UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**A CINEMATOGRAFIA DE SERGUEI EISENSTEIN: IMAGEM, SOM E
SENTIDO EM *ALEKSANDR NIÉVSKI***

ERIVONEIDE MARLENE DE BARROS PEREIRA

SÃO PAULO
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

A cinematografia de Serguei Eisenstein: imagem, som e sentido em *Aleksandr Niévski*

Erivoneide Marlene de Barros Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Arlete Orlando Cavaliere Ruesch

São Paulo
2014

Folha de Aprovação

Erivoneide Marlene de Barros Pereira

A cinematografia de Serguei Eisenstein: imagem, som e sentido em *Aleksandr Niévski*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

São Paulo, _____ de _____ de 2014

A Deus cujas misericórdias se renovam a cada manhã.

À minha família, base de tudo.

Agradecimentos

Todo percurso de transformação é pleno apenas quando se tem o privilégio de atravessá-lo acompanhado de verdadeiros tesouros que nos amparam e animam em momentos de incertezas e ansiedades.

No processo de realização desta pesquisa, tais sentimentos, por vezes, me surpreenderam, porém pude recorrer aos tesouros que tenho para superá-los e concluir esta jornada.

Toda jornada tem um começo. Neste caso, agradeço a Luciano Portela pelo primeiro filme russo a que assisti e as calorosas discussões que geraram as primeiras reflexões sobre esta produção.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Eisenstein no Século XXI cuja partilha, durante o desenvolvimento dos estudos e das reflexões, foi fundamental para o meu crescimento como pesquisadora.

À Prof^a. Dr^a. Neide Jallageas pela generosidade no compartilhar.

Ao Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide pelas aulas inspiradoras e as sugestões preciosas.

Ao Prof. Dr. Yves Cohen pela gentileza de possibilitar o acesso a alguns materiais.

Ao Prof. Dr. Mario Ramos e à Prof^a Dr^a Neide Jallageas pela leitura atenta realizada na qualificação. As pontuações apresentadas foram essenciais para o amadurecimento da redação final.

À Prof^a. Dr^a. Arlete Cavaliere, minha orientadora, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa.

Aos queridos amigos Márcia Costa, Cristiane Maturana, Fabiola Notari, Leonardo de Barros, Carmen Ramirez, Lara Santana, Michelle Hernandez e Marino Bedin que acompanharam com carinho e paciência toda a pesquisa, desde a sua gênese.

Aos preciosos Valteir Vaz e Cristiane Maturana por me possibilitarem o acesso a uma bibliografia essencial.

Aos amigos que ganhei durante a pesquisa e abrilhantaram minha caminhada: Yulia Mikaelyan, Daniela Mountian, Anastassia Bytsenko, Carlos Zambom, Camila Cavalcante, Sarah Paiva, Cecília Morais e Martha Racz.

À Graziela Schneider que, além da amizade e do carinho, me prestigiou revisando a tradução anexa.

Aos meus pais Elias e Marlene Barros pelo suporte amoroso, lugar seguro e de comodinha quentinha nos longos dias de escrita.

Aos meus irmãos Elias Junior, Erivânia Castro e Isac Barros sempre tão presentes em todas as etapas da minha vida.

Aos meus sobrinhos Davi e Pedro pelo carinho sincero.

Ao meu marido, companheiro de alegrias e desafios, Gilberto Pereira, pelo desprendimento e compreensão nas intermináveis horas de trabalho. O olhar e o abraço que sempre me acolhem e me dão força para seguir.

“Que, portanto, o material seja retirado das profundezas de minhas reservas pessoais, que a evidência factual seja extraída de minha experiência pessoal. Resultará disso um universo de fatos inesperado e imprevisto, com muita coisa completamente nova: a justaposição do material, conclusões tiradas dessas justaposições, aspectos inusitados e ‘revelações’ que derivam dessas conclusões.”

Serguei Eisenstein

Nota sobre a transliteração do russo para o português

Para este trabalho, no processo de transliteração do alfabeto cirílico para o português, optamos por seguir a *Tabela de Transliteração do Russo para o Português*, elaborada pelos professores do Programa de Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Em relação às referências bibliográficas, a fim de evitar confusões no acesso aos textos consultados, optamos por manter a grafia original apresentada pelo autor de cada texto.

Nota sobre as demais traduções de língua estrangeira

Nesta dissertação, as citações, em língua estrangeira, aparecem traduzidas para o português, com as indicações bibliográficas do material original.

Todas as traduções, no corpo do texto, são de inteira responsabilidade da autora. Ressaltando o auxílio do Prof. Ubiratan da Silva Souza, na tradução dos textos em língua italiana, e de Graziela Schneider e Yulia Mikaelyan, na revisão das traduções dos textos em russo.

RESUMO

Propõe-se, nesta dissertação, identificar e analisar elementos da cinematografia do cineasta russo (soviético) Serguei M. Eisenstein que seriam fundamentais para a construção do filme como um texto artístico. Selecionou-se, como objeto de análise, o longa-metragem lançado em 1938, *Aleksandr Niévski*. Examina-se, ao longo da análise, elementos como a construção de personagem, o desenvolvimento do tema, o enquadramento, o som e a *mise-en-scène*. Parte-se da hipótese de que o filme, sendo um texto artístico, ainda que a sua produção esteja enraizada nas diretrizes do Realismo Socialista, não se limita a transmitir uma realidade restrita, antes o artista amplia as possibilidades significativas do material criativo de que dispõe resultando em um texto que transpõe seu limite espacial e temporal. Dentro dessa perspectiva, objetiva-se identificar os elementos da linguagem cinematográfica, (enquadramentos, *mise-en-scène*, montagem etc) que foram explorados ao longo do filme, e analisar como esses aspectos são articulados na construção do tema da obra: o patriotismo. Para embasar o estudo proposto, dividiu-se, de modo geral, o campo teórico em duas vertentes: primeiramente, para a concepção do filme como um texto artístico, valemo-nos do conceito de obra de arte como um texto artístico, desenvolvido pelo teórico russo Iuri Lotman, e da concepção de linguagem poética discutida por Roman Jakobson; já para a análise dos elementos da linguagem artística cinematográfica, privilegiaram-se os textos teóricos de Serguei Eisenstein, assim como os estudos desenvolvidos por David Bordwell e Jean Mitry. Por fim, como metodologia de análise, buscou-se observar e analisar o período histórico vivido pelo cineasta no momento da produção do filme, o Realismo Socialista, e as referências históricas da personagem central que norteiam as escolhas artísticas. Posteriormente, verifica-se, por meio da análise dos elementos da linguagem cinematográfica, como o filme, enquanto um texto artístico, é portador de uma riqueza de sentido advinda da articulação dos elementos cinematográficos, favorecendo a construção de uma unidade temática: o patriotismo.

Palavras-chave: Serguei Eisenstein, Cinema russo-soviético, Realismo Socialista, Linguagem Cinematográfica, Aleksandr Niévski, Linguagem Poética.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to identify and analyze elements of cinematography in the work of Russian (Soviet) filmmaker Sergei M. Eisenstein, which would be essential to the construction of the film as an artistic text. *Aleksander Niévski*, the motion picture released in 1938, was selected as the scope of the analysis. Throughout the analysis, elements such as character construction, theme development, framing, sound and *mise-en-scène* were examined. I begin with the hypothesis that the film, as an artistic text, in spite of having been produced with roots in the directives of Socialist Realism, is not limited to conveying a restricted reality; rather, the artist broadens the meaningful possibilities of the creative material at hand, resulting in a text that surpasses its limits of time and space. In this perspective, the objective is to identify the elements of cinematic language (framing, *mise-en-scène*, editing etc) explored throughout the film and analyze how these aspects are articulated to construction the theme: patriotism. In order to lay the basis for the proposed study, the theoretical field was, overall, divided into two views: firstly, for the conception of the film as an artistic text, we made use of the concept of the art work as an artistic text - developed by Russian theorist Iuri Lotman – and of the conception of poetic language, discussed by Roman Jakobson; and to analyze the elements of cinematic artistic language, the theoretical texts by Sergei Eisenstein as well as the studies developed by David Bordwell and Jean Mitry were favored. Finally, as a method of analysis, I sought to observe and analyze the historical period in which the artist lived at the moment of the production of the film – the Socialist Realism – and the historical references of the main character which conduct the artistic choices. Subsequently, by analyzing the elements of cinematic language, it is verified how the film, as an artistic text, bears a richness of meaning ensuing from the articulation of the cinematic elements, favoring the construction of a theme unit: patriotism.

Keywords: Sergei Eisenstein, Socialist Realism, Cinematic Language, Aleksandr Niévski, Poetic Language.

SUMÁRIO

1. Apresentação: a estrutura das coisas	11
2. Questões de época	22
2.1. Sobre o Realismo Socialista	24
2.2. Sobre Aleksandr Niévski	31
3. O Patriostimo como tema	39
3.1. O método de construção: a personagem	48
3.2. A unidade temática e a unidade orgânica	56
3.2.1. O Jogo dramático: <i>mise en scène</i>	63
3.2.2. O jogo de composição: o enquadramento	72
4. Montagem Vertical: a partitura	79
4.1. Kólokol: a síntese do tema	85
4.1.1. Unidade: a correspondência dos sinos	87
5. Considerações finais ou apenas o início de uma discussão	101
6. Bibliografia	104
7. Anexo	115
7.1. Patriotismo, meu tema	116

1. Apresentação: a estrutura das coisas

*“Uma perspectiva de outra ordem que a visual. O correspondente do milagre
physico em arte”.*
Oswald de Andrade

Ao analisar o poema *O artista*, de Aleksandr Blok (1880-1921), Iuri Lotman revela um sentimento vivido pelo artista diante de sua missão. De acordo com Lotman, “Blok está constrangido como poeta, cujo material é a palavra, a ter como intento o desejo de expressar nos limites deste material aquilo que a princípio não é expressável por ele¹”. Essa percepção parece-nos estender a produção artística de um modo geral, já que o artista trabalha no limiar de sua matéria, almejando transmitir um campo semântico que extravasa o mundo referencial de onde é retirada a matriz criativa. Circunscrito nessa leitura, verificamos o trabalho desenvolvido por Serguei Eisenstein tanto em sua produção artística quanto em seu legado teórico. Não por acaso, o também artista, pintor do período soviético, Yuri Pimenov (1903-1977) aponta uma dicotomia pertinente na constituição da figura pública do cineasta: Eisenstein artista e Eisenstein diretor². Parece-nos que, ao salientar o convívio dessas duas personalidades, Pimenov encaminha os filmes de Eisenstein a um tipo de produção mais refinada do que o mero registro de uma história desenvolvida a partir de um roteiro ou da captação de imagens que fixaria um instante de seu cotidiano. Eisenstein, enquanto diretor, dispõe do conhecimento técnico e da habilitação que o permite estar a frente de produções com custos elevados; Eisenstein, artista, é quem determina as escolhas de linguagem, quem reflete sobre o tipo de produção que deseja realizar e qual o melhor modo para se obter o resultado final esperado. Uma figura se relaciona com a outra de modo simbiótico, mas sem perder suas particularidades. Desta relação, talvez advenha a complexidade de estudar as produções de Eisenstein atualmente.

---

¹ LOTMAN, Yuri M. La intersección semántica como explosión del sentido. La inspiración. In. *Cultura y Explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Trad. Delfina Muschietti. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999. pp. 35-43.

² PIMENOV, Yuri. The drawings of Eisenstein. In. Эйзенштейн, С. (EISENSTEIN, S.). *Рисунки/ Dessins/ Drawings*. Moskva: Iskusstvo, 1961. p. 11.

Com a possibilidade de acesso, ainda que em língua estrangeira, a um conjunto mais expressivo da obra eisensteniana, outras facetas do cineasta surgem trazendo efemérides para o pesquisador de cinema contemporâneo que necessitam ser consideradas a fim de ampliar a abordagem que se fez do cineasta até meados da década de 80. Naum Kleiman, em um seminário realizado durante o Festival de Cinema de Berlim, traz essa necessidade de se ampliar os estudos em torno da produção de Eisenstein, além de se rever o forte cunho político ao qual, muitas vezes, tais produções são restritas. Cabe, aqui, transcrever as observações de Kleiman:

Não devemos perder de vista o fato de que ele [Eisenstein] trabalhou durante vinte e cinco anos e várias mudanças ocorreram ao longo desse tempo – não tivemos mudanças políticas e sociais apenas na União Soviética. A primeira coisa que devemos fazer é lançar mão da noção de que Eisenstein seguia essas mudanças políticas e sociais de perto, e de que reagia às pressões sobre seu trabalho. Claro que o tempo em que viveu e as pressões que sofreu foram significativas. Temos, inclusive, que fazer um esforço para entender o contexto no qual seu trabalho se desenvolveu, porque ainda não conhecemos o suficiente sobre esse período. Entretanto, ao mesmo tempo, há vários processos imanescentes, tanto em seu desenvolvimento como artista quanto como teórico, que devem ser compreendidos³.

Diante dessas breves pontuações sobre o papel de Eisenstein artista e diretor e o contexto em que sua produção está inserida, parece pertinente pensar em uma *movimentação* cheia de vigor diante das questões que pautavam o fazer arte, sobretudo a arte cinematográfica. Daí, verifica-se uma terceira vertente na figura pública de Eisenstein: o teórico. O cineasta escreveu muitos artigos sobre diversas artes (literatura, música, pintura, escultura, dança, dentre outras) a que se dedicava com profundo afincamento procurando extrair delas o *método* do fazer artístico. A inquietação em torno do como fazer cinema fora algo presente desde as primeiras realizações do cineasta na arte cinematográfica. Tal busca advém da sua consciência reflexiva de que o cinema se manifesta como uma linguagem uma vez que dispõe de um conjunto específico de elementos

---

³ KLEIMAN, Naum. Eisenstein: mi tu, me too, nós também. Tradução de Taís Leal. In. *CINEMAIS: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro, [s.n.]. n. 12, jul/ago. 1998. pp.06-18.

que se combinam para transmitir uma determinada mensagem, portanto estruturam um discurso. Talvez por esse motivo, Eisenstein não pensava o cinema distante das outras artes.

Para Eisenstein, o cinema, como arte, poderia englobar todas as demais formas de expressão artística. Advém dessa concepção a importância do cinema, enquanto nova possibilidade de construção estética. A presença da *cinematograficidade* em todas as artes, isto é, a presença de aspectos inerentes à linguagem cinematográfica, revelada nas outras formas de manifestação artística, é designada, posteriormente, como *Cinematismo*.

Nos artigos que o teórico Eisenstein passou a produzir, ainda no início da década de vinte, surge a inquietação de elucidar as leis que determinam as estruturas artísticas. Assim, torna-se um método, por parte do cineasta, o ato de cotejar outras formas de construções artísticas para compreender, a partir delas, as composições que se aproximam das estruturas do cinema. Este método também era explorado durante as aulas que o professor Eisenstein ministrava nas dependências da VGIK⁴. Aliás, aulas não, *práticas*, pois o cineasta relata, em suas *Memórias*, que não almejava criar seguidores de seu estilo, mas esperava que cada aluno fosse capaz de encontrar a sua própria forma de expressão. Por isso, em vez de propor apenas reflexões teóricas, eram propostos, aos alunos, exercícios de criação em que cada discente trazia sua contribuição que era considerada e discutida por Eisenstein⁵. Em suas *práticas*, o objeto artístico era dissecado para extrair da tessitura de cada texto a potencialidade das tramas criadas por seus autores.

Lotman apresenta o cinema como um sistema de comunicação, portanto é composto de uma estrutura de linguagem que conecta um *emissor* e um *receptor*; todavia a mensagem, isto é, o texto é manifesto por meio da *imagem*⁶. Graças à complexidade que a estrutura de um filme, como um texto, pode adquirir em seu processo de criação, este pode expandir seu aspecto meramente narrativo e adquirir um valor artístico que parte de sua organização interna e dialoga com suas influências externas. Assim, o artista possui como matéria um tema que deve ser desenvolvido dentro de uma estrutura de texto artístico.

---

⁴ Universidade de Cinematografia do Estado Russo S. A. Gerassimov (*Vsiorossiski Gosidárstveni Universitiét Kinematógrafi Imeni S. A. Guerasimova*). Primeira instituição de ensino superior de cinema do mundo.

⁵ Wie sag' ich's meinem kind? (Como posso dizer isso a meu filho?). In. *Memórias Imorais*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp.122-130.

⁶ LOTMAN, Iuri. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978b. p. 59-60.

Essa preocupação com a linguagem e a transformação do factual em texto artístico parece ser reconhecida com certa frequência pelos pesquisadores apenas nos filmes produzidos por Eisenstein na década de 20. Todavia o único filme finalizado por Eisenstein na década de 30 possui uma gênese que pode encaminhar as discussões em torno do filme para uma questão meramente política.

Após projetos frustrados na América do norte, em especial, a suspensão da produção do filme *Que viva México!*, Eisenstein retornou a Moscou em maio de 1932. Como lembra Viktor Chklóvski⁷ (1893-1984), Eisenstein voltou para um país que passava por um profundo processo de transformação. Os anos 30 são marcados por densas mudanças com ênfase na modernização dos meios industriais e a coletivização do campo⁸. A intensa revolução industrial ocorrida, nesse período, na antiga União Soviética⁹, atinge a indústria cinematográfica que, já no final da década de 20, experimentava alterações graças às discussões em torno do cinema sonoro. Também data desse período a inclusão de projetos que tinham como principal objetivo transformar a produção cinematográfica, na URSS, em uma grande indústria. Para tanto, o comando da produção foi delegada a Boris Shumiátski (1886-1938) que assume o posto, mesmo sem compreender “a natureza da arte e a psicologia do artista¹⁰”, tal como sintetiza Jay Leyda.

É justamente com Boris Shumiátski que Eisenstein terá muitos problemas após seu retorno à Rússia. Ao chegar a Moscou, o diretor cinematográfico começa a propor projetos para retomar a sua produção, todavia tais empreitadas não se efetivavam. Ainda em 1932, trabalha no roteiro de uma comédia intitulada *M.M.M (Maksím Maksimóvitch Maksimov¹¹)* que, mesmo tendo o roteiro aprovado, não se concretizou. Em 1933, pensava em um projeto, que também não se materializou, intitulado *Moscou*. Neste, o diretor retomava as cores míticas da cidade de Moscou, assim como propusera “uma reflexão sobre a essência do México” em *Que viva*

---

⁷ SHKLOVSKI, Victor. *Eisenstein*. Tradução de Zoia Barash. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985. p. 328.

⁸ REIS, Daniel Aarão Filho. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

⁹ União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS.

¹⁰ LEYDA, Jay. *Kino: a history of the russian an soviet film*. 3. ed. London, Boston: George Allen & Unwin, 1983. p. 278.

¹¹ De acordo com David Bordwell, “o roteiro era uma sátira da agência soviética *Intourist*. Nela um funcionário muito pretensioso (que lembrava o homem da NEP das comédias dos anos vinte) se encontra com um grupo de boiardos que voltou à Rússia como turista.” In. *El cine de Eisenstein: teoria y práctica*. Tradução de José Garcia Vázquez. Buenos Aires: Paidós, 1999. p. 44.

*México!*¹². A única atividade exercida, de fato, por Eisenstein, era a prática docente e a escrita de vários ensaios e artigos que publicava nas revistas especializadas em cinema.

Foi apenas em 1936 que o diretor retomou sua prática cinematográfica nas filmagens de *O prado de Bejin* (*Bejin Lug*). O roteiro foi escrito por Aleksandr G. Rjечиévski, inspirado no conto homônimo de Ivan Turguêniev (1818-1883). De acordo com Chklóvski, “O roteiro de Rjечиévski *O prado de Bejin* era agudo, superficial, escrito com talento e difícil de realizar”¹³. Após a primeira interrupção, o cineasta revê o roteiro, agora com a colaboração de Isaak Bábel (1894-1940), e retoma as filmagens no final de 1936. Em março de 1937, as filmagens são definitivamente suspensas após duras acusações por parte de Boris Schumiátski. O cineasta ainda teve de escrever uma carta reconhecendo seus “erros” durante a filmagem de *O prado de Bejin*. Como salienta Galia Ackerman, “Eisenstein devia sentir que a sua vida estava presa por um fio. Seguindo o exemplo de Dmitri Chostakovitch, passou à autocrítica”¹⁴.

