decidir seu destino (fig. 3).

fig. 2

fig. 3

No primeiro caso tem-se a figuração dos soldados graficamente pela projeção de suas sombras na escadaria. E, no segundo, a arquitetura por trás dos personagens desenha um recorte distinguindo a relação entre os personagens. A personagem feminina, pedindo abrigo na sabedoria do príncipe, aparece menor e como que confinada em um espaço escuro. Ao passo que a figura do príncipe é maior e ocupa a parte clara da arquitetura, que acolhe a área escura ocupada pela consulente.

O caso da qualidade abstrata do grafismo pode ser estudado também por meio do exemplo dado por Eisenstein em seu artigo *Montagem 1937* (EISENSTEIN, 2010a): o enquadramento de uma barricada. Em termos figurativos, as duas opções correspondem aos mesmos objetos, mas do ponto de vista de suas qualidades abstratas, uma é mais expressiva da condição de luta que a outra (fig. 4 e 5).

fig.4

fig.5

Eisenstein reforça neste exemplo a importância da composição gráfica na orientação qualitativa da imagem geral almejada. Ele ressalta as diferenças em cada um desses exemplos do conflito gráfico entre as linhas dos prédios e da barricada; da barricada e da bandeira fincada nela; do próprio desenho da barricada; e da inversão, por meio puramente compositivo, da posição da placa de um estabelecimento. Observe-se que neste caso, o enquadramento faz com que a placa esteja numa posição inferior, embora ela se encontre sobre a porta do estabelecimento.

Em um sentido figurativo, objetivo, naturalista, eles são idênticos.

Onde resta a diferença entre eles? A diferença está na colocação compositiva dos elementos figurativos.

No que consiste essa diferença compositiva? A diferença está no fato de que uma das figuras (a segunda [fig.5]) – diferente da outra (a primeira [fig.4]) – não se confina a uma mera representação da barricada, mas é construída de tal maneira que somado a isso [à representação] também incorpore uma imagem de essencial significância para a barricada: luta.

Seus elementos compositivos estão dispostos de maneira tal que cada um deles é lido como uma metáfora, e a somatória de todos eles é lida como a imagem da luta, isto é, como uma imagem generalizada do conteúdo interno daquilo que é representado no rascunho. De fato:

1. Se tomarmos o plano da casa e o plano da barricada, nós vemos que na fig. 2.5 [fig.1], elas estão simplesmente justapostas. Na fig. 2.6 [fig.2] o plano da barricada corta a parede das casas.

2. Se olharmos para a linha na base da barricada, nós veremos que na fig. 2.6 [fig.2] (diferente da fig. 2.5 [fig.1]) essa linha corta o leito da rua.

3. Se seguirmos a linha da borda superior da barricada na fig. 2.6 [fig.2] nós vimos que isso é mostrado como uma linha com reentrâncias, que parece evocar as fases da luta: cada pico do contorno espetado é um ponto de conflito na fortuna cambiante de cada um dos lados opostos. (...)

4. A bandeira corta o céu em um característico ângulo agudo.

5. Por fim, na fig. 2.6 [fig.2], o suprasumo na metáfora é alcançado no posicionamento da placa da loja, com seu pretzel estilizado. Aí, o que normalmente é visto sobre nós, foi trazido para baixo: a placa de pretzel foi colocada ao nível do pé da barricada, neste caso mostrando não a placa da padaria posta fisicamente no chão, sob a barricada, mas puramente por meios composicionais. A distinção entre esses dois exemplos está no fato que no primeiro rascunho a placa não pode ser interpretada em nenhum nível além do naturalista, ao passo que o subtexto da segunda placa de pretzel é lido como uma placa posta a baixo, mas como uma subversão: aquilo que estava por cima, agora está por baixo. E nós somos

postos a adotar essa leitura metafórica pelo fato de que a remoção da placa foi feita não por meio de meios físicos, mas composicionais, isto é, do ponto de vista pelo qual o evento foi observado (EISENSTEIN, 2010b, p.25-6).

Com seus exemplos, Eisenstein enfatiza a importância dos meios imaginativos em detrimento da literalidade da imagem. Isso permeia também seus filmes. Em *Alexandre Nevski* (1938), por exemplo, a composição gráfica desenhada pelo horizonte no começo do filme aparece de duas maneiras diferentes. Quando há caveiras no chão, o horizonte é todo ondulado, retomando a imagem sugerida por Eisenstein em relação à barricada, como uma espécie de gráfico de batalha, com subidas e descidas (fig. 6). Em momento posterior, ao representar tempos de paz, o horizonte é uma linha reta (fig. 7)

fig.6

fig.7

Nestes casos, o elemento gráfico diz respeito à linha de contorno que separa o céu e terra. Este elemento inscreve-se no recorte da montagem dentro de um mesmo plano. Enquanto elemento de montagem, entretanto, este não é sua única forma, porque o procedimento pode ser utilizado também na relação entre dois ou mais planos. Como foi o caso da sequência das estátuas de deuses no filme *Outubro* (1928) de Sergei Eisenstein (fig. 7 e 8). A justaposição do contorno de um plano, em relação ao contorno do plano seguinte, sugere também um terceiro sentido: o de explosão (EISENSTEIN, 2010b, p.168-74).

fig.8

fig.9

2.2.2. Gráfico como registro de movimento

Outra forma de se projetar linhas no espaço é por meio da notação gráfica do movimento, isto é, no desenho que o deslocamento traça no espaço percorrido. Nesta formulação há duas perspectivas a serem consideradas. A partir do gesto e do movimento dos corpos pela superfície da tela; e outro mais sutil e mais especulativo, a partir do deslocamento do olhar do espectador pela superfície da tela. Tanto um quanto outro são tomados por Eisenstein como elementos gráficos a serem considerados do ponto de vista da construção da imagem generalizada de um tema.

São múltiplas as possibilidades da construção de sentido pela gestualidade. Como já discutido no contexto da sensorialidade na cinematografia de Eisenstein, subsiste em nossa comunicação traços de gestualidades. Como já comentado em relação ao movimento expressivo da ideia de aversão (*a-vertere*). Isso que Eisenstein chamou de gestualidade primitiva contida na palavra pode servir de base para a composição de determinada tomada. De maneira geral, o que aparece como elemento primordial a ser levado em consideração, é sua componente gráfica como rastro de movimento.

Expandindo esse grafismo de um gesto para um corpo maior, passemos os exemplos da escala de um corpo, para a escala de vários corpos. Pensando a encenação teatral de uma passagem do livro *Père Goriot*, de Balzac, Eisenstein escolhe o trecho em que Vautrin, no momento de sua prisão, esbraveja um discurso acusatório. Para maior concisão, retomemos a síntese desse trecho oferecida por Eisenstein:

Anteriormente, antes da polícia aparecer, Vautrin era Monsieur Vautrin, o mais rico e mais respeitado dentre os inquilinos de Madame Vauquer. Ele era carne da carne e sangue do sangue daquela “respeitável” sociedade da qual todos os desagradáveis habitantes daquela casa também pertenciam.

A polícia aparece. A máscara cai (ou melhor, a peruca!). Vautrin é exposto: ele é Jacques Collin, um detento foragido. Ele foi expulso do círculo das pessoas respeitáveis. Nos últimos momentos, antes de ser levado pelos policiais, ele se desgarra e esbraveja uma provocação para a sociedade que o afastou. Ele acusa aquilo. Neste momento, os inquilinos da Madame Vauquer – este pequeno grupo de pessoas – representam toda a sociedade burguesa. Vautrin se opõe a isso com toda sua força e coragem. Ele sozinho é contraposto à sociedade e a combate. Aquilo não é mais que ele, um criminoso. É igualmente repleto de pessoas vis, e assim por diante (EISENSTEIN, 2010b, p.19).