Após a queda de Shumiátski, Eisenstein, efetivamente, inicia um novo projeto. Como explica Leyda¹⁵, no primeiro momento, o projeto foi denominado de *Rus*, uma referência à formação do estado russo, no período medieval; ainda se cogitou *O senhor grande Novgorod e Batalha sobre o gelo*, até, finalmente, Eisenstein propor *Aleksandr Niévski* (1938). Nos escritos de Eisenstein, desse período, fica evidente que a grande preocupação do diretor era “como coordenar a voz da época com seu destino”¹⁶. A produção desse filme também era fundamental, pois o cinema sonoro ainda buscava seu caminho e Eisenstein poderia efetivar muito do que teorizara durante todos aqueles anos.

Todo esse cenário era tangenciado por outra questão político-ideológica que estava na ordem do dia. Como pontuamos anteriormente, a sociedade russa passava por alterações significativas no âmbito social e político. As artes não passaram incólumes a essas modificações e, em 1932, foram instauradas as diretrizes que pretendiam conduzir a produção artística na União Soviética, criando o chamado Realismo Socialista. De acordo com essa estética, o artista deveria transmitir, de modo claro, as premissas defendidas pelo partido, refletir o otimismo que

---

¹² SKLOVSKI, Viktor. *Eisenstein*. Tradução de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972. p. 165.

¹³ SHKLOVSKI, 1985, p. 376.

¹⁴ MARCADÉ, Jean-Claude; ACKERMAN, Gália. *S. M. Eisenstein – Desenhos secretos*. Lisboa: Bertrand Editora/Quetzal Editores, 1999. p. 189.

¹⁵ MARCADÉ; ACKERMAN, loc. cit.

¹⁶ SHKLOVSKI, op. cit., p. 369.

deveria estimular e educar as massas e transparecer o amor pela pátria, sobretudo por meio de temas nacionais. Assim, qualquer novo projeto apresentado por Eisenstein deveria contemplar essas diretrizes. Sem dúvida, o cineasta estava diante de uma situação oblíqua e nada confortável. Todavia a relação entre o cineasta e a forma de produção artística que se delineava na Rússia soviética exige uma reflexão mais detida, não podendo ser enclausurada em uma abordagem reducionista.

De um modo geral, dentro da perspectiva apresentada acima, parece pertinente considerar que o projeto selecionado por Eisenstein “desempenha um papel em preparar o terreno para o culto de liderança durante a guerra de Stálin¹⁷”. Porém, dessa proposição, emerge uma dúvida central: teria, realmente, um artista inquieto e crítico como Eisenstein aceitado as diretrizes impostas pelo partido e se submetido às diretrizes delineadas no conjunto de regras denominado de Realismo Socialista apresentando o filme *Aleksandr Niévski* como um mero filme de propaganda?

É o próprio cineasta quem nos dá uma sugestão de resposta ao assinalar a proximidade estética entre os filmes produzidos na década de 20 e o seu filme de 1938, pontuando que “*Alexandre Nevski* defende tôdas [sic] as conquistas do cinema mudo¹⁸”. Também o estudioso Jean Mitry afirma: “*Aleksandr Niévski* é e continua a ser a primeira obra-prima genuína que abre esta nova rota para o cinema. Sua importância de filme sonoro é tão grande quanto do *Encouraçado Potiômkin* para o filme mudo¹⁹”.

Ao perceber que é o próprio cineasta quem considera similaridades na estrutura das obras, sentimo-nos impelidos a compreender se haveria inovações ou divergências, na estrutura do texto artístico cinematográfico de *Aleksandr Niévski*, em relação ao que foi produzido no campo estético e teórico pelo diretor em seus primeiros filmes, além de verificar se estas possíveis potencialidades de linguagem exploradas no filme poderiam ampliar a teoria eisensteniana em um período marcado pela forte pressão política.

---

¹⁷ TAYLOR, Richard. *Film propaganda: soviet russia and nazi Germany*. 2. ed. London/New York: I. B. Taurus, 2006. p. 89.

¹⁸ EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Tradução de Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1966. p. 135.

¹⁹ MITRY, Jean. *S. M. Eisenstein*. Paris: Editions Universitaires, 1955. p.120.

Para traçar este percurso, procuramos identificar e analisar, na estrutura cinematográfica *Aleksandr Niévski*, elementos da cinematografia de Serguei Eisenstein que o tornam um texto artístico e ampliam sua potencialidade significativa para além das questões referenciais do contexto histórico em que está inserido. Assim, torna-se relevante trazer o contexto de produção da obra, a fim de melhor compreendermos o posicionamento deste filme dentro das diretrizes do Realismo Socialista, além de esquematizar, de modo breve, a importância da figura histórica Aleksandr Niévski para a cultura russa, e o envolvimento da imagem desse herói nacional com os interesses políticos vigentes em cada época.

Esses dados são fundamentais, pois, quando Boris Shumiátski convidou Eisenstein, contra sua vontade, para realizar este novo projeto, foram oferecidas duas possibilidades de trabalho: a primeira, seria criar um herói nacional utilizando a figura de Niévski; a outra, explorar a figura de um herói popular, Ivan Susanin. A escolha final do protagonista, segundo o cineasta, foi pautada pela possibilidade de construir seu herói de acordo com seu projeto artístico já que a história russa não dispunha de muitas informações precisas sobre Niévski.

Outro aspecto fundamental da análise proposta é entender se o protagonista do filme seria o tema principal da obra. Eisenstein, em filmes anteriores, como *Outubro (Oktiabr, 1927)*, sempre partiu de um conceito e instituiu uma estrutura plástica que transmitisse ao espectador as reverberações do conceito-tema tratado. Se a figura de Niévski resume-se a uma simples representação para evocar a figura de Iósef Stálin, e o tema é um mero mote para as ações do filme, as demais personagens não apresentariam, então, relevância no discurso construído pelo cineasta?

Essas questões conduzem à necessidade de delinear os aspectos estéticos e estruturais presentes no filme para verificar a relação tripartida entre estes, o tema desenvolvido por meio da estrutura e as diretrizes do Realismo Socialista. Ao nos debruçarmos sobre essas questões, almejamos esmiuçar alguns elementos da linguagem cinematográfica que são explorados por Eisenstein na construção do texto artístico e verificar como são estabelecidas as relações semânticas entre a estrutura e o tema proposto para o filme: o patriotismo. Para tanto, nossa análise prioriza os seguintes pontos: o tema transformado em imagem, a construção de personagem, a *mise en scène* (paisagem arquitetônica-cenário, o figurino e a atuação dos atores) a

estruturação do texto artístico (denominado na análise como moldura), a montagem vertical (articulação sonoro-visual) e o uso do enquadramento como modelador de um discurso.

Para direcionar as questões acima, optou-se por recuperar, enquanto recorte teórico principal, os escritos teóricos de Eisenstein sobre a composição cinematográfica e seus elementos estruturais. Também do universo pouco explorado pela crítica eisensteiniana, valem-nos de reflexões teóricas extraídas das *práticas* realizadas por Eisenstein com seus alunos de direção. Desse modo, escolhemos explorar a análise de planos (ou *frames*) que dialogam com a teoria. Para o levantamento dos dados biográficos, optamos por partir da biografia de Eisenstein escrita por Viktor Chklóvski e, quando necessário, recorreremos a outras coletâneas biográficas dedicadas ao cineasta.

Em diálogo com os textos de Eisenstein, outros dois teóricos são fundamentais para encaminhar a análise das possíveis inovações ou divergências presentes no filme *Aleksandr Niévski*. Trata-se do pesquisador e crítico francês, Jean Mitry, e os estudos do pesquisador David Bordwell, para quem “*Aleksandr Niévski* pode ser visto também como o intento de Eisenstein de propor uma direção ao cinema de seu tempo²⁰”. Quando necessário, utilizamos, de forma subjacente, as análises de outros pesquisadores que contribuem com o desenvolvimento da abordagem aqui proposta.

Para a compreensão do conceito de texto artístico e a concepção de cinema como um sistema de linguagem, portanto um sistema de comunicação, abordamos as reflexões do semioticista e historiador cultural russo Iuri Lotman (1922-1993). Já para a estruturação do cinema como um texto artístico, buscamos aproximações com os estudos em torno das propriedades da linguagem poética desenvolvidos pelo linguista russo Roman Jakobson (1896-1982). Essas aproximações foram delineadas considerando as leituras desenvolvidas por Eisenstein em seus textos teóricos, tanto dos clássicos da literatura russa quanto de grandes nomes da literatura mundial. São essas análises teóricas fundamentais para a ampliação e o desenvolvimento de sua acepção de cinema durante seu trajeto artístico.

Assim, todos os eixos desenvolvidos são considerados como pertencentes a um único eixo temático central: o patriotismo. Nessa perspectiva, os capítulos, ao mesmo tempo em que ramificam, abrindo novas discussões, se complementam estruturalmente já que, na concepção do

---

²⁰ BORDWELL, 1999, p. 259.

texto artístico final, os elementos da cinematografia se interpenetram formando uma unidade de sentido.

No capítulo *Questões de época*, traçamos algumas considerações fundamentais sobre os dois tempos históricos que dialogam no filme: século XIII e século XX. Para tanto, o capítulo foi dividido em dois subitens. O primeiro, *Sobre o Realismo Socialista*, traz algumas considerações fundamentais sobre a relação entre as diretrizes do Realismo Socialista e a indústria cinematográfica na União Soviética, a fim de que possamos entender o cenário da produção cinematográfica de Serguei Eisenstein. Já o segundo, *Sobre Aleksandr Niévski*, parte dos estudos realizados pelas pesquisadoras Maria Ferretti e Mari Isoaho. Neste item, delineamos uma breve reconstituição de um panorama histórico da personagem Aleksandr Niévski e sua importância em determinados períodos históricos.

Já no capítulo seguinte, *O patriotismo como tema*, dividido em dois itens, é analisada a maneira como a estrutura do filme é desenvolvida a partir do conceito de patriotismo. Para tanto, abordamos, primeiramente, a construção da moldura do filme, isto é, os elementos que organizam o texto fílmico. O aporte teórico em que se baseia nossa leitura nesse capítulo e que permeia todos os demais advém do conceito de texto artístico desenvolvido por Iuri Lotman. No subitem *O método de construção: a personagem*, retoma-se a discussão do capítulo anterior sobre a construção da figura pública Aleksandr Niévski e o seu papel na concepção da proposta fílmica. Aqui estão presentes, sobretudo, os estudos de Serguei Eisenstein e do teórico David Bordwell

A discussão evolui em *A unidade temática e a unidade orgânica*, a partir da análise proposta por Jean Mitry. Esse item que apresenta duas subdivisões trata do tema transformado em imagem, explorando as noções de *unidade temática* e de *unidade orgânica*. O primeiro subitem do capítulo, *O jogo dramático: mise en scène*, aborda as estratégias de construção interna dos planos, verificando como os elementos de *mise en scène* contribuem para a construção do tema, além de verificar quais as relações entre estes recursos estéticos e as diretrizes do Realismo Socialista. Conclui-se este capítulo com *O jogo de composição: o enquadramento*, verificando as estratégias de estruturação por meio dos tipos de enquadramento selecionados pelo cineasta e suas implicações de aproximações e/ou divergências em relação ao Realismo Socialista.

No último capítulo, *Montagem vertical: a partitura*, é abordada a problematização do conceito de *montagem vertical* a partir dos textos teóricos de Eisenstein. Na sequência, no item

Kólokol: a síntese do tema, foram selecionados dois momentos do filme para analisar o uso específico deste recurso e os resultados que podem cooperar com a construção do tema na mente do espectador. Destaca-se a análise da sonoridade dos sinos, em *Unidade: a correspondência dos sinos*, em que os estudos de Roman Jakobson são fundamentais para a discussão proposta.

Por fim, salientemos a tradução, direta do russo, do artigo publicado no final de 1939, intitulado *Patriotismo, meu tema*. Este artigo, compilado no volume 1 das Obras Completas de Serguei Eisenstein²¹, traz uma profusão de informações que nos dão conta da complexidade da época. Eisenstein inicia o artigo afirmando a presença de um tema central e determinante de todas as escolhas artísticas realizadas para o filme *Aleksandr Niévski*. Trata-se do conceito de patriotismo. O desenvolvimento desse conceito traz a riqueza do período político vivido pelo cineasta reafirmando a necessidade de compreender melhor este período tal como pontuou Naum Kleiman na citação que transcrevemos acima.

Em um texto escorregadio, com várias possibilidades de vertentes de leitura, Eisenstein evoca o passado recente de luta do país atrelando à sua história mais remota, não apenas nas glórias, mas nas dificuldades enfrentadas e na destruição que todo embate gera. O cineasta, buscando um fôlego dentro dos expurgos sofridos no ambiente artístico, faz referência à produção cinematográfica iniciada nos anos 20, momento em que a efervescência das vanguardas trazia o frescor para os ideais de transformação que estavam na ordem do dia. É interessante notar que nas observações de Eisenstein, embora em alguns momentos estejam carregadas pelos tons patrióticos, há uma nuance que perpassa todo o texto, marcada pela melancolia de um futuro nada promissor em que o humano perde paulatinamente seu valor diante da ganância e do anseio pelo poder.

O cineasta posiciona-se como um pensador da cultura, papel que ocupa desde as suas primeiras produções ainda no Teatro, e passa a refletir sobre a devassidão que se alastra pelo mundo nas relações estabelecidas. O Comunismo parece, ainda, a última esperança possível já que os modelos experimentados fracassaram e estavam comprometidos e comprometiam o futuro da humanidade em seu sentido mais amplo. É interessante salientar justamente a preocupação

---

²¹ Эйзенштейн, С (EISENSTEIN, Serguei). Патриотизм - моя тема (Patriotismo – meu tema). In. Избранные Произведения в шести томах (Obras Seleccionadas em seis volumes). Москва: Искусство, 1964. pp. 161-164. TOM 1.

com o humano, com aquilo que cada indivíduo traz de mais pessoal, arraigado às suas origens e que não pode ser destruído ou construído de modo imediato, mas pode ser manipulado de maneira danosa a ponto de não ser mais possível recuperar uma identidade. Estaria também o menino de Riga refletindo sobre a sua condição e de seus colegas artistas que experimentavam os expurgos stalinistas?

Eisenstein terminar seu artigo acreditando no poder transformador da arte, capaz de transportar sentimentos e contaminar uma nação inteira diante do desânimo e do sentido de derrota. Diga-se, aliás, que a vitória para Eisenstein, neste artigo, não é apenas uma condição de superioridade política, mas a supremacia dos melhores sentimentos que se espera do humano.

A escolha do texto para a tradução pode parecer antagônica se vista apenas de um modo superficial, todavia o artigo complementa a noção de que estamos diante de um texto da cultura riquíssimo em possibilidades significativas e que necessita ser revisitado considerando as complexidades artísticas e culturais. Assim, parece-nos que há uma possível importância desse filme que não está restrita apenas ao período em que foi realizado, mas surge como uma obra essencial para a história do cinema tal como ocorre com outros filmes de Serguei Eisenstein.

Em entrevista concedida a pesquisadora Neide Jallageas²², Naum Kleiman, ao ser questionado sobre a possibilidade do filme *Aleksandr Niévski* indicar uma ruptura na produção de Eisenstein, aprecia a questão com a seguinte resposta: “*Niévski* parece ser uma ruptura com os princípios do primeiro Eisenstein (atores, enredo, maquiagem, cenário, etc), MAS este é um significado muito superficial. [...] Sua evolução para *Niévski* foi um movimento espiral a partir de *A Greve*, assim como seu caminho de *Potiómkin* a *Ivan*”.

Diante desse quadro geral, não almejamos oferecer respostas ou encerrar uma discussão, antes pretendemos oferecer uma abordagem exploratória da obra de Serguei Eisenstein, a fim de sugerir caminhos para novas pesquisas sobre as diversas potencialidades do conjunto de produção artística e teórica deste cineasta ímpar.

---

²² CADERNOS DE PESQUISA KINORUSS: eisenstenianas, São Paulo: Kinoruss, n. 04, ano 03, 2013. Disponível em: <www.kinoruss.com.br>. Acesso em: 15 março 2014. p. 197.

2. Questões de época

“Nosso realismo, o realismo do futuro, tem de incorporar todas as velhas artes. Mas estas não são, por si apenas, suficientes. Isso não é apenas socialismo, mas o método completo da criação artística.”

Serguei Eisenstein

Eisenstein apresenta, em seus estudos, clara preocupação com a relação estabelecida entre espectador e obra cinematográfica. Tal preocupação perpassa vários âmbitos do seu trabalho artístico, inclusive a relação tempo-espço. Ainda que fosse uma demanda do cinema de vanguarda e, posteriormente, do cinema soviético, os elementos históricos não são explorados nos filmes de Eisenstein como apenas um pretexto para o cenário de um filme, mas estabelecem constante diálogo entre presente e passado, permitindo um fluxo livre dos aspectos culturais (sobretudo!) de um período a outro.

Considerando essa visão, quando o espectador entra em contato com uma obra de arte, sua análise ocorre na confluência de dois tempos (presente e pretérito), portanto sua leitura permite certa dinâmica garantindo a permanência desse objeto independente da questão cronológica. Ao debater as ideias de Ferdinand de Saussure (1857-1913) sobre a relação de sincronia e diacronia no estudo da língua, Roman Jakobson defende uma natureza não estática do conjunto de *fenômenos de uma língua* e reconhece, na *percepção cinematográfica*, essa convivência imediata de dois tempos na decodificação da linguagem cinematográfica:

Ao criticar essa concepção não foi por acaso que recorri ao exemplo da percepção cinematográfica. À questão de tipo sincrônico: que vê você, neste instante preciso, na tela do cinema? – o espectador dará, inevitavelmente, uma resposta de ordem sincrônica, e não estática, uma vez que ele vê, nesse instante, os cavalos que correm, o palhaço que dá cambalhotas, o bandido ferido a bala. Em outras palavras, as duas oposições efetivas, sincronia/diacronia e estática/dinâmica não coincidem na realidade (JAKOBSON, 1985, p. 62).

Jakobson discute essa questão ao pensar sobre as possibilidades de aproximação do estudo da língua: sincronia e diacronia. No primeiro caso, o estudioso preocupa-se com a língua no momento de sua utilização; e, no segundo, dedica-se ao processo, ao desenvolvimento e às transformações a que a língua foi submetida ao longo do tempo. Essa relação também é pensada por Katerina Clark²³, ao propor que a estrutura dos romances do realismo socialista assemelha-se às parábolas, assinalando a importância da função histórica dessa estrutura: “uma parábola exige uma estrutura recorrente que pode ser lida por diferentes acepções históricas²⁴”. Por seu modo de construção, o conteúdo da parábola é sempre renovado de acordo com o contexto em que é inserido, sem abandonar suas referências históricas. Essa relação entre diacronia e sincronia, assim como ocorre com a língua, não se trata apenas de uma questão de forma, mas é construída na interação com o conteúdo.

Ao observar a relação sincrônica e diacrônica explorada por Jakobson, na obra cinematográfica, e por Clark, na estrutura de um determinado gênero, entendemos que as ideias extraídas de tais análises nos auxiliam a estabelecer um possível caminho de leitura para o filme *Aleksandr Niévski*, conforme veremos ao longo da análise aqui proposta. Eisenstein parte das demandas de sua época, considerando (e experimentando) as indicações do realismo socialista, justamente ao apropriar-se de estruturas da tradição russa, sobretudo ao retomar uma figura histórica ímpar para a cultura de seu país como é o príncipe Aleksandr.