Retomando a proposição de Eisenstein a seus alunos, como montar isso no teatro? Ele cita cinco diferentes respostas dadas por seus alunos. Em uma delas, Vautrin, tendo se soltado dos policiais, sobe irado em uma mesa (ilustração 1) e esbraveja, apontando para todos os outros que o fitam. Nas outras quatro respostas diferentes (ilustração 2), Vautrin, se desgarra da polícia. Ora sobe uma escadaria enquanto grita suas acusações (A), ora pula no fosso da orquestra (B), enquanto o restante fica em um nível acima. Nas outras duas respostas (C e D) Vautrin corre para diferentes cantos, afastando-se do grupo (EISENSTEIN, 2010b, p.17-8). Eis suas ilustrações conforme presentes em Montagem 1937:

fig.10

fig.11

Assim como o caso das barricadas, nenhuma delas está errada de um ponto de vista naturalista: todas as opções são aceitáveis. Entretanto, enquanto esquemas gráficos, elas são expressivamente diferentes.

Se olharmos para a fig.2.2 [fig.10] (mostrando as versões A, B, C, D da cena de Vautrin) sem saber do que se trata, uma coisa é absolutamente clara: uma certa unidade é contraposta a uma certa massa (ou grupo de unidades). (...) [Se olharmos para a fig.9] Você poder lê-la de várias maneiras: como um pai benevolente abençoando seus filhos obedientes, ou como um grupo de pessoas lançando-se contra um criminoso por todos os lados, mas de maneira alguma como um grupo fechado opondo-se a um indivíduo ou vice-versa (EISENSTEIN, 2010b, p.20-1).

Essa diferença na disposição dos corpos é o que Eisenstein chama de esquema ou representação gráfica. Para se alcançar expressividade, “é necessário que sua estrutura possua também um esquema gráfico de uma leitura metafórica que defina o conteúdo psicológico da cena e da interação entre as personagens.” (EISENSTEIN, 2010b, p.20).

Assim, para ele, entre as possibilidades de atuação deste trecho, a melhor, do ponto de vista da expressividade, é aquela cujo movimento das personagens no palco reforce a oposição entre Vautrin e os outros inquilinos. Essa disposição é o que Eisenstein chama de esquema gráfico: um conteúdo abstrato que expresse o conteúdo principal da cena, no caso a oposição entre o indivíduo e o grupo.

Na passagem desse pensamento gráfico do teatro ao cinema, o que também poderia ser colocado como a passagem da *mise-en-scène* para a *mise en cadre*, Eisenstein destaca a importância da mudança de planos de uma linguagem em relação à outra. O plano horizontal do palco teatral desloca-se para a verticalidade da tela de projeção do cinema. O deslocamento dos corpos na *mise-en-scène* teatral passa a corresponder à composição gráfica de uma tomada: encaminhando-se ao “olho dando um passeio” no plano da tela (EISENSTEIN, 2010b, p.21-2).

Essa ênfase na superficialidade da tela implica mudanças na maneira de se pensar a construção e a apreensão dos elementos do quadro. Esta configuração considera a continuidade linear do “olho dando um passeio” como a projeção gráfica

no espaço. Estabelecendo assim a relação entre movimento/gestualidade e pensamento gráfico.

2.2.3. Audiovisualidade e o grafismo no campo sonoro

Desde o começo do cinema sonoro, anteriormente a seus dois únicos filmes sonoros (*Aleksandr Nevski*, 1938 e *Ivan, o terrível*, 1945), Eisenstein e outros cineastas já demonstravam interesse e preocupação em relação ao uso do som no cinema. Sem esconder seu descontentamento com a submissão do som a simples tarefa de sonorização daquilo que as imagens já ofereciam, Eisenstein propôs pensar o som como mais um elemento de montagem.

Junto a Prokofiev, Eisenstein trabalhou em seus filmes outras maneiras de se pensar o emprego do som em relação à construção visual dos filmes. Assim, para cada imagem geral que ele busca construir, o cineasta trabalha tanto a composição gráfica do plano quanto o campo sonoro como representações parciais para impulsionar o sensorial do espectador em direção àquilo que almejava (EISENSTEIN, 2010, p. 327-399).

Sem percorrer o caminho de regras pré-definidas sobre como expressar tristeza ou alegria, Eisenstein propõe ritmo e gestualidade como denominadores comuns entre som e imagem para estabelecer relações entre o gráfico e o sonoro. Sendo, do ponto de vista da audiovisualidade, que é apresentado aqui o pensamento gráfico no campo sonoro.

Em análise do filme *Alexander Nevski* (1938), Eisenstein exemplifica modos de se pensar a dimensão gráfica do campo sonoro. Ao conversar com Prokofiev sobre suas intenções, os dois buscaram para cada cena do filme alcançar determinados ritmos e movimentos específicos, visual e sonoramente, de maneira a montá-los emocionalmente.

Negando a existência de correlações físicas fixas entre cor e sentimento e entre som e imagem, a estratégia adotada por Eisenstein é a da construção de sentido, ou seja, a da construção de linguagem. Tecnicamente, o que ele fazia era estabelecer, por meio das construções gráficas e do sincronismo entre o aural e o visual, certas relações entre qualidades emocionais construídas ao longo do filme e as respectivas formulações gráficas e sonoras.

Esse mecanismo foi analisado por ele a propósito da cena que antecede a batalha no gelo no filme *Alexander Nevski* (1938). A propósito da construção de tensão na véspera da batalha, Eisenstein e Prokofiev correlacionam o ritmo sonoro ao ritmo visual no intuito de criar uma tensão crescente ao espectador nos momentos que antecedem a luta crucial entre os soldados russos e os invasores germânicos.

Para isso, Eisenstein estabelece uma tradução do movimento musical em movimentos gestuais que são então montados de maneira a reforçar os esquemas e ritmos gráficos da sequência de planos. Eis seu esquema gráfico da relação entre os campos sonoros e visuais (fig.12) (EISENSTEIN, 2010, p.327-399).

fig. 12

2.2.4. Relatividade e movimento

O pensamento gráfico proposto por Eisenstein está inserido no contexto de suas proposições sobre a linguagem cinematográfica. Até aqui foram destacados dois mecanismos essenciais a sua compreensão: a lei da parte pelo todo (*pars pro toto*), isso é, a maneira como um único elemento pode remeter a um conjunto maior, como visto na ilustração de Dobuzhinski em relação à boneca, aos óculos e a galocha; e a lei da montagem, segundo a qual, dois ou mais elementos distintos são percebidos como uma única totalidade.

Assim, da micro à macro montagem, Eisenstein ressalta a capacidade do cinema em operar no limiar das limitações humanas. Tal condição é investigada por ele do ponto de vista da construção de uma obra artística capaz de afetar seu público tanto racional, quanto afetivamente por meio tanto de estruturas de lógica

racional (argumentos), quanto por meio de uma lógica cognitivo-sensorial (movimentos e gestualidades).

O movimento é visto assim como a nascente do pensamento gráfico. Quer seja o movimento de um corpo, quer seja dos olhos que varrem a tela de cinema. Por conta disso, Eisenstein aponta a importância da conscientização do autor de como elaborar graficamente os temas objetivados. Seja via uma análise etimológica, seja via proposições mais subjetivas (como o caso da gestualidade de uma determinada música, como no caso de *Alexandre Nevski*), o autor deve saber construir as relações que ele aspira a cada movimento gráfico (não se pautando a regras pré-estabelecidas).