É pertinente salientar que, no cerne do realismo socialista, havia um movimento de retomada da tradição russa por meio de temas e personagens que embasassem a política vigente. Todavia, tal como sintetiza David Bordwell:

Eisenstein vai além desta tática oportunista dando início a uma busca de “métodos avançados”. Ao longo dos anos 30 e quarenta, pesquisa amplamente diferentes tradições em busca de técnicas, formas e estilos. O cinema soviético precisa aprender a caracterizar personagens; para isso encarregou Balzac. No que se refere à organização da montagem, Zola, Gógol e Púchkin proporcionam instrutivas “listas de planos”. Para entender enredos, o diretor pode estudar

---

²³ CLARK, Katerina. Socialist Realism with shores: the conventions for the Positive Hero. In. LAHUSEN, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (Org.). *Socialist Realism without shores*. Durham/London: Duke UP, 1997. pp. 27-50.

²⁴ CLARK, op. cit. p. 28.

Dumas, O. Henry, narrativas policiais e Shakespeare (BORDWELL, 1999, p. 196).

Assim, ao estabelecer um campo de tensão entre os fatos sincrônicos e a história da Rússia, o cineasta propõe um diálogo crítico entre ambos, tornando um fato histórico *estático* em algo *dinâmico*, ao ser revisitado pela obra artística.

Entendendo a importância desses dois aspectos - culturais e políticos - para a compreensão da tessitura do filme *Aleksandr Niévski*, propõe-se, neste capítulo, estabelecer uma sintética base histórica para as questões centrais da leitura aqui depreendida: a estética do realismo socialista no cinema e a personagem Aleksandr Niévski.

Salientamos que, por estarmos conscientes da riqueza e da profundidade do tema abordado, as reflexões seguintes serão focadas nos aspectos pertinentes às indagações que motivaram essa pesquisa, anunciadas na apresentação.

2.1. Sobre o Realismo Socialista

“O realismo socialista não pode realmente ser definido. Ele existe somente em nossos livros”.

Serguei Paradjanov

Serguei Eisenstein, em carta a sua amiga Esfir Shub, no período em que estava no México²⁵, explicitou suas preocupações sobre o futuro de seus projetos na União Soviética. O cineasta acompanhava, mesmo à distância²⁶, as mudanças políticas e culturais que eclodiam em

---

²⁵ A carta é datada de 04 de julho de 1931.

²⁶ Cabe ressaltar que Eisenstein saiu da União Soviética no início do primeiro plano quinquenal, em 1928, quando realizou uma viagem com uma comitiva para estudar o cinema sonoro. As mudanças oriundas do plano de

seu país natal e percebia que as alterações no campo das artes eram inevitáveis. Todavia esta movimentação não era vista de forma negativa por Eisenstein. Ao contrário, o cineasta, que escreveu um ensaio em 1929 posicionando-se contra algumas doutrinas artísticas adotadas pela Associação Russa dos Escritores Proletários (RAPP), ponderava que este novo campo em formação poderia oferecer um amplo espaço de pesquisa e descoberta de novos procedimentos no âmbito das artes. Tal percepção de Eisenstein não foi exclusiva. Como salienta David Bordwell, “os artistas acolheram bem essa escapatória da ditadura das organizações proletárias²⁷”.

No trecho extraído da carta endereçada a Shub, em 1931, permanece o tom satírico eisensteiniano dedicado a uma crítica ultrapassada e a emergente necessidade de inaugurar uma arte mais vigorosa, conforme vemos abaixo:

A mudança [que] agora [está] acontecendo na psicologia pública na URSS é de colossal interesse. Estou recebendo informações muito escassas, mas, mesmo assim, pode-se sentir as mais curiosas mudanças na pulsação do espectador. Eu até arriscarei escrever um artigo sobre isto – pois acho que a meio mundo de distância, eu sou mais capaz de sentir sua batida. Essas mudanças não estão no todo, onde nossos inveterados escrevinhadores²⁸ sugerem! Isto é tudo escrito só para você – como se fosse uma conversa telefônica, que, infelizmente!, não teve lugar há quase dois anos (EISENSTEIN, 1985, p. 47).

Eisenstein demonstra, nesta carta, uma grande sensibilidade para apreender que não apenas seu trabalho precisava ser modificado, mas a concepção de fazer cinema rumava para outros destinos, embora ainda não conseguisse identificar de maneira clara quais seriam essas novas diretrizes. Contudo entendia que, com essa demanda emergente, necessitava buscar compreender os processos de transformação pelos quais passava a arte cinematográfica. Não por acaso, durante os anos trinta, o cineasta dedica-se à escrita de vários artigos sobre os filmes

---

industrialização e outras mudanças foram acompanhadas, inicialmente, com grande entusiasmo, gerando “uma época de radical utopismo”, conforme define Clark (2000, p. 91).

²⁷ BORDWELL, 1999, p. 194.

²⁸ Optamos por manter, na tradução para o português, este vocábulo, ainda que a palavra não seja muito comum em língua portuguesa, com o intuito de conservar o tom jocoso presente na construção. Como definição, no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), o verbo *escrevinhar* indica aquele que escreve tolices, assuntos não interessantes.

produzidos nesse período, identificando, por exemplo, o clássico *Tchapaiev* (1934) como um novo modelo dentro da história do cinema soviético. Segundo Eisenstein, esse filme sintetizaria o poder dos filmes de massa dos anos vinte e as histórias naturalistas do início do cinema sonoro, criadas a partir do final dos anos 20 e início dos anos 30²⁹.

Cabe ressaltar que o Realismo Socialista é declarado, publicamente, em 1934, após dois anos de discussões, sem um manifesto que expressasse claramente suas premissas; as indicações eram genéricas e evasivas, o que levou os artistas a considerarem que esta nova abordagem “oferecia uma razoável amplitude artística³⁰”. Todavia é relevante lembrar que as premissas estabelecidas e discutidas nesses dois anos focavam a literatura. As demais artes foram debatendo paralelamente suas especificidades, tal como ocorre com os centros cinematográficos que, durante três anos (1932-1935), debateram sobre o futuro do cinema soviético, conforme relata Valérie Pozner³¹.

Ao refletir sobre a evolução e a importância do cinema soviético, desde a década de vinte, no cenário cinematográfico fora da União Soviética, Eisenstein, em artigo intitulado *Realização*, publicado em 1939, portanto oito anos depois da carta escrita a Shub, e do intenso processo de mudança pelo qual passou o cinema após 1932, explana as contribuições que o desenvolvimento da linguagem cinematográfica russa atingiu, deixando um legado a produções futuras, inclusive de outros países, tal como veremos adiante:

Esta influência do cinema soviético é múltipla – com incontáveis exemplos indiretos para cada um dos exemplos diretos citados. Algumas vezes é revelada pelas tentativas de tratar de temas mais amplos do que o eterno triângulo – ou por uma representação mais evidente da realidade, uma característica da nossa busca cinematográfica da fidelidade – ou pelo mero desejo de usar os métodos formais que são o resultado do novo conteúdo intelectual do nosso cinema (EISENSTEIN, 2002a, p. 164).

---

²⁹ LEYDA, Jay. *Kino: a history of the russian an soviet film*. 3. ed. London, Boston: George Allen & Unwin, 1983. p. 317.

³⁰ BORDWELL, 1999, p. 195.

³¹ POZNER, Valérie. Le “realisme socialiste” et ses usages pour l’histoire du cinema soviétique. In. FEIGELSON, Kristian (Org.). *Caméra politique - cinema et stalinisme*. Saint-Etienne: Press Sorbonne Nouvelle, 2005. p.15.

Segundo comenta Jay Leyda³², Eisenstein escreveu um artigo em 1934 em que marcava a distinção entre os filmes soviéticos produzidos antes e depois de 1930. Assim, em um primeiro momento haveria, de acordo com o cineasta, uma “predominância da poesia”, isto é, uma forma cinematográfica mais devotada à busca da construção de sentido por meio de fragmentos combinados; já na nova concepção de cinema, a prosa, como meio de composição, seria mais favorável para desenvolver as potencialidades técnicas então disponíveis.

Eisenstein concordava com as ideias apresentadas por Maxím Gorki (1868-1936), por se afinar com a necessidade de manter o que o cineasta denomina acima *de busca cinematográfica da fidelidade*. Em texto de 1933, Gorki, escreve um artigo intitulado *A propósito do realismo socialista*³³ em que o autor explica que as transformações sociais impelem uma concepção diferenciada do mundo e da arte, cabendo ao escritor soviético usar essa vida que pulsa a seu redor como material de sua produção. Sobre isso, argumenta o escritor:

[...] mas no país onde, nestes anos, a energia da classe operária tem construído novas cidades e fábricas gigantes e muda a geografia física de sua terra, unindo os mares por canais, irrigando e preenchendo o deserto, enriquecendo maravilhosamente o Estado com o descobrimento de infinitos tesouros nas entranhas da terra, nesse país, onde a classe operária tem destacado, de seu meio, centenas de inventores e dezenas de grandes cientistas e onde anualmente se incorporam a vida quase meio milhão de jovens que recebem instrução superior, as exigências que se apresentam a literatura devem ser muito altas (GORKI, s.d., p. 38).

Gorki centra suas observações no campo da literatura. Todavia, o cinema também gozava de grande prestígio, já que era uma construção artística de grande alcance, por isso também teve um papel fundamental na divulgação e consolidação do regime stalinista, apresentando uma linha narrativa bem definida, a fim de entreter e “educar” as massas nos princípios da ideologia soviética.

É importante pontuar que, oficialmente, isto é, nos documentos oficiais, o conjunto de normas e procedimentos que deveriam nortear a produção cinematográfica centrava-se, sobretudo,

---

³² LEYDA, 1983, p. 306.

³³ Nesta dissertação, foi utilizada a tradução para o espanhol realizada pela Editora Progresso.

no conteúdo, tendo supostamente a construção artística uma estrutura rígida e linear. Esperava-se que tal estrutura fosse objetiva e de fácil compreensão. De acordo com Peter Kenez, ao analisar os filmes mais caricaturais desse período, há uma linha muito clara de elementos que constituem as obras cinematográficas a partir da década de trinta:

Os filmes realistas socialistas incluem três figuras de ações com regularidade deprimente: o líder do partido, o homem simples e o inimigo. O líder do partido é quase sempre homem, ascético, vestido em estilo semi-militar, não sobrecarregado por uma família ou casos amorosos. O homem simples pode ser homem ou mulher, e é permitido ter interesse pelo sexo oposto. Relações sexuais são sempre puras, o espectador nunca pode ver mais do que um beijo, e essas relações frequentemente precisam ser ajustadas pelo líder do partido. O inimigo, cuja função é afundar e destruir o que os comunistas estão construindo, é sempre do sexo masculino. Em algumas ocasiões, mas raramente, ele tenta conquistar o homem simples para seu lado por meio de mentira e subterfúgio, mas, normalmente, o inimigo tem suas atividades limitadas a destruir coisas (KENEZ, 2001, p. 144).

O novo conteúdo do cinema dos anos trinta era pautado pela “descrição da realidade ‘em seu desenvolvimento revolucionário’, fidelidade a personagens e situações ‘típicas’, tratamento de meios sociais em sua totalidade, otimismo idealizador manifestado em um ‘realismo heroico’ ou ‘romantismo revolucionário’, adesão ao ‘espírito do partido’ e ao ‘espírito nacional’³⁴”. As indicações abrangentes acabaram permitindo que surgisse certa dubiedade quando se pensava em construir uma obra cinematográfica dentro dos padrões do realismo socialista. Como indaga Valérie Pozner, contrariando a leitura tradicional que se faz do cinema desse período, houve, de fato, “o fim trágico das vanguardas” ou a “simplificação radical dos meios de expressão³⁵”? A estudiosa de cinema Maia Turovskaia, amiga de Andriêi Tarkósvki (1932-1986) e sua primeira crítica, recorda que a própria construção ideológica do período “rica, multicamada e complexa³⁶” afastava a possibilidade de alcançar a unificação pretendida, ainda que ações como “a rejeição do

---

³⁴ BORDWELL, 1999, p. 194.

³⁵ POZNER, 2005, p. 18.

³⁶ TUROVSKAYA, Maya. The 1930s and 1940s: cinema in context. In. TAYLOR, Richard; SPRING, D. W. (Org.). *Stalinism and Soviet Cinema*. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 1993, p. 36.

passado em favor da Utopia do futuro, e desconstrução, a procura de novas formas” encaminhassem para a “unidade do método (‘realismo socialista’)”³⁷.

De um ponto de vista geral, Katerina Clark traz uma afirmação pertinente para começarmos a repensar muitas das visões sobre o realismo socialista, construídas ao longo do século XX. A pesquisadora afirma que o realismo socialista “não é, em primeiro lugar, uma *única* doutrina. Reconhecemos que esse espírito velho, ‘comunismo monolítico’, não existe – que há, em vez disso, muitos diferentes comunismos. Da mesma maneira, há muitos diferentes realismos socialistas”³⁸. Para a autora, embora houvesse pronunciamentos oficiais sobre a teoria do realismo socialista tais como a indicação de que “a literatura deveria ser ‘otimista’” ou de que “deveria ser acessível às massas” são indicações gerais para guiar uma prática³⁹. Clark explica que nem todas as obras consideradas cânones do realismo socialista, obrigatoriamente, seguem todos os aspectos previstos nos documentos oficiais. Muitas empregam apenas alguns elementos na constituição do enredo⁴⁰.

Além dos aspectos acima, podemos pensar em contradições que normalmente ocorrem entre uma estética vigente e a obra de alguns artistas. Pensamos na noção de contradição a partir da etimologia da palavra, do latim *contradictio*, isto é, *réplica*, *contra-argumento*. Podemos considerar que algumas tendências insurgem de uma imposição externa à visão do artista que, quando absorvida por ele, é transformada em um objeto artístico que nem sempre contempla, de modo fiel, as diretrizes estéticas que deveriam tangenciar a produção. De modo pertinente, Turovskaia indaga: “No âmbito institucional – sejam os órgãos do poder estatal [...], o Partido, ou principais organizações públicas [...] - a ideologia ‘ordenou’ o tipo de cultura em que tinha interesse. Mas a ideologia, de fato, toma posse de toda a gama de cultura como realmente esta funciona diariamente na sociedade?”⁴¹. Aparentemente é no espaço *entre* o público (coletivo) e o individual (realizador) que Eisenstein situou suas pesquisas sobre as potencialidades artísticas neste novo momento que vivia a Rússia soviética.

Eisenstein se valerá desse pluralismo de ideias, da retomada de clássicos e do diálogo entre as artes para definir uma nova abordagem artística, uma nova maneira de direcionar seus

---

³⁷ TUROVSKAYA, op. cit., p. 37.

³⁸ CLARK, 2000, p. 03.

³⁹ Ibidem, p. 03.

⁴⁰ Ibidem, p.05. Elucidamos que não é nosso intento desenvolver esta questão neste momento, mas pontuá-la é relevante para traçar um caminho exploratório dos interesses no desenvolvimento do método almejado por Eisenstein.

⁴¹ TUROVSKAIA, 1993, p. 34.

experimentos. De acordo com Bordwell, “a estratégia mais audaz de Eisenstein é replantar categorias e conceitos já canonizados pelo realismo socialista. Eisenstein construirá uma poética rica e flexível a partir dos dogmas políticos pouco precisos da nova ordem⁴²”.

Aleksandr Niévski se constitui, dentro desse novo projeto, a partir de outra abordagem artística, diferente da que o cineasta produzira na década de vinte. Não havia mais a efervescência gerada pelas acentuadas modificações sociais e políticas, e os ímpetos de experimentações característicos das vanguardas. O cinema, enquanto linguagem, se desenvolveu consideravelmente nos anos vinte; os cineastas soviéticos dispunham de maturidade na produção e na concepção estética do fazer cinema⁴³. Além do desenvolvimento do cinema sonoro que obrigou os cineastas a pesquisarem sobre novas formas de explorarem as relações entre som e imagem, alterando o modo de fazer cinema.

Quando Eisenstein realiza *Aleksandr Niévski*, que parece contemplar as principais indicações do realismo socialista, - o culto à personalidade, o patriotismo, a valorização da terra e a simplicidade da linguagem cinematográfica (embora, neste filme, trata-se de uma *aparente* simplicidade) - fazia de um lugar de cineasta maduro e um teórico já conhecido internacionalmente. Assim, ao reconhecer o tema patriotismo, enquanto conceito, para ser desenvolvido em sua obra, Eisenstein parecia sugerir mais do que um simples filme: aparentemente propõe uma reflexão de sua época; não por caracterizar os alemães como inimigos, em um período de tensão política, ou por, supostamente, aceitar fazer um filme dentro das indicações do partido para amenizar o risco de ser eliminado como seus amigos – ainda que este receio tivesse fundamento -, mas estas escolhas parecem indicar um novo caminho para a linguagem cinematográfica.

---

⁴² BORDWELL, 1999, p. 197.

⁴³ Cabe ressaltar que os russos foram os primeiros teóricos do cinema.

2.2. Sobre Aleksandr Niévski

“O cálice prateado de um santo, a quem haveria de tornar herói de um filme, depois que o país fez dele um herói nacional.”

Serguei Eisenstein

Eisenstein inicia um texto de 1938, em *Reflexões de um cineasta*, dedicado ao príncipe Niévski, relatando a situação de opressão e de destruição a que estava submetido o povo russo no século XIII. Este cenário, de acordo com o cineasta, era fundamental para entender como o heroísmo do povo russo “levantou-se sob o comando de um grande capitão [...] para esmagar os cavaleiros teutões que procuravam tomar um pedaço da Rússia⁴⁴”.

Os estudos de Eisenstein para a elaboração do filme contam, fundamentalmente, com a releitura das Crônicas históricas. Nos relatos dedicados ao príncipe Niévski, na Crônica de Novgorod, é dada ênfase “no sacrifício do herói russo contrastado com a ameaça estrangeira⁴⁵”. Esse aspecto é fundamental para a composição do tema já que é a partir dessa articulação que o enredo será desenvolvido.

De acordo com Iuri Lotman, na concepção da estrutura do texto artístico, “a personagem representa uma intersecção de funções estruturais”, já que “o ponto de partida do movimento do tema é o estabelecimento de uma relação de diferença e de liberdade recíproca entre o herói actante e o campo semântico que o envolve⁴⁶”. Essa relação desencadeia, no caso do filme de Eisenstein, uma unidade semântica essencial, para o projeto artístico, que será esmiuçada no capítulo 3. Todavia, antecipamos essa questão, pois, ao traçar o perfil histórico da personagem central, isto é, daquele que tem a qualidade de *participar* da ação, nos aproximamos da complexidade na construção da personagem.

É necessário lembrar que, no processo de gênese desse projeto cinematográfico, a primeira versão construída em parceria com Piótr Pavlénko (1899-1951) recebeu o título de *Rus*,

---

⁴⁴ EISENSTEIN, 1969, p. 37.

⁴⁵ ISOAHO, Mari. *The image of Aleksandr Nevskiy in Medieval Russian: warrior and saint*. Leiden/Boston: Brill, 2006. p. 193.

⁴⁶ LOTMAN, Iuri M. *Estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a. p. 389.

uma referência ao território russo em seus anos iniciais, conforme relata Jay Leyda⁴⁷. A pesquisadora italiana Maria Ferretti, por sua vez, chama atenção para o fato de Eisenstein ter apresentado, para a aprovação por parte da censura, primeiro a versão do roteiro escrita por Pavlenko em que era mantida a ‘interpretação oficial’ dedicada a Niévski: “celebrar o glorioso líder que tinha derrotado os cavaleiros teutônicos⁴⁸”; já no final de 1937, “Eisenstein quis restituir à figura do grande príncipe toda a sua complexidade e a sua tragicidade⁴⁹”. Teria, então, o cineasta abandonado o projeto de centralizar suas discussões em um conceito tal como o fizera em *A Greve* (1925) ou em *Outubro* (1927)?