A construção diagramática no cinema admite então por três possibilidades. Como contorno, podendo ser mais puramente pictórico, exercendo apenas função figurativa; uma função mista: semi-pictórico e metafórico; ou ainda puramente metafórico remetendo a conceitos mais abstratos, como a paz, ou a luta (EISENSTEIN, 2010a, p.33-4). O gráfico também pode existir como rastro de movimento, incluindo desde a técnica de atuação do ator e seu deslocamento pelo espaço; passando pelas diferentes possibilidades de enquadramentos e movimentos de câmera, até a totalidade de movimentos no filme como um todo. Por último, a própria expressão sonora pode ser considerada de um ponto de vista gráfico na medida em que for trabalhada ritmicamente por meio de montagens audiovisuais.

Capítulo 3 – Análise fílmica de *Vida Humilde*

A análise a seguir parte do pressuposto do filme como texto artístico. Assim, certas qualidades devem ser observadas:

1. O significado não está contido na obra, mas é criado a partir da percepção da obra por seu observador;
2. disso resulta que o ato de compreensão sob um texto deforma a realidade semiótica do objeto analisado;
3. Dessa maneira, nenhuma interpretação é exaustiva, na medida em que o texto artístico exclui a univocidade. Isto é, mudando o ponto de vista do observador, muda-se também a percepção do objeto de análise;
4. o objeto de análise, enquanto texto artístico, comporta uma heterogeneidade de linguagens;
5. ele é pluriestratificado, comportando dentro de si uma variedade de sub-textos;
6. enquanto conjunto de relações, é a organização formal do texto que atua como mecanismo fundamental de produção de sentido; ou seja, sua forma é parte inextricável de seu conteúdo.
7. o ato de análise é compreendido como o processo de identificação e seleção de relações, organizando-as hierarquicamente como mais importantes para a significação do texto.

Da confluência entre esse ponto de vista e a relação entre os conceitos de imagem e montagem que a teoria do cinema intelectual de Eisenstein mobiliza, a metodologia empregada nesta análise consiste na identificação de iterações qualitativas que podem ser observadas na construção plástica do filme. A hipótese de leitura é que o filme possibilita a compreensão de uma imagem de humildade.

A imagem geral dessa vida humilde assenta-se no seguinte tripé imagético: circularidade; harmonia (entre diferentes); e homologia (entre ordem de grandezas). A imagem final, dessa maneira, é sintetizada pela organização e montagem dessas três imagens parciais. A análise a seguir organiza-se de maneira a expor as relações

que favorecem a montagem de cada uma dessas imagens em função das representações parciais organizadas cinematograficamente.

3.1. Circularidade

É nos termos do que foi discutido sobre *representação* e *imagem* que prosseguiremos com a análise da imagem da circularidade no filme. Há algumas representações que permeiam o filme e que podem servir como pontos de recorrência para se perceber a imagem da circularidade. Sua presença no filme não se dá figurativamente, mas de forma mais sutil, indicativa. Essa maneira sugestiva contribui como estratégia para uma maior intensidade emocional dessas imagens.

Um dos vieses pelo qual se pode perceber a circularidade é a recorrência de certas temáticas – lembrando, como discutido por Eisenstein, que nem sempre a repetição temática se dá sobre a mesma expressão material. Dentre elas, destacamos o vento e o fogo. Ambos verbalmente enfatizados logo no início do filme com a fala do narrador: “Abri meus olhos e vi a mesma vela, e ouvi também o estrépito das rodas e o murmúrio do vento” (SOLIDÃO, 1’53”-2’05”).

fig. 13

O vento é um dos elementos mais presentes em todo o filme. No campo sonoro ele é ostensivo na obra. Visualmente ele aparece tanto na forma de nuvens no céu, quanto como uma sobreposição na forma de névoa (figuras 14 a 19). No trecho que vai de 2’30” a 4’07”, a nuvem serve como elemento gráfico que une

Rússia (representado pela janela de madeira pintada de branca com gradil preto) e Japão (na forma da silhueta da casa e da janela quadriculada entremeadado com folhas de papel), como ilustrado na figura 13. Outras vezes ela aparece como uma sobreposição, (por exemplo, aos 18'40" e aos 33'), ou como uma tempestade que se aproxima (28'05").

fig. 14

fig. 15

fig.16

fig. 17

fig. 18

fig. 19

O fogo também é igualmente tema recorrente. Ele é representado na forma de chamas – de velas, lâmpadas e em um recipiente de madeira no qual ela ascende um fogo –, no freir da iluminação refletida sobre os objetos e nas diversas vezes que Matsuyoshi se aquece e a seu instrumento de trabalho (conforme ilustrado pelas figuras 20 a 25). No campo sonoro ele está presente com sutis estalos.

fig. 20

fig. 21

fig.22

fig. 23

fig. 24

fig. 25

Outro tema recorrente, que funciona como uma espécie de clepsidra, é o cair de uma gota d'água sobre uma poça no quintal da casa. Sua primeira aparição antecede em alguns planos o trecho em que Matsuyoshi acende um pequeno balde repleto de gravetos. Essa singela queda de uma gota d'água é montada de tal maneira que dura cerca de 10 segundos.

fig. 26

Neste intervalo de tempo, poderíamos desmembrá-lo em três partes. Primeiro sonoramente, enquanto o vulto da personagem sai de campo pelo lado esquerdo do enquadramento, ouvimos o mergulho da gota. Um corte seco introduz o segundo momento: um plano sem movimento de câmera enquadra um galho áspero de pouca espessura, por onde escorre uma gota. No terceiro plano, em *plongée*, uma poça d'água recebe, quase em seu centro, a perturbação de um pingo. O simples cair da gota é desconstruído de maneira que suas qualidades materiais, como sonoridade, viscosidade, densidade são oferecidas separadamente, em planos distintos no desenrolar cinematográfico. Sua segunda aparição é ao final do movimento da espiral que une alto e baixo, que descreveremos adiante. Ao final desta sequência é novamente pontuado o som da gota d'água rompendo a superfície da poça.

Essa imagem é inserida ainda uma terceira vez, no decorrer da sequência em que Matsuyoshi cose o quimono. A montagem da costura do quimono se dá por meio de vários *closes* em detalhes de seu fazer. Em um dos planos, em que a costureira leva a ponta da linha de costura à boca, um corte seco desloca essa aproximação do corpo da costureira para uma tomada externa. É novamente inserido o som da gota (23'47'') e em seguida, dessincronizado por alguns milésimos de segundo, é retomado aquele plano em que a gota rompe a superfície da poça.

Enquanto sub-texto do filme, o tema da queda de uma gota d'água não é representado apenas figurativamente. Sua construção cinematográfica se dá de maneira a decompor e expandir temporalmente tal acontecimento. Assim como proposto pela teoria da montagem de Eisenstein, a percepção desse fenômeno unitário é desmembrada em diferentes qualidades parciais.

Cada uma dessas partes é representada separadamente, funcionando como elementos de montagem. Segundo Eisenstein, é emocionalmente mais efetivo sugerir uma imagem a partir da montagem de representações parciais do que apresentar figurativamente o tema pretendido. Assim a queda da gota d'água é formulada imagetivamente de maneira sensorialmente complexa.

fig. 27

Da perspectiva da construção gráfica da espiral, esse processo de reiteração temática (ou de sub-textos) pode ser lido tanto como um possível modo de construção de uma linha que se desenvolve no tempo (conforme a definição de linha como conjunto de pontos); quanto como um elemento que costurará as qualidades entre essas pontuações. Assim, essas gotas dispersas, podem ser decodificadas como uma linha traçada no tempo.

Sua presença como *elemento de transição* entre sequências internas e externas permite que elas possam ser lidas também como um modo de costurar qualidades distintas (a personagem, a casa e seu entorno); retomando tematicamente a natureza linear e dinâmica do ofício de costura. Para ficar mais claro, retomemos brevemente esse movimento em um contexto mais ampliado.

A análise apresentada até aqui pode ser dividida da seguinte maneira (tendo em vista o tema das gotas): 1. antecedendo o primeiro trecho analisado, temos a primeira aparição de Matsuyoshi. Segue a primeira queda da gota (que dura cerca de 10 segundos). Em seguida inicia a sequência – a ser discutida mais adiante – em que graficamente são ligados alto e baixo. 2. Ao final desta sequência, observamos a segunda aparição (apenas sonora) da gota. 3. Então um close do rosto da personagem costurando o quimono é bruscamente interrompido pela terceira recorrência da gota.

A partir da retomada da gota, a câmera move-se em um movimento pendular, num movimento de rotação no próprio eixo de aproximadamente 180°, como se estivesse olhando para trás. Com este movimento de câmera sinuoso, o plano - que começa enquadrando o exato momento em que a gota atinge a superfície da água - termina direcionado para a personagem, enquadrando-a de costas, pela fresta de uma porta aberta.

Tomando o gotejamento como ponto de referência, sua presença demarca um pequeno intervalo que une sequências com qualidades comuns – plasticamente formuladas de formas diferentes. No início, vemos a primeira aparição da personagem; em seguida, ocorre o entrelaçamento entre interno e externo por meio do movimento gráfico circular descrito pelo movimento de câmera. Por último, o entrelaçamento do ato de coser é visto através do movimento de tomadas internas e externas.

Até aqui a circularidade foi tratada como recorrência temática. Mas não é apenas na reincidência de certos temas chave que se constrói essa circularidade. Retomando a discussão do pensamento gráfico segundo Eisenstein (2010a), pode-se identificar uma representação gráfica que serve como tradução dessa circularidade: a espiral. Se a circularidade, proveniente da imagem do círculo, refere-se a algo sem fim ou começo em que as coisas repetem-se incessantemente. A espiral mantém para si a condição de retomada, mas não de uma mesma coisa, e sim de algo similar. Embora de mesma natureza, seu deslocamento, por mais sutil que seja, o torna necessariamente diferente. Assim, as retomadas das representações do vento e do fogo, como analisadas anteriormente, podem ser consideradas elementos que contribuem para a qualidade espiralar da imagem geral do filme.

Como elementos que compõe essa possível espiral, pode-se citar a retomada de elementos como o vento e as nuvens que permeiam continuamente o filme, mas também para o destaque ao ofício da costura. Ato de perfuração, atravessamento, recuperação e união, que na circulação de agulha e linha constrói algo de uma outra ordem; no caso do filme em questão, um quimono.

No começo e no final do filme, reforçando o movimento espiralar do filme, há repetição de um mesmo plano. Após os créditos iniciais, aparece uma vela acesa em um cômodo escuro. No contexto dessa sequência inicial, o plano parece fazer parte do universo ocidental do narrador. Ao final do filme, ele reaparece, antecedendo a leitura de poemas por Matsuyoshi, sugerindo que o aposento pertence à casa da costureira. Se, por um lado, a localização do cômodo é indefinível, por outro, a qualidade espiralar do filme é exacerbada.

Duas sequências, que serão esmiuçadas a seguir, servem também para dar maior corpo a essa hipótese. Uma primeira, dos 3'34" aos 7'01", da chegada do viajante à casa que o receberá. Desenha-se assim um movimento de entrada e internalização, que, dirigindo-se do externo para o interno, retorna ao exterior. E a outra é entre 13'58" e 19'34", em que a espiral se dá por outro fluxo: do inferior ao superior, ligando baixo com alto e retornando ao baixo.

3.1.1. Do externo ao interno ao externo

A primeira destas sequências começa com uma tomada externa, um plano aberto, sem movimento de câmera. Sua composição plástica pode ser dividida em três partes horizontais: no terço inferior, vê-se o topo de montanhas cobertas por copas quase negras de árvores. Na porção superior aparece um céu, também escuro; entre eles, uma névoa e uma nuvem branca pujante se movem para direita. O tom esbranquiçado da névoa e da nuvem demarca um forte contraste em relação ao céu e à mata. Quando a nuvem sai de campo, ouve-se o som intenso de algo se arrastando. Sem transição, um plano aberto e sem movimento de câmera enquadra, no crepúsculo, a silhueta de uma casa rodeada por árvores. Ainda uma tomada externa, mas já com alguma aproximação em direção ao interior casa.

No campo sonoro, ao vento e à música, advêm os ruídos de objetos de dentro da casa. Ainda que apenas sonoramente, o interior da casa começa a ser revelado. Mais uma vez, aparecem grilos e o som de algo se arrastando. Ouve-se a voz do narrador: "Eu cheguei ao local durante o pôr do sol". Em seguida é apresentado um dos limites porosos que separa e une o interior e o exterior da casa: a janela. Uma fusão introduz um plano fechado de uma janela tipicamente japonesa. Envolvida pela escuridão, ela tem seu papel suavemente atravessado por uma luz clara amarelada. A trilha sonora continua. Pode-se escutar o borbulhar de uma fervura, ruídos de móveis e continua o narrador: "O barulho do vento e minha fadiga não me deixaram em paz".

Retorna o som de algo se arrastando; passa-se ao próximo plano: um *close* em uma pequena lamparina. Com a câmera fixa e efeito de escurecimento nas bordas do quadro, vemos sua silhueta e seu fogo débil. O interior da casa, antes apenas audível, começa a ser revelado também visualmente. Na banda sonora, soa a música, os grilos e o narrador: "Me deitei no chão. Havia uma lamparina lá". Dentro da casa, agora, encontra-se também o viajante. Segue um primeiríssimo plano, sem movimento de câmera, das pontas dos dedos de uma mão masculina. No campo visual, vemos o roçar das pontas dos dedos em uma superfície marrom, provavelmente um tatame. Seu ruído é intenso, como se ouvido pelos próprios dedos. Similar à janela, elemento que possibilita a troca entre ambientes interno e externo da casa, o *close* agora é na pele. Trata-se de outro elemento que confere porosidade, dessa vez, ao corpo. Da tomada externa que demarca o início da

sequência analisada até aqui, as representações apontam para um movimento de internalização. De um plano aberto, enquadrando o topo de montanhas e o vento nas nuvens, seguiu-se o lado de fora da casa. Passamos de um fechamento de campo sobre sua janela, para um *close* da lamparina e então para a pele do viajante.

fig. 28

O narrador continua: "Minha roupa de cama era o assoalho". Um novo plano da lamparina, desta vez mais escuro e mais fechado, evidenciando seu fogo, que agora oscila até quase se extinguir. Com o narrador em silêncio, ouvimos os grilos e

um ruído, como o de alguém arrastando algo, uma porta ou gaveta de madeira. Uma lenta transição entre planos faz seguir para o próximo plano. Ouvimos, então, o narrador: "Por alguma razão pensei na guerra". Continuam a trilha sonora, os grilos e o narrador: "... e imagens de uma vida desconhecida surgiram na minha mente".

Aparece, em um enquadramento frontal e ocupando todo o plano, uma imagem estática, em tom sépia, aparentemente uma fotografia. A partir de então, essa sequência de imagens pode ser compreendida como evocações daquilo que ocorre dentro do próprio viajante, passando para uma espécie de grau máximo de internalização. Nela se vê uma mulher, sentada na grama, de vestido escuro e babados claros. A sua esquerda, brinca uma criança com roupas claras e cabelo curto. Na metade direita da fotografia, vemos outra mulher, vestida de branco e, na direção oposta às outras duas. Ela está junto a um cachorro preto. Ao fundo, vê-se uma casa de madeira e uma vegetação rasteira com algumas árvores.