Quando escolheu trabalhar com a personagem Niésvki, o cineasta tinha clareza de que havia poucos relatos históricos que pudessem servir como documentos fidedignos para a composição de sua personagem e foi justamente este dado que o levou a escolher esta figura histórica conforme pontuamos na apresentação. De um modo geral, as primeiras representações de caráter e de feitos realizados por Niévski que chegaram à contemporaneidade são construídos em torno de mitos e lendas oriundos das Crônicas⁵⁰, de onde também são extraídos os empreendimentos bélicos do santo, canonizado pela igreja em 1547, como a batalha no lago Peipus e a batalha no Neva. Ricardo Picchio sintetiza o aparecimento e desdobramento dos relatos sobre Niévski:

Uma primeira *Vida de Aleksandr Niévski*⁵¹, em forma mais laica e terrena, foi escrita, provavelmente, por um autor próximo ao príncipe, logo após a sua morte em 1263. Desse texto somente chegou a nossas mãos relatos indiretos e escassos fragmentos. A *Vida* completa que conhecemos é o resultado de uma posterior relação, elaborada estilisticamente no século XVI (PICCHIO, 1973, p. 96).

---

⁴⁷ LEYDA, 1983, p. 349.

⁴⁸ FERRETTI, Maria. Memoria pubblica e costruzione dell’identità collettiva nell’Urss degli anni Trenta: l’Aleksandr Nevskij. In. PITASSIO, Francesco (Org.). *La forma della memoria: memorialistica, estetica, cinema nell’opera di Sergej Ejzenstejn*. Udine: Fórum, 2009. p. 55.

⁴⁹ Ibidem, p. 55.

⁵⁰ Documentos em que foram registrados a história da Rus e os feitos de seus príncipes e santos a favor da constituição da antiga Rússia.

⁵¹ Para se referir ao mesmo texto, alguns estudiosos utilizam um título mais sucinto para essas narrativas – *A Vida de Aleksandr Niévski* – outros mantêm o título expandido – *História da Vida e da Coragem do Santo e Grande Príncipe Aleksandr*.

A pesquisadora Mari Isoaho desenvolveu um trabalho meticuloso sobre a construção da imagem de Aleksandr Niévski presente nas Crônicas medievais. A autora toma como referência a obra *A vida de Aleksandr Niévski* para estabelecer as leituras intertextuais com outras obras construídas ao longo dos séculos, como as Crônicas de Novgorod. Todavia as informações sobre os feitos do príncipe ficaram espalhadas em Crônicas de outros povos, carregando uma multiplicidade de ponto de vista sobre os acontecimentos das principais batalhas encabeçadas por Niévski. Isso ainda perdura nos estudos contemporâneos, porque *A Vida de Aleksandr* não traz informações precisas das batalhas, sobretudo a batalha no gelo; mas há um aspecto constante que perpassa todas as Crônicas cujos feitos de Niévski figuram as páginas: a imagem de líder sábio e justo, defensor de seu povo e de seus valores. Conforme explica Isoaho:

A imagem de Aleksandr Niévski como um estadista visionário pode ser considerada como um dos mitos mais importantes quanto a seu papel no desenvolvimento histórico da Rússia. Como Aleksandr rejeitou as ofertas feitas pelo Papa e aceitou a supremacia Mongol, ele foi visto, na historiografia Soviética e Russa, como um sábio, político visionário que salvou sua pátria da devastação das invasões mongóis (ISOAHO, 2006, p. 100-101).

Como explica Eisenstein, nas Crônicas históricas, as batalhas e outras realizações de Niévski são justificadas por intervenções sobrenaturais⁵². De fato, a inserção da figura de Niévski nos relatos da vida de santos, tendo o sucesso de suas ações atribuído à providência divina, é mantida até o reinado de Pedro, o Grande, que será o primeiro importante tsar a secularizar a figura do santo e a reconhecer o singular líder que fora Aleksandr do Neva⁵³, já que durante o reinado de Ivan IV (Ivan, o Terrível), ainda ganhavam relevo o caráter piedoso e a devoção

---

⁵² Essa é uma característica presente nos relatos dedicados a outros príncipes. “As obras particulares que temos examinado até o momento revelam uma notável maturidade literária e ideológica, mas também certa uniformidade temática. Tanto os discursos de fundo teológico como as Vidas dos Santos ou as exaltações dos príncipes podem remontar ao motivo dominante da autonomia espiritual e política da Rus, à sua história, a seus méritos frente a Deus”. In. PICCHIO, Riccardo. *La literatura rusa antigua*. Trad. Dinko Cvitanovic. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973. p. 65.

⁵³ O epíteto Niévski (do Neva) é adquirido pelo jovem Aleksandr após a sua vitória na batalha realizada nas proximidades do Rio Neva.

religiosa do santo⁵⁴. Essas nuances marcam uma característica importante das várias edições das narrativas dedicadas ao príncipe: cada época adaptará suas ações de acordo com os valores e as necessidades vigentes.

O desenvolvimento da imagem de Aleksandr Niévski foi parte integrante tanto da noção de um príncipe ideal quanto da representação do passado que foi refletido na visão de mundo contemporâneo. [...] como sua imagem, apesar de ancorada em antigas tradições narrativas, experimenta constante desenvolvimento sobre as páginas das crônicas em resposta a demandas da situação política, adotando as virtudes que eram consideradas ideias (2006, p. 283).

Nos escritos de Ferretti, há o esclarecimento de que a retomada da personagem Aleksandr Niévski não era uma tarefa fácil para a propaganda soviética, justamente pela pluralidade de aspectos que o príncipe ganhou ao longo dos séculos. Essas modificações são tanto de natureza narrativa, isto é, nas ações possivelmente concebidas pelo príncipe, quanto na caracterização física, ou seja, na maneira como o santo é representado nos ícones e em outros tipos de pintura. Para facilitar a compreensão dos dados coletados por Ferretti, propomos uma tabela em que são apresentadas as diferentes formas que o príncipe é retratado em diferentes séculos.

Momento Histórico	Quem é Aleksandr Niévski?	Representação pictórica
Século XVI (Consolidação da Moscóvia)	Deixa de ser santo local e torna-se um dos santos mais venerados no país.	
	Ressaltam-se as características de governador do Príncipe e sua condição de defensor das terras	Representado com vestes principescas e tributos da realeza ocidental (cetro e coroa), perde a

⁵⁴ Reforçamos a observação pertinente de Mari Isoaho de que mesmo nas Crônicas e na *Vida de Aleksandr* “a imagem de Aleksandr como um defensor da fé em última análise empalidece, enquanto sua imagem de um devoto defensor das fronteiras de Novgorod e Pskov triunfa em sua *Vida*”. (2006, p. 102).

Século XVII (Pedro, o Grande)	russas para validar a guerra contra os suecos e justificar as conquistas territoriais.	barba, marca típica do projeto petrino.
Século XVIII (Catarina, a Grande)	Personifica o monarca absoluto e o tsar bondoso. Sua figura era explorada para suscitar nos jovens o amor pela pátria.	
Século XIX – início <i>História do Estado Russo</i> (Nikolai Karamzin)	Sua figura é delineada com traços românticos: jovem, bonito, muito inteligente, príncipe sábio, corajoso, herói nacional, defensor da pátria, amado e respeitado pelo povo.	
Século XIX – final (Serguei Uvarov)	Torna-se símbolo da célebre tríade <i>ortodoxia-autocracia-espírito nacionalista</i> . Com a ‘nacionalização’ de Niévski, sua característica de líder é novamente salientada.	Representado com vestes típicas do cavaleiro medieval, recupera a barba.

(FERRETTI, 2009, p. 39-44).

É no reinado petrino que Niévski será secularizado e seu nome será, pela primeira vez, utilizado para legitimar o poder vigente. O que interessava a Pedro, segundo Ferretti, era a possibilidade dos feitos do príncipe fundamentar a política de expansão para o Báltico, legitimar a guerra contra os suecos e justificar as conquistas territoriais (Ibidem, p. 39). Como explica a pesquisadora:

A vida do santo foi reescrita para espalhar a nova imagem que exaltava a sabedoria do monarca absoluto, pronto a sacrificar-se, não mais pela verdadeira fé, como queriam as hagiografias tradicionais, mas pela pátria; os milagres caíam para segundo plano, a fim de celebrar a coragem, a abnegação, e o heroísmo do líder (FERRETTI, 2009, p. 41).

Mesmo a imagem do príncipe sofrendo alterações durante os séculos, há dois aspectos que permanecem e não serão preteridos por Eisenstein: o fato de o príncipe ser muito amado pelo

povo e a devoção dedicada à pátria. Aliás, são esses atributos que levarão Catarina II a iniciar a escrita da história de Niévski⁵⁵.

Em todo o filme de Eisenstein, é a devoção à pátria que é salientada em todos os diálogos que o líder mantém com os demais personagens. Destacamos a primeira aparição do príncipe em que este é convidado pelo líder mongol a integrar o grupo deles e tal proposta é imediatamente repelida por Niévski que retoma uma máxima, afirmando ser de domínio coletivo, de que é melhor morrer pela pátria do que abandoná-la.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:07:17/0:08:01)

Retomando a História russa, o período de exaltação da figura de Niévski é rompido, após a revolução de 1917 por ser considerado símbolo do antigo regime e do nacionalismo imperial. Sua imagem desaparece dos compêndios e, quando surge, é apenas para revelar “a verdadeira natureza de seu trabalho”. Por exemplo, em artigo lançado em 1926, de acordo com Ferretti, um pensador desse período apresentou o seguinte argumento: “na luta contra os suecos, o grande príncipe não tinha de forma alguma defendido a pátria em perigo, como dizia as lendas, mas os venais interesses comerciais dos mercadores de Novgorod que queriam controlar as margens finlandesas do Báltico para proteger seu comércio internacional⁵⁶”. Assim como fora condescendente com os impostos mongóis persuadindo o povo a pagá-los. As acusações contra o

---

⁵⁵ FERRETTI, 2009, p. 41.

⁵⁶ Ibidem, p. 44.

príncipe estenderam-se durante os anos vinte, a ponto de “Aleksandr Niévski [ser] simplesmente expulso da memória pública da Rússia Soviética⁵⁷”.

A recuperação do passado torna-se fundamental nos anos trinta com as deliberações de uma política de valorização dos elementos nacionais. Consequentemente, a celebração do passado tornava-se algo imperativo para justificar a maneira como Stálin conduzia o país. Do mesmo modo que ocorreu durante o reinado de Pedro, o Grande, a figura de Aleksandr Niévski é novamente utilizada para legitimar a conduta de um líder. Porém como poderiam justificar a reabilitação dessa personagem que de modo muito recente era apontada como figura não grata? Maria Ferretti relata que tal situação foi resolvida quando, supostamente, ideólogos encontraram algumas anotações nos cadernos de Karl Marx (1818-1883):

Foi realmente ali, na margem dos seus apontamentos de história antiga, que conseguiram encontrar uma breve anotação, em que o filósofo se alegrava admirado, pela sonora surra com que Aleksandr Niévski tinha dobrado os cavaleiros teutônicos, reprimindo a veleidade na expansão territorial dos antepassados da detestada aristocracia prussiana (FERRETTI, 2009, p. 47).

Como apresenta Ferretti, “Aleksandr Niévski foi ‘sovietizado’: não mais príncipe e santo, tornava-se o grande líder militar que salvara o país da mortal ameaça representada pelos inimigos externos⁵⁸” Essa retomada do passado delineia uma das três categorias de filmes sugeridas por Peter Kenez na produção cinematográfica do realismo socialista: os espetáculos históricos⁵⁹; é a esta categoria que o pesquisador filia o filme *Aleksandr Niévski*. Embora Kenez não expanda essa categorização, entendemos que essa nomenclatura remete, sobretudo, ao tratamento dado ao evento histórico no momento de sua reprodução artística, seja na imponência do cenário ou na grandiloquência musical que tangencia a composição musical do filme. Todavia mesmo estando o convite para a realização do filme, em 1937, envolvido nesse ambiente turbulento e a imagem do príncipe fosse totalmente favorável aos ditames da época do convite para a realização do filme em 1937, Eisenstein revela outras preocupações, além dessas, para a concepção de seu filme colocando Niévski no centro de sua reflexão artística.

---

⁵⁷ FERRETTI, 2009, p. 47.

⁵⁸ Ibidem, p. 48.

⁵⁹ As outras duas categorias são “histórias revolucionárias” e “dramas contemporâneos” (KENEZ, 2001, p. 147).

De imediato, a preocupação do cineasta era como fazer a ponte entre os elementos do passado e os fatos contemporâneos a ele para quem era fundamental entender como “andávamos no século XIII, como articulávamos, comíamos e nos conduzíamos⁶⁰”. Evidente que não se tratava de uma tentativa de documentário de feições etnográficas o que Eisenstein buscava, mas essas reflexões espelhavam o desejo de se aproximar o máximo possível daquele passado para subvertê-lo e construir o seu Niévski. Assim, a retomada da tradição, diferente do que era realizado nos anos 30, em que o passado servia apenas para validar o presente, daria a Eisenstein a possibilidade de ampliar as questões teóricas que já desenvolvia e refletir sobre os possíveis rumos do realismo socialista.

---

⁶⁰ EISENSTEIN, 1969, p. 44.

3. O patriotismo como tema

“Na escolha de temas, nos gostos da época, nas necessidades da produção, nas capacidades da escritura, nos lapsos do criador, aí é que se situa o real verdadeiro desses filmes, e não em sua representação do passado, o que é uma evidência”.

Marc Ferro

Desde o início de suas produções cinematográficas, Serguei Eisenstein já salienta o intento de produzir obras que não se limitassem ao simples desenvolvimento do roteiro marcado por uma relação de causa e consequência, em que ações sucedem-se naturalmente. Em texto de 1929, *A dramaturgia da forma do filme*, o cineasta demonstra sua preocupação em criar um tipo de cinema em que o sentido não é simplesmente fornecido pelo cineasta, mas é construído a partir da junção dos planos. A preocupação se retém na maneira como os planos devem ser organizados no momento da montagem enquanto manipulação do material físico, para atingir um determinado efeito. Sob esse prisma, a aproximação que o cineasta faz com a linguagem é legítima já que em uma construção linguística o discurso passa a adquirir sentidos específicos de acordo com o arranjo sintático escolhido pelo usuário da língua.

Ao buscar uma gramática cinematográfica e ao tentar compreender cada aspecto que compõe aquela nova linguagem que explorava, Eisenstein dava um passo para a concepção de que a arte cinematográfica também se construía como um discurso, portanto sua potencialidade de significação é tão profícua como a língua é para um poeta. Seja ao assimilá-la, em seu modo natural de uso, ou ao transgredir leis estabelecidas. Como esmiúça Iuri Lotman (1922-1993), o cinema tem sua linguagem própria porque é um sistema de comunicação, o filme “[...] é como uma carta, uma mensagem dirigida aos espectadores⁶¹”; e como sistema que transmite uma mensagem é organizado por regras sintáticas que estruturam o texto artístico.

Com o amadurecimento da teoria da montagem durante os anos 30, este conceito adquire um sentido mais amplo, enquanto procedimento para estruturar um texto artístico, já que permite

---

⁶¹ LOTMAN, Iuri. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978b. p. 13.

ao espectador receber “uma informação ao mesmo tempo da mensagem e da linguagem em que a arte lhe fala⁶²”, conforme examina Lotman.

Dentro dessa visão de que no texto da arte cinematográfica há informação da mensagem e da linguagem, isto é, conteúdo/matéria/forma são constituintes de uma tríade basilar para o texto artístico, parece-nos coerente inferir que Eisenstein, diante das indicações ideológicas que estavam na ordem do dia, tinha consciência de que as motivações para a escolha do tema de seu filme *Aleksandr Niévski*, em 1938, seriam de origem declaradamente política [mas não apenas política], conforme relato abaixo:

A necessidade de criar um filme fortemente patriótico era urgente. [...]. A história de Alexandre Nevski, o príncipe russo que alcançou uma vitória decisiva no lago Tchoudskoié, em 1242 (a célebre “batalha do gelo”), e varreu os cavaleiros teutônicos da região de Novgorod e de Pskov, satisfazia os imperativos políticos da hora (MARCADÉ; ACKERMAN, 1999, p. 190).

Desde a gênese do projeto, a questão estrutural, isto é, o como materializar o tema, passa a ter uma importância suprema, pois é a estrutura quem emoldurará os elementos da linguagem cinematográfica selecionados pelo cineasta e que deverão contribuir com a composição plena do tema. Aqui partimos da noção de composição tal como apresentada pelo próprio Eisenstein: “mas a composição como a entendemos aqui é uma construção que deve principalmente servir como uma personificação da relação do autor com o conteúdo e, ao mesmo tempo, força o espectador também a se relacionar com este conteúdo⁶³”.

Por moldura⁶⁴, entendemos os aspectos que norteiam o discurso fílmico como o relato que surge escrito na tela, antes do início do filme propriamente dito, o nome de abertura de cada ‘capítulo’ do filme [*Lago Plechtchiévo, O Senhor Grande Nôvgorod, Pskov, Pereiaslavl, Nôvgorod, Lago Tchudskôie, 5 de abril de 1242, Pskov*], o texto final – uma espécie de epílogo –,

---

⁶² LOTMAN, Iuri M. *Estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a. p. 88-89.

⁶³ EISENSTEIN, 1994, p. 28.

⁶⁴ A noção de *moldura* é fruto das reflexões extraídas das aulas de análise literária ministradas pelo Prof. Dr. Andrei Kofman e pela Profª. Drª Elena Vássina, nas dependências da FFLCH-USP, no período de 24/04/2012 a 17/07/2012. De acordo com Kofman, cada obra literária carrega uma “moldura” que organiza o mundo artístico (nome do autor – pseudônimo, título, subtítulo, epígrafe, prólogo, notas e índice). Entendemos essa noção de moldura como aquilo que delimita e apresenta uma perspectiva de leitura.

a escolha do título e a personagem catalisadora do tema, Aleksandr Niésvki. Para Eisenstein “a combinação das peças de montagem se realiza seguindo as mesmas regras observadas para unir entre si os distintos episódios de um drama: estes também vão “crescendo” um a partir do outro: todos, em conjunto, se desenvolvem a partir do tema e da ideia da obra, inter-relacionando-se, ligando-se exatamente do mesmo modo⁶⁵”.

Este tipo de estrutura marcada, sobretudo, por conjuntos de ações simples, aparentemente indicando o movimento do protagonista que, por sua vez, possui características que se destacam por serem acima das possibilidades humanas se assemelha às bilinas, gênero épico em que são narrados, em versos, feitos dos príncipes e dos heróis populares que supostamente lutaram para defender a terra mãe. Nesse gênero, a estrutura espacial épica é fragmentada em lugares específicos⁶⁶, como vemos na divisão dos ‘capítulos do filme’. Esse movimento do tema é caracterizado pelo deslocamento do herói. Não por acaso, Viktor Chklóvski lembra que, na “Rússia, falava-se de transformar bilinas em filmes⁶⁷”, o que para ele seria um grande esforço já que “a essência da bilina encontra-se em seus recursos estilísticos e em seu ritmo⁶⁸”. Todavia, como veremos adiante, estes dois aspectos – recursos estilísticos e ritmo – são fundamentais na construção fílmica de Eisenstein.

O pesquisador cubano José Manuel Valdes Rodriguez afirma que “*Aleksandr Niévski* vem a ser como uma crônica histórica, épica narração de um episódio inicial e isolado, em um processo de séculos, vigorosa claridade afirmadora do nacional⁶⁹”. Nessa perspectiva épica, também se concentra o início de um estudo de Jean Mitry⁷⁰ dedicado ao filme. Esta aproximação não é fortuita, mas não se pode restringir tal leitura, uma vez que o filme apresenta também características que se aproximam da lírica e do drama. Eisenstein refletiu sobre essa estrutura tripartida em artigo de 1939, intitulado *Realização*. Em seu texto, o cineasta defende que apenas no cinema:

---

⁶⁵ EISENSTEIN, 1982, p. 219.