Mais um corte seco, outra imagem fotográfica ocupa o campo: surgem três crianças nuas sentadas em um descampado; ao fundo, grandes pinheiros. O céu aparece escurecido por um *dégradé*, realçando as crianças por meio da iluminação. O narrador continua: "... talvez do passado, ou então do futuro". Com outro corte seco, vemos a mesma imagem, agora re-enquadrada em um *close* fechado nas cabeças das mesmas três crianças. Sons de pássaros sobrepõem-se à trilha sonora e aos grilos. Ocorre um corte para outra fotografia e o narrador prossegue: "Filhos de alguém..." Vemos na fotografia uma mulher de branco sentada em um banco de madeira. A personagem ocupa a metade direita do enquadramento. Ela ergue em seus braços uma criança nua, de maneira que não conseguimos ver o rosto de nenhum dos dois. Ao fundo, observamos grandes pinheiros.

No próximo corte, o narrador continua: "... a mãe de alguém". Vê-se na fotografia uma casa de madeira, possivelmente a mesma que apareceu anteriormente, com a mesma mulher de branco. Agora ela está de pé, em direção à borda esquerda do enquadramento. Assim como a fotografia das três crianças, essa também parece ter sido tratada de maneira a escurecer o céu com um *dégradé*, acentuando a figura da mulher. Em seguida, um *close* da mesma fotografia, re-enquadrando o corpo da mulher. Destacando a figura da mulher sobre o fundo escuro provido pela casa de madeira.

Na próxima imagem, com a granulação da imagem fotográfica e a materialidade do papel ainda mais evidente que nas anteriores, tem-se o *close* em

um rosto feminino na horizontal. Ouvimos o narrador: "... verão quente". Em seguida, a mesma fotografia, em um plano mais aberto, mostra a mulher de vestido branco deitada em frente à casa e, na sua frente, um cachorro preto, também deitado. Esta figura, a última dessa sequência de fotografias dissolve-se lentamente, ao som da trilha sonora, fundindo-se ao plano de nuvens no céu. Uma grande massa de nuvem move-se em campo, sem movimento de câmera, em plano aberto e ocupando todo quadro. Há diversas gradações de azuis, mais escurecidos ou esbranquiçados em função da quantidade de luz que atravessam as nuvens.

Dessa espécie de grau máximo de internalização, com o espectador vislumbrando as imagens mentais que apareceram durante o torpor do viajante, aflui-se para uma tomada externa que, por sua vez, é seguida por uma tomada interna no interior da casa. Levando em consideração essa decupagem e os conceitos de representação e imagem discutidos anteriormente, pode-se entrever nessa sequência o delineamento de um escoamento que flui do interno ao externo em um movimento espiralar (fig.28).

3.1.2. Alto e baixo confluem

Essa sequência corresponde ao trecho entre os 14'25" até, aproximadamente, 20'00" (fig. 29); quando se retorna a uma tomada interna da casa. Ela começa com um enquadramento em *plongée*, correspondente a uma inclinação de câmera descendente, ou seja, de maneira a oferecer uma vista de cima para baixo de seu assunto. Este enquadramento permite ver o formato circular dos utensílios dispostos à frente de Matsuyoshi. Este predomínio formal dos objetos pode ser considerado como uma espécie de prenúncio, ou de um primeiro motivo circular que se desenvolverá ao longo da montagem subsequente. Soma-se a isso um efeito vinheta, um escurecimento nas quinas do enquadramento, conferindo ao aspecto retangular do campo visual uma forma arredondada.

No plano seguinte muda-se o eixo da câmera, ficando na mesma altura que o rosto de Matsuyoshi, enquadrando seu rosto obliquamente. Segue outro plano em *plongée*, de maneira a enquadrar a personagem da direita para a esquerda (repetindo-se o arredondamento do campo visual por meio do efeito vinheta). É a partir deste plano que os movimentos de câmera ficam mais pronunciados e a circularidade gráfica, que está sendo considerada como representação gráfica da

harmonia, pode ser percebida não apenas ilustrativamente na composição dos enquadramentos, mas também cineticamente, através da montagem no eixo temporal. Neste plano entra também a voz do narrador, comentando seu interesse nos elementos que podem ser encontrados no plano: as paredes, os utensílios, o vento, a luz, os sons.

fig. 29

Em campo, a personagem tenta acender alguns gravetos que se encontram dentro de um recipiente de madeira. Soprando através de um toco de bambu, cilíndrico, ela faz subir labaredas, uma das quais é subitamente interrompida por um

corte seco. A câmera enquadra frontalmente a parede. Na borda do quadro, rarefeita, uma fumaça contrasta com a textura e cor da parede.

A câmera segue um movimento ascendente. No campo sonoro, sobreposto aos ocasionais sons do vento soprando e do ranger de madeira, é inserido um som bem agudo, oscilante, como um apito ou assovio. O efeito fornece continuidade ao movimento vigoroso da labareda soprada por Matsuyoshi. O movimento descrito pela câmera assemelha-se ao descrito por um quarto de circunferência, desenvolvendo uma espécie de arco ascendente e para esquerda. Quando a câmera aproxima-se de um ângulo de noventa graus em relação ao chão, voltada em direção ao teto, o enquadramento se fixa em uma claraboia. Ao silvo descrito anteriormente, sobrepõe-se uma música em flauta de bambu, cujo tom predominante é agudo. O próximo plano retoma a claraboia, mas em um enquadramento ainda mais próximo, deixando mais visível a fumaça que ascende através da abertura.

Segue uma tomada externa com mudança no eixo da câmera, retornando a uma posição neutra (com seu eixo paralelo ao chão). Após permanecer cerca de seis segundos imóvel, com o único movimento visível da ascensão da fumaça, a câmera dá seguimento ao movimento ascendente, inclinando seu eixo em *contre-plongée* (inclinação vertical de baixo para cima). O contraste é gradualmente aumentado, de maneira a destacar o contorno do horizonte. Assim o movimento opõe terra e céu (baixo e alto) visualmente, tanto gráfica quanto cromaticamente. O movimento de câmera continua ascendente, até que nuvens mais escuras preenchem o enquadramento. Permeando essa escuridão, de cima para baixo, começam a surgir em campo pequenas folhas da copa de uma árvore. Aos poucos, seus ramos voltam a preencher e escurecer o campo visual.

Uma lenta transição introduz o plano seguinte. O movimento de câmera ascendente de um plano funde-se ao (sutil) movimento descendente do plano seguinte. Enquadrando o tronco retilíneo de várias árvores, a tomada monocromática em tom sépia evidencia a verticalidade da composição gráfica dos troncos. Essa qualidade de verticalidade deixa de se realizar por meio do movimento de câmera e passa a existir na forma dos contornos dos troncos, fazendo com isso a transição do cume à base, no que pode ser relacionado com o equilíbrio dinâmico proposto pela imagem do *yin* e do *yang* na cultura oriental.

O movimento de câmera, antes vertical, passa a ser predominantemente horizontal. Movendo-se para a esquerda, a câmera deixa de enquadrar os troncos

das árvores e se dirige para árvores mais ao longe. Assim ela altera a profundidade de campo, distanciando os elementos profílmicos em relação à câmera. Toda essa sequência pode ser considerada como um único e contínuo movimento gráfico que, ao longo do tempo, adquire diferentes corpos: 1. na forma do dinamismo descrito pelo movimento de câmera no início da sequência descrita; 2. no movimento da fumaça; e 3. nos contornos dos troncos da árvore. Nesta linha de pensamentos, pode-se considerar que, alterando a construção da profundidade de campo, Sokúrov encaminha esta linha para dentro do enquadramento, e do campo visual.