⁶⁶ NEKLJUDOV, S. Ju. Is sistema spaziale nell'intreccio della bylina russa. In. LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A (Org.). *Ricerche semiotiche: nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1973. p. 108.

⁶⁷ SHKLOVSKY, Viktor. *Literature and cinematography*. Tradução de Irina Masinovsky. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008. p. 28.

⁶⁸ Ibidem, p. 28.

⁶⁹ RODRIGUEZ, Jose Manuel Valdes. *El cine: industria y arte de nuestro tiempo*. Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1989. p. 389.

⁷⁰ MITRY, Jean. *S. M. Eisenstein*. Paris: Editions Universitaires, 1955. p. 121.

[...] os eventos reais, preservando toda a riqueza da plenitude material e sensorial, podem ser *simultaneamente* – *épicos*, na revelação de seu conteúdo; *dramáticos*, no tratamento de seu lema, e *líricos*, no grau de perfeição a partir do qual é ecoada a mais delicada nuance da experiência do autor em relação ao tema – possível apenas num modelo tão admirável, na forma, como o sistema de imagens audiovisuais do cinema (EISENSTEIN, 2002, p. 172).

Eisenstein nomeia esse arranjo de *tripla síntese dramática* e mostra justamente o “ataque dos cavaleiros”, em *Niévski*, como um exemplo de sucesso dessa conjectura em que “o galope dos cavaleiros é ‘no tema – a batida dos cascos; na estrutura – a batida de um coração excitado’...⁷¹”. Assim, um filme *épico-lírico-dramático* seria aquele em que o cineasta consegue conjugar perfeitamente e de modo harmônico todos os elementos disponíveis para a composição audiovisual.

Desse modo, a importância dos elementos que compõem a noção de moldura é o que conjuga os componentes da linguagem cinematográfica a fim de organizar o mundo artístico e dá-lhe um caráter de totalidade ou unidade⁷². Tais elementos determinarão a leitura que será realizada por parte do espectador e todos esses elementos contribuirão para elaborar um conjunto de componentes que convergem para o mesmo objetivo: a composição do tema.

Para melhor compreensão do conceito de moldura na construção do texto artístico, transcrevemos abaixo o teor dos intertítulos que fornecem o contexto histórico do filme:

Эмо был XIII век	Era o século XIII
Тевтоно – ливонские рыцари	Os teutões - cavaleiros da Livônia – moveram-se do oeste até Rus.
Двинулись с запада на русь	
Русь привлекала завоевателей своими	A Rus atraía conquistadores por causa de suas
Великими землями и богатством	vastas terras e riquezas.
Немецкие захватчики ждали легкой победы	Os invasores alemães esperavam uma vitória

⁷¹ EISENSTEIN, 2002, p. 172.

⁷² Em Eisenstein, a noção de totalidade ou *unidade* é mais complexa e a discutiremos adiante quando falarmos sobre a *unidade orgânica*.

Над нашим народом: русь только что пережила Кровавый удар монголов следы жестоких сражений еще виднелись По всей стране.	fácil sobre o nosso povo: a Rus acabava de passar por um golpe sangüinário mongol. Em todo o país, ainda podiam ser vistos os traços das cruéis batalhas.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:02:01 – 0:02:39)

Já no início do filme, o espectador é transferido para o tempo do texto artístico: século XIII. O cineasta esclarece qual era o cenário da Rússia medieval e introduz o interesse dos inimigos sobre as terras russas graças a seus atributos. Este panorama inicial é fundamental para a indicação do valor que a pátria Rússia sempre teve e dos perigos constantemente enfrentados. Como uma espécie de proposição típica das epopéias, o cenário devastado da terra mãe e a sua beleza natural que resistem apesar das investidas inimigas são, literalmente, colocados diante dos olhos do espectador.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:02:33/0:02:55)

Outro elemento que segue a sequência acima e aparece repetidamente no filme é o uso dos intertítulos. Este recurso é responsável pela *delimitação* da obra cinematográfica de acordo com os espaços que são anunciados em cada etapa da evolução do tema proposto pelo artista. No sentido atribuído por Lotman, a *delimitação* de um texto artístico, seu início e seu fim, é essencial para “a hierarquia de um texto, o facto de o seu sistema se dividir numa construção complexa de

subsistemas, leva a que uma série de elementos que pertencem à estrutura interna apareçam como limite, em subsistemas de tipo diverso (limites de capítulo, de estrofes, de versos [...])⁷³. Nessa leitura, há uma organização interna que é responsável por formar “um todo estrutural” já que não são apenas os recursos sintáticos da linguagem cinematográfica que expressam uma mensagem, mas a articulação entre estes e o conteúdo. Não por acaso, se no início do filme a resistência do povo russo é apenas assinalada, no final, a última declaração de Niévski sobre o poder do povo russo é reforçada na tela de modo enfático com as letras sobrepostas a imagem da multidão que comemorava a vitória contra o inimigo. Esse recurso marca a evolução do tratamento dado ao tema até a conclusão da obra.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 1:41:40 – 1:43:05)

O conjunto de intertítulos, em *Aleksandr Niévski*, e o modo como são articulados na montagem também podem ser aproximados dos intertítulos utilizados nas obras cinematográficas dos anos vinte e entendidos como uma evolução dos intertítulos dos filmes silenciosos. Em artigo de 1926, Boris Eikhenbaum (1886-1959) defende o uso desse recurso como um procedimento

---

⁷³ LOTMAN, 1978a, p. 105

artístico. Para Eikhenbaum, os intertítulos possuem a mesma potencialidade expressiva da visualização dos atores dialogando na tela. Neste processo, “as palavras tomam forma no cérebro do espectador com o processo de encadeamento dos quadros⁷⁴”; os intertítulos “também devem sustentar esse processo real de discurso interior, dirigindo e influenciando na percepção que tem deles o espectador⁷⁵”. Desse modo, o intertítulo possui um papel sugestivo importantíssimo, não sendo apenas um mero texto de caráter explicativo. É esse procedimento artístico que Eisenstein explora, no *caráter estrutural*⁷⁶, para fazer a ponte entre “o que precede e prepare o que segue⁷⁷”.

Outro aspecto do que estamos denominando de moldura que julgamos relevante é a exibição do título. Este item pode ser considerado apenas uma mera formalidade ou, como nos parece, pode se tornar uma das pontas do cordão de três dobras que será plenamente composto com a adesão dos camponeses ao campo de batalha. Afinal, como pontuamos na apresentação, Eisenstein escolheu o título que conhecemos após considerar outras possibilidades. O título também direciona e desperta a atenção do receptor do texto artístico, por isso também é um elemento de moldura.

Com esta breve articulação da parte inicial do filme, já é possível esboçar um modelo de estrutura que avaliamos como sendo uma “estrutura geral”. A abertura [título e localização histórica] e o prólogo se interpenetram e se complementam: **grande líder > povo russo > devastação das terras russas**. Essa estrutura geral parece ser indicada por um movimento circular e complementar de três eixos essenciais que desempenham a função de alicerce para a arquitetura fílmica projetada. Assim, o príncipe Niévski é a base da articulação do povo russo [e norteará o desenvolvimento do tema], porém é este povo que determinará a maneira de proceder como defensores da pátria, diante dos inimigos, e, conseqüentemente, a terra russa se eleva como o grande alvo de desejo e disputa. Essa tríade se mescla, ao longo do filme, a fim de organizar todas as escolhas plásticas da obra.

A junção, fruto do movimento desses três eixos, é o que parece construir o conceito de patriotismo. Para uma compreensão mais ampla, oferecemos um diagrama em que tentamos elucidar a movimentação dos três eixos.

---

⁷⁴ EIKHENBAUM, EIKHEMBAUM, Boris. La cuestión de los intertítulos. In. ALBERA, François (Org). *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. 1. ed. Trad. José Ángel Alcalde. Buenos Aires: Paidós, 1998. p. 212.

⁷⁵ Ibidem, p. 212.

⁷⁶ Para Lotman, “[...] o caráter estrutural e a delimitação de um texto estão ligados” (1978a, p. 106).

⁷⁷ Ibidem, p. 106.

Ao analisarmos a proposição acima, reiteramos parecer que o tema principal do filme não é a personagem Aleksandr Niévski, mas um conceito: o patriotismo. Esse filme participaria da concepção de cinema que se chama intelectual graças ao procedimento de montagem que é utilizado na sua concepção. Como define Ismail Xavier, nessa visão, Eisenstein propõe um cinema que “‘pensa por imagens’ em vez de ‘narrar por imagens’⁷⁸”, assim o que importa não é a história narrada, simplesmente como entretenimento, mas a explanação de um conceito que é construído por meio da articulação dos elementos. Nesse caso, “a imagem é uma ‘unidade complexa’ constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme⁷⁹”.

Este método foi compreendido pela crítica nos filmes de Eisenstein produzidos da década de vinte, sobretudo no filme *Outubro* (1927). O próprio cineasta explica:

Outubro é uma nova forma de obra cinematográfica – uma coleção de *ensaio*s – sobre a série de temas que compõem *Outubro*. Sob a orientação de que em cada obra são importantes as sentenças sacadas como conclusão, a forma do filme *discursivo*, além de ser uma curiosa renovação dos procedimentos, proporciona também a racionalização destes [...] (EISENSTEIN, 1975, p. 56).

⁷⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p. 133.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 131.

Eisenstein inicia essa discussão focada em *novos procedimentos* para pensar o que seria seu novo projeto cinematográfico, *O Capital*, projeto inspirado no livro de Karl Marx (1818-1883). De acordo com as anotações do cineasta, este deveria ser *um tratado cinematográfico*. Ao analisar essas anotações, Xavier investiga a potencialidade das propostas do cineasta russo-soviético:

Nas suas notas para filmar *O capital*, ele [Eisenstein] é explícito na defesa da necessidade de provocar o espectador através da produção de combinações “estranhas”, no que ele chama “cotidiano alógico” ou “interpretação não-cotidiana de um detalhe”. [...] Por exemplo, a estratégia de repetições do mesmo fenômeno, bastante freqüente [sic] em sua montagem, é vista por ele como instrumento retórico para desenvolver a situação em conceito, para superar a primeira fase de leitura e propor o salto para uma nova qualidade, a do pensamento abstrato. Tal abstração se produz como síntese elaborada a partir dos elementos imediatamente dados. [...]. (XAVIER, 2008, p.133)

Sempre preocupado com “o que *pode* ser feito no cinema, o que só pode ser criado com os meios do cinema⁸⁰”, Eisenstein, ao pretender *desenvolver a situação em conceito*, percebe que o cinema como discurso deve explorar a potencialidade de sua linguagem para extrair dela o máximo de potencialidade no campo da significação. Em anotação datada de 8 de abril de 1928, vê-se que o centro de suas discussões sobre *O Capital* evolui para o modo como o tema será personificado na tela: “Partindo d*O Capital* de Marx podem se fixar cinematograficamente muitos temas (‘valorização’, ‘preço’, ‘renda’), mas nós queremos fixar cinematograficamente um tema: *sobre o método de Marx*⁸¹”.

A preocupação com a estrutura e o desenvolvimento do tema é recorrentemente discutida por Eisenstein durante a década de 30, porém acrescida das questões advindas do realismo socialista às quais o cineasta demonstra muito interesse, conforme pontuamos anteriormente. Dentro desse contexto em que as demandas artísticas e ideológicas pensadas por Eisenstein dialogam na busca da potencialidade da cinematografia para expandir a *leitura primeira* de ser um filme carregado de obviedade que “narra por imagens”, é preciso relembrar o ambiente

---

⁸⁰ EISENSTEIN, 2002, p. 11.

⁸¹ EISENSTEIN, 1975, p. 72.

histórico em que tal obra foi planejada. *Aleksandr Niésvki* é o primeiro filme finalizado plenamente pelo cineasta após várias tentativas nos anos iniciais da década de 30 e talvez pela sua gênese tumultuada e delicada a riqueza estética dessa obra tenha sido justamente reduzida a um filme que “narra por imagens”, distante da riqueza do discurso cinematográfico dos filmes dos anos 20.

Todavia, nos textos em que o cineasta reflete sobre a sua produção de 1938, como exemplo o artigo traduzido no anexo dessa dissertação, fica patente a preocupação com seu tema: o patriotismo. Diante dessa perspectiva de trabalho, tal como o próprio cineasta almejava para a filmagem de *O Capital* em que um conceito seria explorado, o tema patriotismo deve perpassa todos os elementos da linguagem cinematográfica, a fim de que o espectador possa assimilá-lo.

Tentando rastrear como o tema e o contexto histórico são articulados no texto artístico, desenvolveremos alguns eixos de análises. Para tanto, verificaremos a construção da personagem Aleksandr Niévski, a unidade temática e a unidade orgânica, além de analisarmos o que denominamos de *jogo dramático* criado a partir do uso dos enquadramentos e da *mise en scène*.

3.1. O método de construção: a personagem

No mesmo ano de produção do filme, Eisenstein escreve um texto relatando o estudo histórico que realizou para embasar a constituição do roteiro e das personagens. Em meio aos relatos de guerra e da situação da Rússia, no séc. XIII, o cineasta sempre destaca a capacidade do príncipe de comandar e de estabelecer estratégias ousadas de ataque contra o inimigo. Outro detalhe que merece destaque por parte do cineasta é a capacidade de Niévski de “ligar-se às milícias populares, o que o levou para a vitória⁸²”. Esses elementos são fundamentais para o processo de ‘desmistificação’ a que o cineasta submeteu a figura do santo Niévski após a sua restituição como figura pública na União Soviética, conforme apresentamos no capítulo 2.

---

⁸² EISENSTEIN, 1969, p. 38.

De acordo com suas anotações, Eisenstein exaltara “a figura de um homem de Estado realista⁸³”. Assim, a santidade, enquanto caráter extraordinário de Aleksandr Niévski que o distinguiria dos demais homens, não estaria na sua auréola concedida pela Igreja, mas na “paixão pela idéia [sic] de uma Rússia independente e forte⁸⁴”. Todavia, linhas antes, merece destaque a descrição que o cineasta faz de uma visita que realizara a Igreja do Salvador, construída no século XII, e explicita para o leitor o detalhe que emerge de sua vivência a igreja: “suas pedras conheceram Alexandre. Alexandre as conheceu⁸⁵”. Marca-se, nesse sucinto relato, uma relação de proximidade entre aquele monumento e o mito Aleksandr Niévski. Adiante é outro dado, um cartaz, que de fato merecerá a atenção mais detida do cineasta.

No cartaz, encontra-se a data de início e término da obra. A rapidez com que tamanho monumento foi erguido, coletivamente, graças aos esforços de homens anônimos, não passa despercebida ao cineasta, gerando a seguinte reflexão: “Os homens que em poucos meses edificaram aquela catedral não eram ícones, nem miniaturas, nem estátuas ou estampas, mas gente como você e eu. Não são mais as pedras, agora, que nos falam e contam a sua história, mas os homens que as juntaram, talharam e carregaram⁸⁶”.

São esses homens do povo que, de fato, mantiveram uma relação com aquelas pedras. Diferente de Niévski que apenas as conheceu, o povo as manipulou e as transformou. De um modo muito sutil, em seu texto da década de trinta, Eisenstein retoma um dos seus primeiros filmes, *O encouraçado Potiômkin* (1925), lembrando a importância e o poder das massas, da multidão anônima que se une podendo gerar uma desestrutura no poder instituído. Se não são capazes de transformá-lo, ao menos revelam fendas profundas que podem levá-lo a ruína.

David Bordwell⁸⁷, em estudos recentes, pontua que a relação do cineasta com a estética do realismo socialista precisa ser revisitada, pois a sua suposta apropriação submissa, em *Aleksandr Niévski*, não parece ser tão simplista como, por vezes, foi avaliado pela crítica⁸⁸. Aliás, a aparente simplicidade do argumento, é tida como um suposto indício de perda da complexidade da

---

⁸³ EISENSTEIN, 1969, p. 41.

⁸⁴ Ibidem, p. 46.

⁸⁵ Ibidem, p. 44.

⁸⁶ Ibidem, p. 45.

⁸⁷ BORDWELL, David. Eisenstein, Socialist Realism, and the charms of *mizanstsen*. In: SCHERR, Barry P.; VALLEY, Al la. (Org.). *Eisenstein at 100: a reconsideration*. Rutgers University Press: British Library, 2001. pp. 13-15.

⁸⁸ De acordo com Bordwell, buscar resposta para essa indagação é algo de difícil natureza, já que ainda há muita nebulosidade em torno da compreensão do que, realmente, foi o realismo socialista enquanto meio normatizador do se fazer arte. De modo muito primário, perpassamos essa questão no capítulo *Questões de época*.

construção artística eisensteniana após a declaração pública do realismo socialista, tornando-se também um ponto constantemente preterido ao pensar o valor artístico desse filme; mas, como avalia Viktor Chklóvski, “O valor máximo de *Aleksandr Niévski* é [justamente] a clareza da construção: o enfrentamento entre duas massas de povos, entre dois destinos populares: o dos cavaleiros que atacam, ou seja, o do povo que invade um país, e o de um povo que defende a própria terra⁸⁹”, pois é justamente nessa *extravagante simplicidade* que permeia a riqueza da síntese artística para a construção do tema.

Bordwell realiza um estudo estético apurado mostrando como Eisenstein aproveitou a oportunidade de voltar a realizar filmes para colocar em prática uma série de projetos que desenvolvia apenas no âmbito teórico. Assim, o filme *Aleksandr Niévski* é diferente dos primeiros filmes do cineasta, não por se tratar de uma obra inferior, mas por inaugurar um novo estilo:

Como primeiro filme de uma nova série “histórica” aprovada pelo partido, poderia indicar o caminho para um novo estilo (Pudovkin, 1939, 96). Como os filmes mudos de Eisenstein exploraram alternativas dentro do tipo de cinema do “realismo heroico”, assim a voluntária estilização de *Niévski* oferece uma opção ao tipo de espetáculo histórico que estava surgindo (BORDWELL, 1999, p. 259).

Se a questão político-ideológica gera discussões sobre o valor da obra, certamente esta demanda recai sobre a complexidade da personagem em seu processo de construção. Ao falar sobre a composição da personagem artística, Iuri Lotman debate o seguinte pensamento sobre este assunto: “a personagem artística é construída não só como a realização de um esquema cultural determinado, mas também como um sistema de desvios significativos em relação a este [...]”. Assim, como fruto de uma obra artística, dispondo de uma liberdade para circular entre a esfera cultural de um determinado período histórico e o universo do texto artístico, poderíamos restringir a complexidade da construção da personagem Niévski apenas a uma representação da figura de Iósef Stálin? Ou sua constituição denuncia um conjunto muito maior de relações?

Para Lotman, conforme pontuamos no capítulo 2, o movimento do tema se dá na relação “recíproca entre o herói actante e o campo semântico que o envolve⁹⁰”. Desse modo, as demais personagens que aparecem com destaque no desenvolvimento do tema parecem ter uma

---

⁸⁹ SKLOVSKI, Viktor. *Eisenstein*. Tradução de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972. p. 188.

⁹⁰ LOTMAN, 1978a, p. 389.

importância intrinsecamente ligada à construção de Niévski. Vejamos, para avaliar essas indagações, um texto de 1938 em que Eisenstein analisa o cerne da constituição da personagem título do filme:

Um ardor contido pela lucidez constituía, em suma, a essência do personagem [Niévski]. A síntese disso seria sublinhada pelas figuras de dois de seus companheiros: um que nos vinha das crônicas da batalha de Neva; e outro descenderia de um dos heróis intemporais das canções de gesta de Novgorod (EISENSTEIN, 1969, p. 47).

Nas linhas acima, o cineasta traz um dado interessante esclarecendo que as características do líder são compartilhadas com outras duas personagens. As figuras a que o cineasta faz referência são as personagens Buslai e Gavriilo. A criação dessas personagens parece ser inspirada em personagens da Rus medieval; Gavriilo Oleksitch⁹¹, de acordo com os relatos folclóricos, teria sido um grande guerreiro de Nôvgorod e lutou ao lado de Aleksandr Niévski na Batalha do Neva. Sua dedicação e comprometimento com a batalha fora tão grande que mesmo após ser atacado pelos inimigos e estar muito ferido, voltou ao campo de batalha onde obteve sucesso. Por este feito, é considerado o primeiro entre os seis homens mais fortes e valentes que se destacaram na batalha. Já Vassilie Buslai tem a sua origem nas bilinas, sendo um dos personagens mais conhecidos do ciclo de Nôvgorod. Buslai é descrito como uma personagem enérgica e divertida que anseia por aventuras e liberdade, mas atuante na vida política de Nôvgorod⁹². Todavia sua posição é ambígua nas descrições realizadas nos ciclos dedicados a ele. De acordo com Riccardo Picchio, “há momentos em que o cantor o retrata com traços detestáveis e há momentos que quase se simpatiza com suas turbulentas rebeliões⁹³” e completa o autor “sua posição social é incerta”; ora surge com comportamento aristocrata, ora rebela-se contra a ordem

---

⁹¹ In. Академик [Akademik]. Disponível em: <<http://dic.academic.ru/dic.nsf/sie/3873/ТАВРИЈА>>. Acesso em: 22. jan. 2014.

⁹² CHOSTAKOWSKY, Paulo. *História da Literatura russa: desde as origens até os nossos dias*. Trad. Alvaro Bittencourt. São Paulo: Progresso editorial, 1948. p. 31-32.

⁹³ Ididem, p. 32.

estabelecida⁹⁴. Verifica-se que da composição dos dois personagens são extraídos aspectos que se mesclam e unificam a personagem Niévski.

Segundo Eisenstein, “a intrepidez de Buslai e a sabedoria de Gavril emolduravam o vencedor de Peipus [Niévski], que reunia uma e outra característica⁹⁵”. Adiante, encontramos a seguinte afirmação: “Outro personagem, um civil, o armeiro Inácio (Ignat) iria traduzir o patriotismo dos artesões de Nôvgorod. O *leitmotiv* do amor da pátria seria assim desenvolvido por todos os protagonistas⁹⁶”. Além das personagens apresentadas, há duas figuras femininas: Vassilissa, uma jovem que, voluntariamente, decide, com muita coragem, lutar por seu país e a delicada Olga que, de acordo com Naum Kleiman, “para os espectadores russos, o nome da heroína está associado ao nome da sábia Princesa Olga, governante do Século IX – tendo sido o primeiro santo russo – ela adotou o cristianismo antes da cristianização da Rússia”. Ainda segundo Kleiman, a personagem do filme “demonstra força de espírito, lealdade e dedicação: a principal virtude da mulher, o apoio e o consolo do guerreiro⁹⁷”.

Desse modo, parece-nos que Niévski exerce apenas o papel de catalisador de qualidades que pertencem ao povo russo, seja aos soldados ou aos civis, por isso a personagem poderia morrer após a batalha no lago Peipus, conforme pretendia o cineasta. Para ele, “o santo príncipe” deveria ser colocado de joelhos, “em nome de uma aspiração mais alta⁹⁸”. O projeto de concluir o filme utilizando a cena da morte do herói⁹⁹ foi recusado por aqueles que tinham o papel de ‘acompanhar’, com muita proximidade, a execução das filmagens. Eisenstein relata esse episódio da seguinte maneira¹⁰⁰:

Outra mão que não a minha fez uma anotação com um lápis vermelho, após a cena da derrota dos alemães.

- O roteiro termina aqui – rezava a anotação. – Um príncipe tão esplêndido jamais poderia morrer!

(EISENSTEIN, 1987, p. 305).

---

⁹⁴ CHOSTAKOWSKY, 1948, p. 32.

⁹⁵ EISENSTEIN, 1969, p. 47.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ KLEIMAN, Olga e Niévski: desenhos de Serguei Eisenstein. In. CADERNOS DE PESQUISA KINORUSS: eisenstenianas, São Paulo: Kinoruss, n. 04, ano 03, 2013. p. 190. Disponível em: <www.kinoruss.com.br>. Acesso em: 20 abril 2014.

⁹⁸ EISENSTEIN, 1987, p. 305.

⁹⁹ Naum Kleiman também faz referência a este episódio: “[...] deveria haver um epílogo para Alexander Nevsky/ Cavaleiros de ferro. Infelizmente, a censura de Stalin eliminou a morte de Alexander Nevsky do filme” (1998, p. 14).

¹⁰⁰ De acordo com Maria Ferretti, teria sido o próprio Stálin quem fez esta ‘correção’ no roteiro (2009, p. 55).

Na luta para a construção de um novo paradigma artístico, em um período de grande fechamento, Eisenstein delineia novas soluções cinematográficas. Sobre isso, Bordwell afirma: “os últimos filmes de Eisenstein oferecem consideráveis evidências de que ele procurou impregnar as emergentes normas socialistas realistas com vitalidade estética genuína¹⁰¹”.

Para analisarmos estas novas soluções estéticas emergentes, é importante nos voltarmos para a parte da estrutura, que denominaremos de moldura interna, ou seja, analisar o movimento que indica como esses múltiplos protagonistas são explorados, no enredo, para dar conta de um único eixo: o patriotismo. Afinal, como lembra Lotman, “o tema é o desenvolvimento de relações entre os homens, simplesmente pelo facto de os textos serem criados pelos homens e para os homens¹⁰²”.

Já que a “personagem representa uma intersecção de funções estruturais¹⁰³” na obra artística, vejamos uma sequência abaixo, em que um russo aliado dos alemães, portanto traidor de sua pátria, tenta enganar o príncipe Niévski buscando persuadi-lo a fugir e desistir da batalha, portanto de sua pátria, ao alegar que Buslai fora capturado pelo exército inimigo. Imediatamente, Niévski identifica que o compatriota traidor está mentindo.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:50:25 - 0:50:36)

A montagem, nessa sequência, surge como um recurso fundamental na transmissão do tema ao espectador. Para o diretor russo:

---

¹⁰¹ BORDWELL, 2001, p. 24

¹⁰² 1978, p. 391.

¹⁰³ Ibidem, p. 389.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas (EISENSTEIN, 2002b, p. 29).

Neste filme, a montagem, muitas vezes, é utilizada como procedimento de construção para sugerir na tessitura do texto artístico a união do exército em torno de uma causa maior: a dedicação incondicional à pátria e à prestação de serviço como consequência dessa adesão emotiva. Assim, o cineasta explora uma solução estrutural inusitada para fundir as personagens Niévski e Gavriló. Os enquadramentos destes planos são os mesmos, fato que gera uma sensação de continuidade quando Niévski lança o traidor ao chão e este é imediatamente agarrado por Gavriló. O breve corte da película e o modo como os personagens conduzem a cena criam a sugestão de prosseguimento como se tal ação fosse realizada pela mesma pessoa. Esse encadeamento do discurso visual, pautado pela relação de causa e consequência, também ocorre no plano sonoro, quando Niévski afirma que o traidor mente e Gavriló indica a explicação para tal certeza: “Buslai jamais se renderia”.

É interessante notar que as imagens parecem estar refletidas: enquanto o príncipe mantém-se à direita da tela, Gavriló está mais próximo do canto esquerdo. Essa inversão também é acentuada pela posição de um soldado em segundo plano. Quando a câmera enquadra Niévski, em primeiro plano, o soldado está no lado esquerdo; ao enquadrar Gavriló, o soldado encontra-se no lado direito. De acordo com David Bordwell¹⁰⁴, neste filme, a profundidade de campo é gerada pelo eixo do corte, que muitas vezes também propõe uma nova dinâmica ao espaço

---

¹⁰⁴ BORDWELL, 2001, p. 27.

quando o enquadramento é realizado de tal maneira que os elementos internos do plano rompem seu limite¹⁰⁵.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:11:49 – 0:11:58)

Esse mesmo procedimento de alterar o eixo de corte para conduzir a leitura que o cineasta pretende propor é utilizado para as personagens que ganham, literalmente, relevo dentro da história. Tais figuras parecem ser projetadas sobre a tela, ocupando todo o espaço do plano. Esses protagonistas repetem o mesmo gesto de Niévski e adquirem o mesmo tom enfático daquele que será o condutor. De certo modo, a atitude de patriotismo acentuado é transferida para aqueles que, de fato, investem suas vidas em defesa da pátria.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:40:09 – 0:41:31)

¹⁰⁵ Falaremos novamente sobre este procedimento no subitem destinado à análise da *mise en scène*.

Entender a construção da personagem Niévski implica compreender sua composição estrutural, tão importante para Eisenstein que o levou a escrever, em 1940, um artigo intitulado *Forma e conteúdo: prática*, em que o cineasta realiza uma análise extensa da construção estrutural do filme *Aleksandr Niévski*. Para ele, “[...] a lei estrutural é geralmente o primeiro passo em direção à personificação de um tema, através de uma imagem ou forma da obra criativa, não importa o material no qual o tema é modelado¹⁰⁶”.

Como não podemos separar este filme do contexto em que foi produzido, já que o entorno exerceu influências significativas sobre as escolhas estruturais realizadas pelo cineasta, é preciso, além de analisá-lo, a partir de sua essência cinematográfica, considerar os aspectos históricos que envolvem a construção da personagem Aleksandr Niévski, apresentados no capítulo 2, fator que geraria possíveis contribuições estéticas para a linguagem cinematográfica.

Neste sentido, o cineasta lança luzes sobre a importância de desenvolver um trabalho cuidadoso na estrutura da obra em que todos os aspectos do filme estejam voltados para a composição plena do tema, da maneira que foi idealizada pelo cineasta. Na estrutura do texto artístico, o cineasta precisaria conjugar, de forma perfeita e única, as potencialidades da linguagem cinematográfica. É o que veremos no próximo item sobre a unidade temática e a unidade orgânica.

3.2. A unidade temática e a unidade orgânica

Jean Mitry, que principia amizade com Eisenstein nos meses em que o cineasta permanece na França, dedica um estudo minucioso ao filme *Aleksandr Niévski*. Ao falar sobre a estrutura dramática da obra, o crítico o faz concordando que há uma linha extremamente simples que norteia um movimento coletivo.

---

¹⁰⁶ EISENSTEIN, 2002, p.110.

Embora seja extenso o quadro que Mitry constrói para demonstrar as etapas que compõem o filme, transcrevemo-lo abaixo, pois a análise das relações entre as partes é fundamental para entendermos o desenvolvimento do tema que Eisenstein proporá ao filme.

1. <i>A Rússia ocupada</i>	As pessoas estão ocupadas com a pescaria e com a construção de barcos. Passagem dos Mongóis; Intervenção de Niévski.
2. <i>Em Nôvgorod</i>	Rivalidade amorosa entre Buslai e Gavriilo diante de Olga que consentiu em dar a sua mão ao mais valente. Anúncio do perigo. Discurso do soldado ferido. Decisão de apelar para Niévski.
3. <i>Pskov</i>	Invasão de Pskov pelos Teutônicos. As ruínas fumegantes. Massacre das crianças. Execução do governador.
4. <i>Em casa de Niévski</i>	Chegada da delegação e decisão de Niévski.
5. <i>Chamada às armas</i>	Convocação dos camponeses. Chegada dos camponeses a Nôvgorod. Discurso de Niévski. Distribuição das armas.
6. <i>O acampamento dos cavaleiros teutônicos</i>	A missa no acampamento. Os cavaleiros em oração. Preparação para o combate.
7. <i>A batalha no gelo</i>	a) Derrota da vanguarda russa. Retrocesso. b) Primeiro ataque. Tentativa ao amanhecer. Ataque dos Teutônicos. Contra-ataque dos russos. c) Segundo ataque. Resistência organizada dos Teutônicos. Penetração dos russos. d) Ataque e combate singular dos líderes. Fuga dos Teutônicos. Ruptura do gelo. Os cavaleiros são engolidos.
8. <i>Entrada de Niévski em Pskov</i>	Chegada triunfal. Desfile do exército. Os feridos e os mortos. Punição dos culpados. Resolução da intriga amorosa: Gavriilo-Olga; Buslai-Vassilissa. Discurso final de Niévski.

(MITRY, 1955, p. 122-123).

Ao acompanhar o movimento das ações que são descritas no desenvolvimento, vê-se que, no esquema de Mitry, o momento de maior tensão é a batalha no gelo, justamente, pela maneira como cada parte do filme foi construída a fim de encaminhar para um ápice; pode-se dizer que há um “movimento espacial do herói”, herói aqui entendido na conjugação de todas as personagens, conforme pontuamos no item anterior. Como observou Eisenstein, em uma de suas *práticas*, o

autor determina em que momento do “texto” deverá recair o acento (a ênfase) necessário, isto é, o autor decide a entonação, o como se “lê” um determinado fragmento¹⁰⁷.

A preocupação de Serguei Eisenstein com a participação ativa do espectador na decodificação do objeto artístico intensificou-se durante os estudos da década de 30. Este era um procedimento que o professor Eisenstein também mantinha em suas *práticas* de cinema. Em aula datada de 1936, ao incentivar seus alunos a escreverem um roteiro a partir de uma obra literária, o cineasta alerta um aluno quando este propõe uma solução descritiva para a “atmosfera psicológica do trecho”: “Isto não é mais que o boletim das ocorrências. Eu peço que se prossiga na linha das sensações e não na linha das ocorrências¹⁰⁸”.

Dentro dessa perspectiva de marcação de acento, as sequências são organizadas por momentos de tensões que vão aumentando conforme a batalha se aproxima. Nota-se que os cenários determinados pelos espaços narram a história do povo como se fossem quadros que, sequencialmente constroem um tema épico. É apenas na junção final, realizada pelo espectador, que se tem, consequentemente, a construção do tema, em sua totalidade: “a ideia de um desenvolvimento formal contínuo a serviço de um tema expressivo é um elemento central da concepção eisensteniana de unidade orgânica¹⁰⁹”.

O discurso verbal é organizado em *unidades temáticas*, ou seja, na organização de um discurso a partir de um determinado tema em que cada parte mantém a sua potencialidade expressiva, mas compõe um todo; no discurso cinematográfico assim também se constituiria a unidade orgânica que, segundo Eisenstein, garante a organização do discurso artístico para favorecer a personificação do tema. Para Lotman¹¹⁰, “o tema artístico, esse é um emaranhado de linhas que só recebem um sentido no seio de um contexto dinâmico complexo” Dentro dessa perspectiva, pode-se investigar a noção de unidade orgânica como um método de organização do texto artístico.

Para Eisenstein, as unidades temáticas são fundamentais para determinar a movimentação da estrutura (sintaxe) da obra, estando assentada nesta estrutura *a entonação do autor*¹¹¹.

---

¹⁰⁷ EISENSTEIN, Serguei. *Sobre “O Capote” de Gógol*. Tradução de Paulo Peres. In. *Revista da USP*, (jun./jul./ago), 1989. pp. 71-84. “Prática” com os estudantes de direção da VGIK – 28 de maio de 1936.

¹⁰⁸ EISENSTEIN, 1989, p. 77.

¹⁰⁹ BORDWELL, 1999, p. 210.

¹¹⁰ LOTMAN, 1978b, p. 119.

¹¹¹ EISENSTEIN, 1989, p. 71.

Também são estas unidades que marcarão o tratamento dado ao tema durante o filme, concedendo organicidade ao discurso proposto pelo cineasta, o qual explica que:

A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmera.

A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido (EISENSTEIN, 2002, p. 95).

No filme *Aleksandr Niésvki*, podemos pensar em unidades temáticas oriundas da narração (estrutura) e unidades temáticas advindas do mote/assunto principal de cada capítulo (conceito) que formarão a unidade orgânica do filme. Como exemplos do primeiro caso, entendemos a divisão proposta por Jean Mitry em que são enfatizados o local da ação e seus principais desenvolvimentos. Já no aspecto conceitual, cada capítulo é dotado de um assunto que desembocará na ideia principal de patriotismo como ocorre no capítulo “O grande senhor Nôvgorod” em que a *decisão de conclamar Aleksandr* determinará toda a sequência ou, no capítulo “Pskov”, em que a *destruição de Pskov* e sua relação com a chegada de Niévski são temas preponderantes. As retomadas narrativas parecem ser realizadas por elementos da composição visual (*dramaturgia plástica*) e as retomadas conceituais acentuadas pela música criando uma progressão orgânica do filme.

Valemo-nos, então, da divisão de Mitry, para indicar oito unidades temáticas narrativas no filme desenvolvidas de forma peculiar e complementar na passagem de uma unidade a outra, ou na retomada de uma unidade em relação à outra. Essas unidades são marcadas por um elemento plástico que, no final da obra, constituirá a unidade orgânica do tema.

Verificamos que tal procedimento ocorre, por exemplo, entre a unidade (1) *A Rússia ocupada* e a unidade (4) *Em casa de Niésvki*. É a reiteração de uma peça de madeira na unidade 4 que lembra o espectador a condição de príncipe e artesão de Niévski apresentada na unidade 1. É importante ressaltar que na unidade 4 é o segundo momento em que o espectador entra em contato direto com a figura de Niévski após o desenvolvimento de duas unidades (2 e 3). Assim, por meio do jogo de alternância e retomada de elementos, ocorre, na construção plástica do filme, a recuperação de atributos importantes da personagem Niévski que o cineasta pretende reforçar a fim de manter a coesão de seu perfil.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:03:31 – 0:29:32)

A articulação entre os elementos cinematográficos em que todos contribuem para a evolução do tema e conduzem *o espectador ao caminho criativo* trilhado pelo cineasta é compreendido, na teoria eisensteniana, como o *orgânico* na obra artística, isto é, aspectos que dialogam em todas as sequências, a fim de construir a noção de unidade orgânica. Essa organização meticulosa para a concepção da unidade orgânica esmiuçada por Eisenstein tinha um objetivo claro, conforme lembra Mitry¹¹², parafraseando o próprio cineasta: a composição plástica deve dirigir a atenção do espectador. Não por acaso, o penúltimo item de suas *Memórias Imorais* chama-se *Unidade*, em que o cineasta faz um apanhado do tema de todas as suas obras:

Se acaso eu fosse um pesquisador distanciado, diria de mim mesmo: até parece que este autor é completamente obcecado por uma única idéia [sic], um único tema, um único assunto.

Diria que tudo o que ele concebeu e realizou, não somente em relação a determinados filmes, mas através de todos os seus projetos e filmes, é sempre e sob todos os aspectos uma coisa só.

Diria que o autor recorre a diferentes épocas [...], diferentes países e povos [...] diferentes processos e movimentos sociais que tragam em seu bojo transformações de determinadas formas sociais com a mesma regularidade com que podemos observar as máscaras mutantes de um único rosto. E que este rosto é a personificação da idéia [sic] final da realização de uma unidade.

---

¹¹² MITRY, 1955, p. 135.

No contexto da temática revolucionária e socialista russa esse problema de unidade se configura como patriótico-nacional (*Alexandre Nevski*), estatal (*Ivan o Terrível*), coletivo (a presença das massas, em *O encouraçado Potemkin*) [...] (EISENSTEIN, 1987, p. 345).