Continuando este movimento de interiorização gráfica, o plano seguinte é uma tomada interna da casa. Este último enquadramento delineia três planos distintos. Um primeiro, mais próximo da câmera, em que se destacam Matsuyoshi e a chaleira sobre o fogo; um plano intermediário, formado pelas paredes pouco iluminadas e a porta aberta; e um plano de fundo, visível através da porta, que permite ver o lado de fora da casa; de maneira a re-enquadrar, pela moldura da porta, o tronco vertical de uma árvore (como resquício do exterior).

Essa sequência é particularmente rica em evidenciar a conjugação de diferentes qualidades gráficas na audiovisualidade. A imagem gráfica de uma espiral origina-se da montagem de diferentes manifestações gráficas: de composição de enquadramento; dos movimentos de câmera; dos movimentos de elementos figurativos dentro do campo (a fumaça); do movimento de elementos abstratos dentro do campo (o calor do fogo) e da qualidade sonora da flauta japonesa. Nesse sentido, diferentes linguagens, organizando diferentes qualidades, proporcionam a compreensão de uma totalidade.

3.2. Harmonia

A imagem da harmonia se refere à zona mista, à valorização do estado transitivo das diferenças sobre o conflito entre as oposições. Sokúrov consegue isso tanto pela suavização das diferenças (calor e frio, terra e céu, fogo e água), cinematograficamente aproximando aquilo que é diferente; quanto pela constante retomada da imagem da penumbra, e de estados intermediários, como um estado alterado de percepção entre estar dormindo e a não-existência. Por exemplo, observamos esse movimento em alguns trechos do filme *Vida humilde* (1997): “Querida Hiroko, ontem a noite eu não sonhei. Será que eu dormi ou já era a não-

existência? (01'40"). Noutro momento se descreve o crepúsculo: "Eu cheguei ao local durante o crepúsculo" (02'56"). Em outro, a relação entre presença e ausência e a sensação do desencontro: "O lugar estava vazio. Então lembro que um rangido me chamou a atenção. Ela parecia não ter me notado" (08'16").

Visualmente também o filme é marcado pelo jogo de luz e sombra. Em seu primeiro plano, a escuridão que predomina o quadro evidencia visualmente a vela e os padrões verticais da estrutura da janela. Como único elemento em movimento no quadro, a chama da vela destaca-se enquanto elemento destoante. Assim, desde o primeiro plano do filme é anunciada uma qualidade sombria (em seu sentido literal: cheio de sombras). Como um copo meio cheio, meio vazio; a penumbra é, por um lado, um tipo de escuridão em que se pode ver (ao menos parcialmente); por outro lado, é também um tipo de iluminação que nos impede de ver (ao menos parcialmente).

Essa qualidade é enfatizada pela predominância de tons escuros e terrosos (tendendo ao marrom) que prevalecem durante todo o filme. Essa qualidade de lusco-fusco, de meio termo entre diferenças, de diálogos, de aproximações e interpenetrações entre dessemelhantes é constantemente retrabalhada e proposta das mais diferentes maneiras.

Quando o narrador relata sua chegada ao entardecer, durante a transição entre dia e noite, diz também estar tão cansado que mal consegue descansar. Visualmente esse tema de "transição" é representado na forma de um *close* em uma lamparina cujo fogo está quase se extinguindo (fig.30). Reforçando este estado transitório entre consciente e inconsciente desenvolve-se o tema da fugacidade de imagens mentais no filme *Vida humilde* (1997): "Me deitei no chão. Havia uma lamparina lá. Minha roupa de cama era o assoalho. Por alguma razão pensei na guerra, e imagens de uma vida desconhecida surgiram na minha mente, talvez do passado, ou então do futuro" (03'50").

A apresentação de Umeno Matsuyoshi se dá também em meio à penumbra. Quando o narrador diz que a casa estava vazia, mas que um barulho chamou sua atenção, o plano é de um canto escuro da casa. Com o passar do tempo a parte escura vai tornando-se mais clara. Assim fica cada vez mais discernível a silhueta de uma pessoa. Trata-se de Matsuyoshi se penteando (fig.31).

fig. 30

Fig. 31 – Ilustração da sequência de 9'09" a 13'49".

Além do predomínio de cores em tom terroso, com imagens pouco coloridas, variando entre tons de marrom, tons de cinza e tons de azul, com matiz bem reduzido; é bastante utilizado o escurecimento das bordas dos quadros (figuras 32, 33 e 34) e o uso de planos levemente desfocados (figuras 35, 36 e 37). Esses efeitos visuais contribuem para acentuar a qualidade de transitoriedade da imagem geral do filme. Quando tais planos alternam-se entre planos mais nítidos (figuras 38, 39, 40), é possível ver os poros na pele de Matsuyoshi ou as tramas que compõe o tecido.

Essas dualidades podem ser compreendidas como um jogo de opostos que harmonizam-se. Para isso a monotonia dos acontecimentos é fundamental para conferir harmonia à montagem de elementos opostos como calor e frio, a matéria prima e a obra acabada, o secular e o sacro, o terreno e o celeste, o russo e o japonês.

fig. 32

fig.33

fig.34

fig.35

fig.36

Fig. 37

fig. 38

fig. 39

fig. 40

3.3 Homologia

A última qualidade que serve como elemento de montagem da imagem geral de *Vida humilde* (1997) de Sokúrov é a da homologia entre diferentes ordens de grandezas. Recapitulando as abordadas até agora, temos: a imagem da circularidade – graficamente representada pela espiral; e a imagem da harmonia – pelo equilíbrio entre opostos. Cada uma dessas qualidades refere-se a diferentes aspectos condizente da imagem de humildade. O último dos atributos a ser identificado nesta análise é o da homologia entre ordens de grandezas. Ela diz respeito por um lado ao cuidado com que Sokúrov se reporta aos diferentes reinos: animal (com a vida de insetos, cães e gatos), mineral (as montanhas e pedras) e vegetal (as plantas); e por outro, como veremos nas descrições a seguir, entre Matsuyoshi e sua casa.

A próxima sequência a ser analisada (trecho dos 39'07" a 42'57", fig. 41) tem como eixo estruturante a maneira pela qual o movimento de câmera e enquadramento partilham de escolhas técnicas semelhantes para representar casa e habitante. Neste caso, o grafismo adquire forma no emprego do movimento de câmera tanto para esquadrihar a estrutura da casa quanto para percorrer a fisionomia de Umeno Matsuyoshi.

Em ambos os casos, o movimento de câmera segue um fluxo senoidal, movendo-se em formas curvilíneas, lentamente. Em ambos os casos se oferece tempo de apreciação ao espectador. Apesar desses planos não serem contíguos, estando separados por dois outros planos, essas duas varreduras (da casa e do rosto de Matsuyoshi) podem ser consideradas conectadas pelo dinamismo produzido pelo movimento de câmera. O movimento gráfico descrito em ambos os planos são qualitativamente contíguos, um seguindo o fluxo do outro.

Além dessa dimensão visual, influi também o campo sonoro ao percorrer o cômodo da casa no filme *Vida humilde* (1997): “Que construção mais esmerada e sólida. A casa tem 130 anos. Paredes e portas cobertas de papeis, tudo aqui respira. Em cada coisa aqui há uma sensação de persistência, obstinação e imutabilidade. Madeiramento de 100 anos, todo trabalhado.” (39'29"). Essas qualidades, de uma estrutura de muitos anos que respira e transparece robustez com seu acabamento rebuscado, podem ser rebatidas também para o retrato em *close* que é feito

percorrendo o rosto de Matsuyoshi. Favorecendo essa relação de homologia entre casa e personagem.

fig.41

A próxima sequência a ser analisada (trecho dos 39'07" a 42'57", fig. 41) tem como eixo estruturante a maneira pela qual o movimento de câmera e enquadramento partilham de escolhas técnicas semelhantes para representar casa

e habitante. Neste caso, o grafismo adquire forma no emprego do movimento de câmera tanto para esquadrihar a estrutura da casa quanto para percorrer a fisionomia de Umeno Matsuyoshi.