Esse mesmo procedimento de retomada de elementos foi analisado por Eisenstein a fim de compreender a estrutura orgânica de sua obra-prima de 1925. O cineasta dividiu o filme *O Encouraçado Potiômkin* em cinco atos e o considerou como uma tragédia clássica. O que nos interessa dessa aproximação entre o filme de 1925 e a produção de 1938 é a seguinte conclusão de Eisenstein: “na ação de seus episódios, cada parte do drama é totalmente diferente da outra, mas penetrando-as e comentando-as, há a repetição¹¹³”. O teórico-cineasta também lembra que a unidade de cada ato torna-se a unidade de toda a estrutura do filme¹¹⁴, de tal sorte que cada elemento é chamado para participar da criação do todo. Essa concatenação de todos os elementos fílmicos, em uma espécie de diálogo constante entre os elementos que compõem o discurso cinematográfico, é apresentada por Eisenstein para quem “[...] a qualidade orgânica pode ser definida pelo fato de que a obra como um todo é governada por determinada lei de estrutura e todas as suas partes são subordinadas a esta lei¹¹⁵”.

A retomada de elementos, na composição do filme *Aleksandr Niévski*, é fundamental para a construção do tema que é pautada pela linha temática geral do texto artístico cinematográfico e deve transpassá-lo do início ao fim. Por isso, até a intriga amorosa entre Buslai – Olga – Gavriló está condicionada a esta linha temática, ficando a rivalidade à margem da ação principal, mas não excluída dela. Fato que direciona a dissolução da intriga que começa na unidade (2) *Em Nôvgorod* e tem a sua resolução apenas com o fim da batalha no gelo na unidade (8). Sobre essas interligações, o cineasta realça:

É agora interessante verificar como, deste modo, um objetivo começa a determinar a moldagem das partes separadas e como este objetivo particular, com suas exigências, impregna todos os problemas de situações determinantes,

---

¹¹³ EISENSTEIN, 2002a, p. 151.

¹¹⁴ Ibidem, p. 152.

¹¹⁵ Ibidem, p. 149.

de aprofundamento psicológico, e do aspecto “puramente formal” da construção como um todo [...]. (EISENSTEIN, 2002a, p. 99).

Em uma estrutura orgânica, o tema “penetra no próprio tecido da obra¹¹⁶”, já que todos os fragmentos e seus elementos estruturais são conjugados de modo diversificado para enfatizar o tema abordado. É o que ocorre no momento em que os camponeses são convocados para integrar o exército que defenderá a pátria mãe. Para propor o conceito de coletividade que deve despontar na sequência, o cineasta decide criar uma construção em que há interação entre a dramaturgia plástica, em que os mujiques estão emergindo de “dentro da terra”, saindo do campo e das águas, levantando-se pela Rússia, e a sonoridade de um coral, em que vozes masculinas e femininas são alternadas, evocando um cântico de louvor à pátria, que será repetido, posteriormente, na decisão de aderir à batalha. Esses recursos servem para contribuir com a construção audiovisual da ideia de um grupo focado em uma mesma causa.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:33:41 – 0:33:49)

A compreensão da unidade temática é essencial para entendermos melhor a composição do filme e as escolhas estéticas do cineasta, assim a interpretação determinada pelo artista é originária de um estudo anterior que motivaria certa organização dos componentes da obra.

Para apreender de forma mais pungente as motivações da articulação estrutural proposta em *Niévski*, é necessário delinear a presença dessas estruturas em outros recursos do filme. Lotman pensa a estrutura do texto artístico como um jogo: “a arte possui uma série de traços que

---

¹¹⁶ EISENSTEIN, 1989, p. 80.

a assimilam aos modelos lúdicos. A percepção (e a criação) de uma obra de arte exige um comportamento particular – artístico -, que possui uma série de traços comuns com o comportamento lúdico¹¹⁷”. No texto artístico, “cada pormenor e o texto no seu conjunto são introduzidos em diferentes sistemas de relações tendo por resultado a recepção simultânea com mais de uma significação¹¹⁸”, assim é estabelecido, na estrutura, um campo semântico responsável pelas correspondências entre as estruturas artísticas.

Para verificar como esse jogo é construído e determina o tema principal da obra - o patriotismo - analisaremos o enquadramento e a *mise en scène* como recursos de linguagem que contribuem para a concepção do texto artístico.

3.2.1. O jogo dramático: *mise en scène*

“A tendência à generalização – minha doença básica – é uma espécie de doce enfermidade”.

Serguei Eisenstein

Como vimos anteriormente, a unidade orgânica expressa pela forma cinematográfica é fundamental para a concepção do tema, assim, possivelmente, um cineasta ou outro artista, no momento da produção, depara-se com uma demanda inevitável: como transformar em imagem artística uma série de conceitos?

A resposta para esta questão, sem dúvida, passa por uma reflexão cara a Eisenstein advinda de suas experiências no teatro, isto é, engloba a questão da *mise en scène*. De acordo com François Albera, nos filmes produzidos durante os anos 20, a *mise en scène* é compreendida por Eisenstein “como organização de um conjunto de ‘fragmentos do meio ambiente’ arrancados

---

¹¹⁷ LOTMAN, 1978a, p. 126.

¹¹⁸ Ibidem, p. 128.

‘segundo um cálculo consciente e voluntário, preconcebido para conquistar o espectador após tê-lo submetido a esses fragmentos em um confronto apropriado, associando-os de maneira apropriada ao motivo ideal final’¹¹⁹”.

No caso do nosso objeto de análise, *Aleksandr Niévski*, a indagação de Eisenstein provavelmente deu-se em torno do como transformar plasticamente uma série de acontecimentos históricos. Parece-nos que é o próprio cineasta quem responde essa questão ao escrever, em suas *Reflexões*, como a unidade temática do patriotismo está articulada no desenvolvimento e na concepção da batalha no gelo. Há uma edificação de camadas que passa desde a personagem central, o príncipe, até a organização da batalha, conforme relata Eisenstein:

Eu pretendia fundamentalmente fazer de meu Alexandre um gênio. [...]

Só tive um instante para fazer surgir êsse [sic] gênio: durante o plano para a batalha do lago.

O que a tornou célebre foram as “tenazes” onde êle [sic] encerra o “focinho de aço” dos cavaleiros, o cêrco [sic] total do adversário com que sonharam os chefes de exército de todos os tempos [...]

(EISENSTEIN, 1969, p. 50-51)

O plano a que o cineasta faz referência é inserido no filme no momento em que Niévski, em pé, mais próximo à câmera, escuta o armeiro Ignat, sentado em meio aos soldados, contar uma anedota com apelo sexual. Segundo Viktor Chklóvski, Eisenstein decidiu construir a imagem visual da batalha, isto é, a estratégia adotada pelo príncipe e pautar o sentimento que deveria emergir da batalha no gelo, após ler uma fábula compilada por Aleksandr Nikoláevitch Afanássiev (1826-1871), *A raposa e a lebre*. Mais uma vez, o cineasta se vale de um elemento da tradição popular para tecer a composição de seu filme, todavia não o incorpora apenas para avalizar o regime vigente, como normalmente era indicado nas diretrizes do realismo socialista, mas sim para ressignificá-lo esteticamente, ou seja, ampliar as possibilidades artísticas do objeto adotado.

---

¹¹⁹ ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 218-219.

Desse modo, a apreensão do conteúdo da fábula, serviu como base para a composição da estratégia de ataque. A imagem plástica almejada por Eisenstein é diferente das demais formações de guerra em que o inimigo espera uma brecha para se infiltrar no espaço dominado pelo adversário. Na luta planejada pelo diretor, o inimigo seria aniquilado por meio de um cerco. Abaixo transcrevemos o relato biográfico de Chklóvski e expomos o desenho que Eisenstein teria feito para ilustrar a fábula.

A raposa e a lebre

Lápis de cor, em papel, 447x304mm

(EISENSTEIN, 1999, p. 61)

Serguei Mikhailóvitch conta em seus apontamentos como surgiu a ideia de rodear as tropas teutônicas, como pensou substituir a brecha pelo cerco. A princípio, queria mostrar como o machado se funde em um tronco e logo fica preso, mas então se recordou de um velho conto, uma fábula pícara e frívola (Afanássiev a tinha editado com uma nota que dizia que fora publicada pelo Mosteiro de Valaam): a Lebre insulta a Raposa com palavras muito ofensivas, mas, quando a Raposa a persegue, mete-se em uma fenda entre as bétulas. A Raposa fica presa e a Lebre a ofende novamente, mas, desta vez, com ações. [...] Presenteei o livro com este conto a Serguei Mikhailóvitch, e ele, por sua vez, me presenteou com um desenho muito detalhado do que tinha passado a Raposa e de que maneira. O desenho era tão perfeito que não pude guardá-lo em minha casa.

(SHKLOVSKI, 1985, p. 392)

Com o “desenho” que motivaria a construção da sequência delineado, Eisenstein esclarece que a sua grande preocupação era como “meter na cabeça do espectador o traço que liga o plano da batalha ao conto”, para tanto decide o como ‘colocar em cena’ alguns elementos: “os mujiques, as milícias camponesas que atacarão os alemães pela retaguarda, usarão enormes bonés de pele com orelhas de coelho¹²⁰”. Também é interessante a maneira como estão dispostos os soldados na sequência: como dissemos antes, eles estão sentados, em círculo, ao redor do armeiro Ignat, tal como deverão encerrar o inimigo. Essa mesma formação circular será privilegiada em toda a organização dos soldados no cenário da batalha. Toda essa estruturação é pensada para articular na mente do espectador o tema e o afeto (no sentido psicanalítico, isto é, uma pulsão que altera o funcionamento de um indivíduo), que terá seu ápice na batalha do gelo em que o espectador é levado a experimentar um grau acentuado de suspense até o desfecho da sequência.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:46:25-0:47:27)

Nos fotogramas, enfatizamos a *mise en scène* no plano, conforme expomos brevemente acima: Niévski, de costas, escuta a história contada de forma muito jocosa por Ignat, enquanto o círculo de soldados emite várias gargalhadas. Esta composição é fundamental para o momento em que o príncipe relata sua estratégia de guerra. Apenas depois do anúncio da tática que seria utilizada pelos soldados para encerrar os alemães é que surge novamente a música [sonoridade] orquestral. Há um hiato entre as risadas dos soldados e a sonoridade preparatória da batalha. Neste espaço, apenas a voz de Niévski ressoa de forma enfática nos planos.

¹²⁰ EISENSTEIN, 1969, p. 56.

David Bordwell¹²¹, em estudo dedicado ao modo como a *mise en scène* está presente nos últimos filmes de Eisenstein, explica que o cineasta russo-soviético apropria-se das normas do realismo socialista ampliando as potencialidades daquela nova estética vigente. Bordwell esclarece:

Posteriormente a década de 30, entretanto, Eisenstein começa a perceber que a profundidade do plano pode articular o espaço como uma arena concreta para a ação dramática – o que ele chamou, tomando emprestado o termo francês para a encenação, *mise-en-scène*. E esse imperativo está muito provavelmente ligado tanto à chegada da filmagem sonora sincronizada quanto aos ditames do realismo socialista (BORDWELL, 2001, p. 18).

No caso da análise desenvolvida por Bordwell, o teórico enfatiza o jogo de *mise en scène* criado por meio dos eixos de corte realizados durante a filmagem, em que a dinâmica do espaço rompe o plano, como ocorre nas sequências iniciais de *Aleksandr Niévski* sobre as quais falaremos no próximo item. Todavia queremos enfatizar que tal procedimento também é explorado dentro do plano para compor a unidade almejada na composição do tema.

Praticar a *mise en scène* seria, então, explorar ao máximo todas as possibilidades (de um texto, de um ator, de um cenário, de uma luz, de uma paisagem natural... e das relações entre eles), para atingir um efeito espetacular máximo, em germe desde o começo, porém só revelado e sentido na passagem dos materiais de base à obra posta em cena (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 28).

Sendo um marco no diálogo com a estética vigente, o realismo socialista, “O *Niévski* introduz o método de unidade de montagem dentro do cenário do realismo socialista¹²²”, conforme lembra Bordwell. Diante dessa perspectiva, é relevante entendermos, por meio de exemplos, como são criadas as relações que dão consistência a construção do tema.

---

¹²¹ BORDWELL, 2001, p. 25-27.

¹²² BORDWELL, 1999, p. 253.

Como vimos anteriormente, toda a batalha foi planejada por Niévski para cercar o inimigo em uma parte frágil do lago congelado permitindo que a natureza contribuísse com o futuro glorioso da pátria. Esse ambiente de unidade e cumplicidade entre homem e natureza foi marcado em todas as sequências do filme. Ao iniciar a preparação para a batalha no gelo, as vozes do coro unem-se aos planos gerais da paisagem russa, valorizando elementos que enfatizam o tema do patriotismo. Lembra o crítico de cinema Manuel Villegas Lopez (1906-1980):

Toda a alma milenar russa está lá, nos camponeses que gritam, nos movimentos lentos e obscuros, no sino tocando cercado por rochas, no galope das colunas guerreiras cobertas de bandeirolas, em insistir nos cavaleiros teutônicos sob suas máscaras bélicas de uma intenção além do expressionismo (1946, p. 61).

A utilização da paisagem como um elemento de valorização da terra russa era uma indicação do realismo socialista, mas Eisenstein não a utiliza apenas nesta chave, mas abrange seu significando tratando-a como um elemento da arquitetura plástica, como um recurso a mais para a construção do tema patriotismo. Conforme vemos nas imagens abaixo:

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:55:15-0:56:04)

Mais do que valorizar a paisagem, os segundos de silêncio que se estendem na intercalação desses planos delineiam a expectativa criada pela espera do momento exato para atacar. Neste tratamento dado ao espaço, as personagens, tanto o príncipe quanto a massa de soldados, parecem se fixar à paisagem, tornando-se uma coisa só: homens e paisagem estão no mesmo patamar, todos por uma causa.

Já o momento em que os alemães são encurralados sobre o lago congelado que, não suportando o peso, começa a romper, é o ápice dessas tensões lançadas sobre o espectador. As batidas de tambores e outros instrumentos intensificam a desorientação desesperada dos soldados alemães na tentativa de se salvarem, e pretendem criar um envolvimento afetivo por parte do espectador. Assim “o conteúdo interno de cada cena, de cada sequência, é reforçado pela intensidade crescente da ação¹²³”.

---

¹²³ EISENSTEIN, 1969, p. 88.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 1:18:42-1:19:37)

A questão da *mise en scène* aparece com muito destaque na composição do ritmo interno desses planos sendo um elemento relevante para a composição audiovisual proposta. A partir da primeira abertura no gelo, que é focalizada em primeiro plano, a câmera afasta-se para mostrar, em planos médios e planos gerais, os soldados sendo tragados pela água gelida do lago. Note-se que o movimento de abertura da câmera é crescente como é a fissura criada no gelo que vai expandindo até não haver mais blocos para o exército alemão segurar.

O movimento dos soldados não é aleatório. As quedas ocorrem em distintas direções, ora todos caem em um mesmo instante, ora em uma espécie de jogo de dominó, em que uma primeira peça leva a queda sucessiva das demais. A movimentação lembra a coreografia da arte do balé. Tal aproximação não seria tão remota já que Eisenstein, conforme relata Chklóvski¹²⁴, em sua juventude, dedicou-se a compreender a estruturação desta arte. A pesquisadora Daria Khitrova¹²⁵, em estudo dedicado à coreografia presente no filme *Ivan, o Terrível* (*Ivan Grozni*, 1944), explica que “as tarefas estabelecidas por Eisenstein para si mesmo e seus atores nunca foram fáceis e, para resolvê-las, ele, por vezes, olhou para a dança para ajudar¹²⁶”. Também, em texto dedicado à dançarina de balé Galina S. Ulanova, o cineasta pontua, como uma espécie de subtítulo, “a capacidade de delinear uma melodia mediante a expressividade”. Explica que para compreender “o desenho da melodia”, isto é, a forma como os objetos são colocados em cena, há um diálogo com a música para estruturar a composição. O resultado desta intersecção deveria brotar “[...] ali onde a música se converte mais diretamente em movimento, no balé¹²⁷”.

¹²⁴ SKLOVSKI, 1972, p. 70.

¹²⁵ Professora do Departamento de Estudos Eslavos da Universidade de Chicago.

¹²⁶ KHITROVA, Daria. Eisenstein's Choreography in *Ivan the terrible*. In. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, v. 5, 2011. p. 62.

¹²⁷ EISENSTEIN, 1982, p. 225.

Essa aproximação é possível porque a dança, sobretudo o balé, por ser uma composição metódica, também é dotada de uma linguagem específica, com seu ritmo marcado. O balé, assim como o cinema de Eisenstein, envolve um grupo de elementos (atores, cenários, iluminação, figurino, dentre outros) que executam um único tema proposto, delineando “*uma arte genuinamente sintética*”¹²⁸.

A dança no gelo, em *Niévski*, tem sua dinâmica pautada pelos conflitos gráficos e conflitos de volume dentro do plano. Bem como pontuou o cineasta acima, a música é transformada em movimento. As capas volumosas dos alemães são contrapostas ao gelo que se fragmenta, assim como as linhas criadas na água fruto da movimentação dos cavaleiros. A alternância entre os cavaleiros que submergem e aqueles que ainda se mantêm em pé também contribui com a dinâmica criada. Vale ressaltar que o valor enérgico dessa sequência é resultado da imagem musical, criada em parceria com Prokofiev, e o conjunto de imagens visuais, formando uma unidade. Khitrova explica que “a ideia de Eisenstein de unidade era uma das unidades em conflito. Isso era o que ele buscava em todas as fases e em todos os níveis de produção de seus filmes – seja na composição de um cenário ou em dizer a seus atores onde sentar e como se movimentar”¹²⁹.

Recursos tão meticulosos na composição da sequência nos oferecem diversos elementos para análise, partindo de diferentes abordagens, que demonstram a linha de trabalho selecionada por Eisenstein durante toda sua obra. No final do artigo *Forma e conteúdo: prática*, o cineasta repete uma questão que sempre é feita a um artista: “Você sabia disto tudo previamente?”.

A resposta de Eisenstein parece-nos ressoar, de modo crítico, sobre as diretrizes da época, isto é, nas normas indicadas pelo realismo socialista. O cineasta afirma que “o artista pensa diretamente em como manipular seus recursos e materiais. Seu pensamento é transformado em ação direta, expressada não por uma fórmula, mas por uma forma”¹³⁰. Esta forma é compreendida por nós como o processo que direciona a composição do tema e seu desenvolvimento, conforme veremos no próximo item em que falaremos sobre o uso expressivo do enquadramento.

---

¹²⁸ EISENSTEIN, 2002a, p. 174.

¹²⁹ KHITROVA, 2011, p. 63.

¹³⁰ EISENSTEIN, 2002b, p. 143.

3.2.2 O jogo de composição: o enquadramento

Como estamos enfatizando ao longo desta dissertação, ao analisar os artigos de Serguei Eisenstein, parece emergir de suas análises e reflexões ser inadmissível usar de modo redundante um recurso que poderia ampliar as características ímpares que há na linguagem cinematográfica. Do texto de 1941, destaca-se o deslocamento do aspecto cinematográfico que será proposto pelo cineasta, ou seja, em vez de valorizar o fato, o mero acontecimento descritivo, o diretor soviético sugere burilar as nuances da imagem que pode ser, por exemplo, uma “*aproximação ou afastamento da água*” ou “*o jogo de luzes correndo e retrocedendo*” sobre uma superfície. De acordo com Eisenstein, “o número de imagens ‘pessoais’ que surgem a partir deste movimento interno é ilimitado¹³¹”. O cineasta recorre a um dos experimentos realizados por Walt Disney, na série *Silly Symphonies*, a fim de exemplificar o procedimento adequado para o uso da musicalidade. Trata-se do curta-metragem intitulado *Birds of a feather* (1931), conforme explana o cineasta ao explicar como Disney foge das ilustrações tradicionais sugeridas a *Barcarola*, composição de Offenbach¹³²:

DISNEY, *Birds of a feather*, 1931, 0:00:18-0:01:34

¹³¹ EISENSTEIN, 2002b, p. 109.

¹³² Jacques Offenbach (1819-1880), compositor francês.