Em ambos os casos, o movimento de câmera segue um fluxo senoidal, movendo-se em formas curvilíneas, lentamente. Em ambos os casos se oferece tempo de apreciação ao espectador. Apesar desses planos não serem contíguos, estando separados por dois outros planos, essas duas varreduras (da casa e do rosto de Matsuyoshi) podem ser consideradas conectadas pelo dinamismo produzido pelo movimento de câmera. O movimento gráfico descrito em ambos os planos são qualitativamente contíguos, um seguindo o fluxo do outro.

Além dessa dimensão visual, influi também o campo sonoro ao percorrer o cômodo da casa no filme *Vida humilde* (1997): “Que construção mais esmerada e sólida. A casa tem 130 anos. Paredes e portas cobertas de papeis, tudo aqui respira. Em cada coisa aqui há uma sensação de persistência, obstinação e imutabilidade. Madeiramento de 100 anos, todo trabalhado.” (39’29”). Essas qualidades, de uma estrutura de muitos anos que respira e transparece robustez com seu acabamento rebuscado, podem ser rebatidas também para o retrato em *close* que é feito percorrendo o rosto de Matsuyoshi. Favorecendo essa relação de homologia entre casa e personagem.

A casa, por sua vez, com suas portas e janelas abertas, sua estrutura de madeira e a vida dos insetos, remete constantemente ao seu entorno. As tomadas externas do movimento das nuvens e da imensidão celeste, além do constante som do vento somado às sobreposições visuais de névoas e das nuvens, servem como elemento conjuntivo destas esferas. Durante o filme há dois procedimentos formais que visualmente contribuem para essa qualidade de homologia.

Um a partir da câmera estática e outro pelo uso do movimento de câmera. O primeiro diz respeito ao uso enquadramentos que valorizam uma profundidade de campo via sobreposição de planos. Neste tipo de composição evidenciam-se as distâncias de um primeiro plano (mais próximo da câmera), um médio (intermediário) e outro mais distante (um plano de fundo), como ilustrado nas figuras 42, 43 e 44. O outro procedimento consiste em um movimento de câmera curvo (como uma linha de costura) indo ou de dentro para fora, ou de fora para dentro.

fig. 42

fig.43

fig.44

Considerações Finais

Tivemos como objetivo evidenciar o caráter criativo do filme *Vida humilde* (1997) de Sokúrov, explorando os processos construtivos de sua *imagem geral*. Este conceito de imagem tem origem nos textos teóricos de Eisenstein (2010a) em que se discutem questões de montagem do ponto de vista da relação entre a *parte* e o *todo*. Neste contexto ele distingue os conceitos *imagem* e *representação*, em que o segundo é elemento de montagem para o primeiro. Assim, na feitura de uma obra de arte, o autor deve ter em mente seu tema. Tendo em vista a imagem geral que ele busca atingir, ele pode decompô-la em partes, através de representações parciais. Elas devem ser escolhidas de maneira que sua montagem produza na percepção do espectador, uma terceira imagem, emocionalmente mais intensa e racionalmente mais complexa.

Essa relação entre razão e emoção foi apresentada aqui em função das reflexões de Eisenstein sobre sua proposição acerca do cinema intelectual. Apesar de o nome sugerir uma preferência por mecanismos lógico-rationais, sua argumentação é clara ao dizer que o que ele busca é a superação das barreiras que separam esses polos.

É tarefa das eras vindouras em nossa arte de por abaixo essa Grande Muralha da China que separa a primária antítese entre a “linguagem da lógica” e a “linguagem das imagens”.

Nós demandamos das eras vindouras na arte a renúncia dessa oposição (EISENSTEIN, 2010b, p.156).

Seu posicionamento advinha da ideia da arte como caminho de construção do conhecimento; e o cinema, por ser capaz de pôr em movimento a linguagem verbal (a “linguagem da lógica”) e a “linguagem das imagens”, poderia ser um importante veículo de produção e transmissão de conhecimento. Nessa dicotomia, de um lado encontrava-se a lógica racional, organizada pela linguagem verbal e seus conceitos abstratos. Ela estava relacionada ao discurso manifesto e a tendência em gerar um efeito “lógico-informativo” em seu destinatário. Do outro lado estava a lógica sensorial, cujos princípios organizativos correspondiam à lógica das imagens. Ela, mais próxima do discurso interior (antes de ser formulado em palavras), produziria em seu interlocutor um efeito “sensório-emocional” (EISENSTEIN, 2003, p. 219-22). Sua proposta com o cinema intelectual era uma

Transposição para a forma fílmica do conceito abstrato, do curso e das desarticulações de conceitos e ideias, sem intermediários. Sem recorrer ao enredo, nem a uma intriga inventada, diretamente mesmo – por meio dos elementos compostos pelas imagens, tais como filmadas (EISENSTEIN, 2003, p. 219).

Para ele, essa linguagem sensorial era uma linguagem ancestral, anterior à existência de uma linguagem verbal complexamente desenvolvida. Explorando exemplos dentro e fora da esfera da cultura europeia, ele buscava compreender os mecanismos de construção de sentido desta lógica sensorial na própria experiência corporal do ser humano.

Para ele, essa era a linguagem do movimento – e que o cinema, enquanto arte do movimento, era a mais apta dentre as artes para utilizá-la. Deste ponto de vista, a cinematografia não deveria se limitar à reprodução do movimento como deslocamento; mas sim abranger toda e qualquer forma de mudanças. Transformações em suas qualidades gráfica, cromáticas, volumétricas, tonais, etc. Essas variações qualitativas, dando origem a um ritmo, uma cadência, ofereceria uma percepção de vibração capaz de servir como elemento comum para a harmonização de qualidades diferentes. Esse é, basicamente, o princípio pelo qual Eisenstein defendia a possibilidade de sincronização dos sentidos. É no contexto de tais reflexões que Eisenstein proclama que “o cinema começa onde começa a colisão entre diferentes medidas cinemáticas de movimentos e vibrações” (EISENSTEIN, 2002a, p. 192).

Essas diretrizes guiaram assim a análise da imagem geral de uma vida humilde. A hipótese é que tal imagem geral é resultante de um processo de montagem das seguintes imagens parciais: circularidade, harmonia e homologia. Ao longo da análise procurou-se mostrar como cada uma dessas qualidades foi construída por meio da organização de representações parciais. Ou seja, como resultante de um processo de montagem dentro de planos individuais e na relação entre planos, contíguos ou não, dentro do filme.

Em função dessa especificidade de olhar sobre a obra, ficam abertas outras questões a ser exploradas. Para mencionar algumas, a sua relação com tradições artísticas de raízes orientais, sobretudo as praticadas no Japão, e sobretudo do *tanka* e do *ukiyo-e*. A estrutura compositiva de poesias tradicionais japonesas, como o *haikai* e o *tanka*, possui certas características estéticas, como a valorização de

estações do ano e a presença de elementos da natureza, que podem ser aproximados da construção deste filme.

Assim também é o caso do *ukiyo-e*, cuja tradução literal é imagens do mundo flutuante. Esse é o nome dado às xilogravuras japonesas que ganharam destaque no século XVII. Sua estrutura da representação espacial é resultado do encontro de uma tradição europeia, da perspectiva linear com um ponto de fuga; e de uma tradição herdada dos pintores chineses, a projeção ortogonal. Elas eram utilizadas de tal maneira a favorecer uma planificação das imagens, criando uma relação peculiar no que diz respeito à reprodução de qualidades topográficas dos espaços representados, e sua capacidade de transmitir uma dimensão subjetiva-emocional do autor da gravura.

Esses são alguns exemplos de outros caminhos possíveis para se explorar a riqueza formal do filme *Vida humilde*. Embora essas vias não tenham sido tomadas nesta exposição, as notações de Eisenstein sobre o método de análise da forma aqui apresentados também podem servir a esse fim.

Sua formulação sobre a construção gráfica audiovisual, por ter origem em análises de obras pictóricas e gráficas servem bem para se traçar relações de proximidade entre estas linguagens também a *posteriori*. Assim, embora não se tenha explorado todas as leituras e análises formais do filme, esmiuçou-se a possibilidade da imagem de uma vida humilde, no filme homônimo.

Bibliografia

ACKERMAN, Galia. Vida e Obra. In: MARCADÉ, Jean-Claude; ACKERMAN, Galia (org.). **S. M. Eisenstein desenhos secretos**. Lisboa: Quetzal editores, 2003. Título original em francês *Dessins Secrets*

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: A dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929). Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Título original em francês *Eisenstein et le constructivisme russe – Stuttgart, dramaturgie de la forme*.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Trad. Marcelo Félix. 2ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2009. Título original em francês *L'Analyse des films*.

AUMONT, Jacques. **Montagem Eisenstein**. Paris: Ed. Albatros, 1979.

BULGAKOWA, Oksana. **The Evolving Eisenstein**: Three Theoretical Constructs of Sergei Eisenstein. In: LAVALLEY, Albert; SCHERR, Barry (org.). **Eisenstein at 100**: a reconsideration. Nova Brunswick, Nova Jérsei, Londres: Rutgers University Press, 2001.

DOBUZHINSKI, Mstislav. Idílio de outubro. **Zhupel**, São Petersburgo, V.0, n.1, p.4, 1905.

Disponível em <<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll1/id/7606>> acesso em 28 de julho 2015.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovitch. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Apresentação, notas e revisão técnica José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a. Título original em inglês *Film form*.

_____. **Beyond the Stars**: The memoirs of Sergei Eisenstein. Richard Taylor (org). Trad. William Powell. Londres, Calcuta: BFI Publishing, Seagull Books, 1995. Selected Works Volume 4.

_____. **Novos problemas da forma cinematográfica**. 3ª edição revisada e aumentada. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 2003. p. 216-243.

_____. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Apresentação, notas e revisão técnica José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b. Título original em inglês *The film sense*.

_____. **Towards a theory of montage**. Trad. Michael Glenny. New York: I.B. Tauris, 2010a. Selected Works Volume 2.

_____. **Writtings**, 1922-1934. Trad. William Powel. New York: I.B. Tauris, 2010b. Selected Works Volume 1.

_____. **Writtings**, 1934-1947. Trad. William Powel. New York: I.B. Tauris, 2010c. Selected Works Volume 3.

IVÁNOV, Viatcheslav. **Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. São Paulo: Edusp, 2009.

LOTMAN, Yuri. Acerca de la semiosfera. In: **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Trad. Desidério Navarro. Madri: Ed. Cátedra, 1996a, p.21-42.

_____. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Ed. Estampo, 1978a.

_____. El texto en el texto. In: **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Trad. Desidério Navarro. Madri: Ed. Cátedra, 1996b, p.91-109.

_____. El texto y el poliglotismo de la cultura. In: **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Trad. Desidério Navarro. Madri: Ed. Cátedra, 1996c, p.83-90.

_____. **Estética e Semiótica do Cinema**. Trad. da Versão Francesa Alberto Carneiro. Lisboa: Ed. Estampa, 1978b. Título original em russo *Semiotika Kinoi Problemi Kinoestetiki*.

_____. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. In: **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Trad. Desidério Navarro. Madri: Ed. Cátedra, 1996d, p.77-82.

_____. Para la construcción de una teoria de la interaccion de las culturas (El aspecto semiótico). In: **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Trad. Desidério Navarro. Madri: Ed. Cátedra, 1996e, p.61-76.

MACHADO, Arlindo. **Eisenstein: Um dialogismo radical**. **Revista Polímica**, São Paulo: Ed. Moraes Ltda., n.3, p.23-44, 1981.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: A Experiência de Tartu-Moscou para o Estudo da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

Filmografia analisada

ALEXANDER Nevski. Direção: Sergei Eisenstein, roteiro: Sergei Eisenstein e Piotr Pavlenko. Co-diretor: Dmitri Ivanovich Vassiliev. Assistentes de direção: Nikolai

Maslov e Boris Ivanov. Fotografia: Eduard Tisse. Operador de som: V. Bogdankevich. Montagem: Eisenstein e Esfir Tobak. Cenários: Iossif Chpinel e Nikolai Soloviev. Figurinos: Konstantin Eliesseiev a partir dos desenhos feitos por Eisenstein. Música: Sergei Prokofiev. Moscou: Mosfilm, 1938.

ALEXANDER Sokurov: question de cinéma. Direção: Anne Imbert. Roteirista: Anne Imbert. Cinematografista: Sasha Demyanenko. França: Fas Production; CinéCinéma; France 3 Alsace; RTV, 2008. 60 min. Documentário em Cores.

ENCOURAÇADO Potemkin, O. Direção: Eisenstein. Roteiro: Eisenstein com colaboração de Nina Agadjanova-Shutko. Fotografia: Eduard Tisse. Montagem: Eisenstein. Assistente de direção: Gregori Alexandrov, Alexander Antonov, Mikhail Gomorov, Maxim Strauch e Alexander Levchine. Letreiros escritos por Sergei Tretiakov e desenhados por Nikolai Asseiev. Moscou: Mosfilm, 1926.

IVAN, o Terrível. Direção e roteiro: Sergei Eisenstein. Assistente de direção: Boris Svechnikov, Lev Aronovitch Indenbom, Vera Kouznetsova, I. Bir e B. Bounieev. Fotografia: Eduard Tisse (externas), Andrei Moskvine (internas). Operador de som: V. Bogdankevitch e B. Volsky. Montagem: Eisenstein. Assistente de montagem: Esfir Tobak e L. Indenbom. Cenários: Iossif Chpinel. Figurinos: Leonida Naoumova a partir dos desenhos feitos por Eisenstein. Música: Sergei Prokofiev. Moscou: Mosfilm, 1938.

OUTUBRO. Direção e roteiro: Eisenstein. Assistente de realização: Gregori Alexandrov, Maxim Shtrauch, Mikhail Gomorov e Ilya Trauberg. Fotografia: Eduard Tisse. Montagem: Eisenstein. Cenografia: Vladimir Kovriguine. Moscou: Mosfilm, 1928

SOLIDÃO (Vida humilde). Direção: Aleksandr Sokúrov. Operador de câmera: Aleksei Fiodorov. Operador de som: Sergei Moshkov. Montagem: Leda Semionova. Video-montagem: Dmitri Glukhov. Assistentes: D. Sheveliov, A. Semionov. Tradutora: Hiroko kodzima. Roteiro: Aleksandra Tuchinskaya. Produtores: Japan Foundation, Pandora, Severny Fond e Studio Nadezhda. Japão. 1997. 61 min. Documentário em

cores. BETACAM SP. 4:3. Fullscreen. Stereo. Título original em russo: Смиренная жизнь [Vida humilde].

Sites consultados

Site oficial de Sokúrov. Disponível em: <<http://sokurov.spb.ru>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

University of Southern California (USC) Digital Library. Disponível em: <<https://libraries.usc.edu/>>. Acesso em: 28 de jul. 2015.