Todas as aproximações, retrocessos, ondulações, reflexos e opalescências que vieram à mente como uma essência adequada a ser retirada das cenas venezianas foram preservadas por Disney de acordo com o movimento da música: a cauda aberta e seu reflexo se aproximam e se afastam de acordo com a proximidade, do lago, da cauda aberta em leque – as pernas tremulam e reverberam – e assim por diante.

O importante neste caso é que a imagem de modo algum contradiz o “tema do amor” da “Barcarola”. Apenas neste caso há uma substituição dos “supostos” amantes por um traço característico dos amantes – uma opalescência sempre em mutação de aproximação e afastamento um do outro (EISENSTEIN, 2002b, p. 109).

Na citação, o cineasta traça a linha que deveria nortear o trabalho com a música, tendendo a uma exploração sinestésica dos efeitos gerados pela combinação de elementos de natureza distinta como a imagem e a música. Ao apelar para diferentes órgãos dos sentidos, a possibilidade de evocar uma unidade entre eles provoca as mais diversas sensações no espectador. É essa qualidade que o cineasta destaca na sequência de Walt Disney.

Outro fator determinante de expressividade presente na sequência de Disney é o uso do enquadramento, aparentemente quase estático, porém a abertura da câmera privilegia o espelhamento das personagens na água do lago, fato que gera um acento significativo, ao reforçar os movimentos plásticos que dialogam com o *desenho da melodia*, conforme pontuamos anteriormente.

Os enquadramentos do filme *Aleksandr Niévski* ganham expressividade, pois Eisenstein sabe explorá-los muito bem para a composição do texto artístico. Marcel Martin define a importância estética desse procedimento da seguinte maneira:

Eles [os enquadramentos] constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, isto é, da maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento de realidade apresentado à objetiva, que assim aparecer na tela (MARTIN, 2003, p. 35).

O enquadramento se constitui como um elemento de linguagem também significativo como a *mise en scène* que vimos. Esclarecemos que tais recursos são sempre explorados pelo cineasta em unidade, um elemento de linguagem combinando-se com outro a fim de construir a percepção que se pretende transmitir ao espectador. Para exemplificar, analisemos o *frame* abaixo retirado da sequência inicial do filme.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:08:03)

O mesmo enquadramento marca uma divisão hierárquica dos líderes. O príncipe Niévski extrapola os limites da tela e sua postura ereta indica a sua superioridade diante do líder mongol. Esse mesmo caráter de propor um ponto de vista ou sugerir uma leitura para o espectador aparece nos enquadramentos que marcam a movimentação anterior a batalha.

Como vimos anteriormente, Eisenstein havia pensado na estruturação da batalha em forma de círculo, por isso os enquadramentos são determinados a fim de reportar a essa imagem primeira. No início do ataque, toda a movimentação da câmera é realizada com o intuito de evocar esse movimento circular. De um modo geral, as seleções criadas pela câmera privilegiam a construção de semicírculos. O enquadramento, em grande parte da sequência, é realizado na

diagonal, alternando o tipo de plano (geral e médio), subvertendo o enquadramento que chamamos de centrado, utilizado desde as primeiras experimentações cinematográficas, em que o aspecto descritivo da imagem é valorizado. O cineasta também explora um acentuado *plongée* em que a câmera focaliza os elementos que deverão constituir o plano de cima para baixo contribuindo para a concepção de uma grande massa uniforme de pessoas, já que todos permanecem no mesmo nível de alcance da câmera.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 1:08:20-1:08:40)

François Albera pondera que esse procedimento de organização construtivista está presente nos quatro primeiros filmes de Eisenstein. De acordo com Albera, “A imagem eisensteiniana constrói-se a partir de figuras geométricas de base: círculo, quadrado, retângulo, diagonal, triângulo, organizadas no plano da superfície da tela, sem com isso negar – como no cinema abstrato – o significado de terceira dimensão do espaço naturalista¹³³”. O pesquisador prolonga seu pensamento afirmando que nestes filmes há uma valorização da construção da imagem em que a composição não é tão explorada.

Entendemos que dentro do cenário do Realismo Socialista, o cineasta utiliza o enquadramento para retomar o procedimento de construção da imagem utilizado na década de vinte, mas proporcionando um diálogo mais expressivo entre a construção da imagem e a composição do tema. Dentro dessa perspectiva, não nos parece que haja um distanciamento estético entre os primeiros filmes produzidos pelo cineasta e as obras da década de trinta por uma

---

¹³³ ALBERA, 2002, p. 251.

mera adaptação ao regime vigente. Entendemos estas alterações como reflexões de um processo de amadurecimento das pesquisas que o cineasta já desenvolvia.

Outra inovação na relação partindo do enquadramento ocorre no *frame* abaixo. Após a invasão de Pskov, a cidade é completamente destruída gerando um cenário que lembra os relatos populares de ruínas que remetem a noção da palavra inferno no latim (*infernus* > as profundezas). Dentro dessa visão, não nos parece aleatória a escolha de foco determinado pelo enquadramento do *frame* seguinte:

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:24:12)

Poderíamos considerar esse plano acima dentro dos padrões canônicos do enquadramento, pois há uma personagem em primeiro plano, praticamente centrada na tela, não havendo nenhuma distorção significativa. Vale recordar que o uso básico do enquadramento é colocar em relevo um elemento que o cineasta julga de grande importância. Todavia é na base da concepção do plano que Eisenstein propõe a inovação: embora exista uma personagem em primeiro plano, o elemento que se destaca é o fogo que se encontra no centro do plano, atrás dessa personagem. O foco de luminosidade direciona o olhar do espectador para o centro da tela.

Outra inovação advinda da manipulação minuciosa dos enquadramentos vem da organização da conversa inicial entre Buslai, Gavril e Olga. Sem deixar de utilizar a intercalação de planos para compor o jogo do campo e contracampo, o cineasta propõe outras soluções de enquadramento para encadear o diálogo entre as personagens.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:15:38-0:16:58)

Na sequência, o diálogo inicia sem que as personagens estejam de frente para a tela, para os espectadores, fato não comum no cinema do período. Depois há a intercalação dos planos em que aparece Buslai e Gavrilo. Estes enquadramentos respeitam a posição inicial dada pelo plano geral: Buslai sempre manterá o lado esquerdo da tela e Gavrilo se manterá ao lado direito durante toda a sequência, mesmo com a alternância dos planos. A única que surgirá de modo centralizado é Olga que já ocupa esta posição desde o início da sequência.

Assim como ocorre na sequência do gelo analisada acima, o afastamento e a aproximação da câmera geram uma relação de oposição acentuada pelo posicionamento dos elementos plásticos dos planos, seja o contraste entre as cores das vestes dos russos e as armaduras dos alemães ou a estampa circular das roupas de Buslai e Gavrilo que dialogam com o colar utilizado por Olga.

Novamente, verificamos como os aspectos de construção marcam a relação entre as partes do filme e a maneira como o tema é desenvolvido. Sobre isso, afirma o cineasta: “Nós vemos como é orgânico o desenvolvimento progressivo do tema”, por isso este “movimento do tema, age *no todo* exatamente como o faz em *seus membros fragmentados*”¹³⁴.

Cabe lembrar que nesse trabalho em que o tema é construído através da articulação dos elementos da linguagem cinematográfica, não poderíamos preterir o recurso sonoro como mais um dos elementos que servem para construir a unidade orgânica do tema além de determinar espaços caracterizando um recurso de *mise en scène*. Sobre esta relação entre imagem plástica e imagem sonora, o cineasta deixou um legado materializado, sobretudo, ao longo dos anos trinta, por meio de textos de origem artística e de textos teóricos, assim como as anotações de suas aulas.

A ampliação das relações entre a estrutura plástica, já exemplificada aqui, e a utilização da estrutura sonora serão temas do próximo capítulo.

---

¹³⁴ EISENSTEIN, 2002a, p. 152.

4. Montagem vertical: a partitura

“No cinema, o que deve prevalecer não é nem o significado nem a significação, mas a passagem gradual e contínua do não-significado ao significado, do emocional ao intelectual, através de uma significação sempre contingente”.

Jean Mitry

Eisenstein, no final dos anos trinta, obtém autorização para que ele e sua equipe viajem para a Europa e América do Norte a fim de estudar a utilização do recurso sonoro no cinema, tema então recente na produção cinematográfica mundial. Ao retornar do México, o cineasta trouxe uma série de experiências com o cinema sonoro em sua bagagem. O contato, nesta área, que, aparentemente, mais instigou o cineasta deu-se no encontro com Walt Disney que, no início da década de trinta, realizava experimentações, em seus curtas-metragens, em especial, na série *Silly Simphonies*, em que o diálogo entre imagem e som contribuía para o desenvolvimento do tema de cada filme, ou seja, as escolhas de combinação deveriam aumentar o efeito expressivo do todo. Esse diálogo entre som e imagem e o potencial criativo gerado a partir dessa intersecção não era uma total novidade para o cineasta russo.

O diretor de *A Greve* já tinha um posicionamento muito claro sobre a maneira como o som deveria ser utilizado no cinema. Em *Uma declaração sobre o cinema sonoro*, Serguei Eisenstein, Vsevolod I. Pudóvkin (1893-1953) e Grigóri V. Aleksándrov (1903-1983), em 1928, abordam a questão do uso do som no cinema sem desconsiderar os métodos de montagem já consolidados na URSS. Os cineastas acreditavam que a ‘gravação de som’ poderia tornar-se uma invenção perigosa se utilizada apenas para “satisfazer a simples curiosidade¹³⁵”. Para evitar esse tipo de utilização, apresentam uma possível solução para o som constituir-se como um elemento salutar para a linguagem cinematográfica. Assim, é proposto o uso contrapontístico¹³⁶ do som em relação à imagem visual:

O som, tratado como um novo elemento da montagem (como um fator divorciado da imagem visual), introduzirá novos meios de enorme poder para a expressão e solução das mais complicadas tarefas que agora nos pressionam ante

---

¹³⁵ EISENSTEIN, 1977, p. 258.

¹³⁶ Também denominado de *método polifônico*.

a impossibilidade de superá-los através de um método cinematográfico imperfeito, que só trabalha com imagens visuais (EISENSTEIN, 2002b, p. 226).

Como professor e teórico, Serguei Eisenstein produziu outros artigos relevantes sobre o cinema sonoro nos anos iniciais da década de trinta e os aprofundou nos anos seguintes, quando a cor também foi entendida por ele como mais um elemento da montagem¹³⁷. A ampliação da noção de montagem é significativa, pois as discussões deslocam-se do procedimento de ‘montagem’ e recai sobre a qualidade ou caráter que a imagem adquire ao passar pela montagem como um método de construção. Aqui o cineasta retoma as suas primeiras discussões, em torno da montagem, como uma síntese dedutiva criada a partir da junção de imagens, isto é, “*dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocado juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição*”¹³⁸. O elemento novo - neste momento -, abordado na revisão teórica proposta por Eisenstein, é a utilização da sonoridade como mais um elemento expressivo na constituição do tema de um filme. Para o cineasta, as primeiras discussões em torno da montagem encaminharam uma especulação sobre as potencialidades da justaposição, mas o *princípio unificador*, o como o espectador cria essa síntese, acabou sendo preterido¹³⁹.

Eisenstein pondera que diferentes elementos são articulados de um determinado modo para que se crie uma imagem única, ou *imagem total*, pois, segundo ele, a entrada na consciência do espectador se dá através do *todo*. Assim, “a série de idéias [sic] é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados”¹⁴⁰. Dessa necessidade de pensar a integração dos elementos cinematográficos, em especial, a imagem e a sonoridade, surge o conceito de *montagem vertical*.

---

¹³⁷ Nas traduções para o português brasileiro, encontramos apenas uma pequena parte dos artigos produzidos por Eisenstein durante a realização de *Aleksandr Niévski*. Nesse período, o cineasta escreveu vários textos teóricos em que refletiu sobre a importância da montagem em consonância com as novas possibilidades tecnológicas, sobretudo a inserção do cinema sonoro que era um ponto proeminente de suas reflexões¹³⁷. Um texto fundamental que aborda esse tema foi publicado na coletânea *Reflexões de um cineasta* (1969), no Brasil, sob o título de *Montagem 1938*, e compilado, posteriormente, no livro *O sentido do filme* (2002b), com o título de *Palavra e imagem*. De acordo com nota de José Carlos Avellar, para a tradução brasileira, essa última versão foi alterada por Eisenstein, em 1941, a quem também atribui a mudança de título.

¹³⁸ EISENSTEIN, 2002b, p. 14, grifo original.

¹³⁹ Ibidem, p. 17.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 21.

É importante notar que embora Eisenstein denomine a intersecção entre som e imagem como *montagem*, ele amplia a compreensão desse termo, mostrando que a concepção de montagem não se restringe aos cortes, mas é, sobretudo, um procedimento de composição que revela os *movimentos fundamentais* dos elementos da linguagem cinematográfica. Dentro dessa concepção, são apresentadas novas possibilidades criativas, uma vez que o corte não é entendido apenas como uma questão meramente pragmática, mas é fruto de uma demanda semântica que chega ao cineasta. Desse modo, quando as frases cinematográficas, ou seja, os planos de um filme são articulados, eles constroem um discurso cujo domínio primeiro é do seu escritor, o cineasta.

Nessa busca de criar um método de análise e uso do meio sonoro, destacamos dois textos em que o autor explora essa questão. Trata-se dos ensaios *Sincronização dos Sentidos* (1940) e *Forma e conteúdo: prática* (1941)¹⁴¹ ou *Montagem vertical*. No primeiro, o autor se propõe a uma *análise global da natureza dos fenômenos audiovisuais*, para, desse modo, elucidar “as novas tarefas, novas dificuldades e até métodos totalmente novos¹⁴²” impostos pelo cinema sonoro e pelas demandas do cinema produzido dentro do realismo socialista, embora este segundo não seja nomeado de forma explícita pelo cineasta. Ainda nesse artigo, o autor denomina de *montagem vertical* o conjunto de procedimentos que utilizou na realização de *Aleksandr Niévski*¹⁴³. De acordo com Eisenstein, tal montagem, como um procedimento de composição, deveria unificar uma imagem sonora e uma imagem visual de maneira que, sincronizadas, permitissem novas possibilidades criativas. Contudo a junção não deveria ocorrer de forma naturalística, ou seja, a imagem sonora apenas reforçando o conteúdo da imagem visual. Lembramos que esta preocupação, conforme pontuamos acima, já fora ventilada por Eisenstein no final dos anos 20.

Já o segundo texto aparenta ser mais específico em relação à análise de recursos sonoros e visuais presentes na cinematografia. Eisenstein explora de maneira detalhada as construções audiovisuais de *Aleksandr Niévski*, discutindo um esquema de trabalho já finalizado. Nesse artigo, o cineasta apresenta duas grandes formas de estabelecer as relações entre som e imagem:

---

¹⁴¹ Em nota, Avellar informa que este texto foi escrito em 1940, mas publicado apenas em 1941.

¹⁴² EISENSTEIN, 2002b, p. 52.

¹⁴³ O cineasta pontua que este princípio já estava presente desde 1928, quando publica *Uma declaração sobre o cinema sonoro*. Porém a busca, no momento em que escreve este texto, era tornar um princípio teórico em realização artística, e, segundo ele, isso ocorreu em *Aleksandr Niévski*.

1- o compositor escreve a música para a “idéia” [sic] geral de uma sequência [sic], ou para a montagem provisória ou final da sequência [sic];

2- ou o diretor construindo a montagem de planos de acordo com a música já escrita e gravada na trilha sonora.

(EISENSTEIN, 2002b, p. 106).

As análises desenvolvidas neste artigo tornam-se fundamentais, porque o autor esmiúça uma obra própria para teorizar sobre uma percepção de fazer cinema que o inquietava desde seu retorno a Moscou. Trata-se da relação intrínseca entre forma e conteúdo para a criação da base do tema explorado em cada filme; esta estrutura única, em sua leitura, advém do que denomina de *igualdade rítmica*. O cineasta explica que a igualdade de uma música e de uma imagem “nos tornaria capazes de unir ambas as faixas [música e imagem] ‘verticalmente’ ou *simultaneamente*: igualando cada frase musical contínua a cada fase das continuas faixas de imagem paralelas [...]”¹⁴⁴. Essa relação a qual chamaremos de *montagem melódica* tem semelhança com a estrutura utilizada na construção melódica da poesia.

Na construção poética, a melodia é manifestada por meio de um conjunto de elementos tais como o ritmo, a tonicidade das palavras e a modulação presente nos versos. Na relação forma e conteúdo, a melodia funciona como aglutinador do tema explorado na obra. Assim, estamos no campo das correlações entre imagem e sonoridade. No cinema, de acordo com Eisenstein, “o papel decisivo é desempenhado pela *estrutura da imagem* da obra, não tanto *usando* correlações geralmente aceitas, mas *estabelecendo* nas imagens de uma *obra criativa específica* quaisquer relações (de som e enquadramento, som e cor, etc.) que sejam ditadas pela *idéia* [sic] e *tema da obra particular*”¹⁴⁵.

Outro dado que ressaltamos da análise do cineasta-teórico é o paralelismo estabelecido na constituição das sequências no diálogo entre as imagens e a sonoridade. Tal paralelismo, como organização de uma estrutura, iguala o valor semântico dos elementos envolvidos na constituição do texto artístico, já que o movimento do tema ocorre na interação orgânica desses elementos dentro da obra artística. Roman Jakobson apresenta o paralelismo sintático e semântico como recurso estilístico para a construção expressiva do tema dentro do poema¹⁴⁶.

---

¹⁴⁴ EISENSTEIN, 2002b, p. 106.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 106.

¹⁴⁶ Retomaremos essa observação sobre o paralelismo posteriormente na análise proposta.

Essas observações sobre a expressividade advinda da relação som/imagem também surgem no texto dedicado ao método de trabalho realizado por Serguei Prokofiev¹⁴⁷ (1891-1953). Eisenstein conclui que o feliz resultado que obteve em *Aleksandr Niévski* é fruto da habilidade de Prokofiev de analisar os elementos que compunham os planos já montados e extrair deles a entonação necessária para a composição da partitura musical. Sobre este trabalho, relata o cineasta:

Sempre me causou admiração a exatidão impressionante com a qual, depois de duas projeções – três, no máximo – de uma cena já montada, e munido dos esclarecimentos indispensáveis sobre [sic] a contagem de tempo, Prokofiev remetia, no dia seguinte, uma música em que cada acorde, cada motivo se ajusta com *perfeição* não somente [sic] ao ritmo geral da ação, mas a tôdas [sic] as sutilezas, tôdas [sic] as nuances do plano de montagem (EISENSTEIN, 1969, p. 168).

Como lembra Gennadi Miasnikov (1919-1989), antes de criar as partituras para o filme *Aleksandr Niévski*, Serguei Prokofiev fez um estudo dos desenhos e esboços que o cineasta realizara para nortear o processo de filmagem, sendo essa análise, possivelmente, “um impulso primeiro, como uma carga emocional para a procura da textura musical do filme¹⁴⁸”.

Não por acaso, cabe enfatizar, que, no artigo *Forma e conteúdo: prática*, o cineasta deixa clara a importância de *Aleksandr Niévski* para suas pesquisas sobre o cinema sonoro¹⁴⁹. Como pontuamos na apresentação, o filme de 1938 foi o primeiro filme sonoro que o cineasta conseguiu finalizar na década de trinta, após escrever vários artigos aprofundando as percepções que poderiam ser apreendidas da relação imagem-som. Portanto, todos os recursos que estudara foram plenamente discutidos e transformados em objeto artístico neste projeto.

De acordo com a pesquisadora Anne Nesbet, é na construção da estrutura do filme de 1938, ao lado de Serguei Prokofiev, que Eisenstein pôde explorar o que havia apreendido do cinema de Walt Disney: o cineasta russo apreendera que a potencialidade estrutural não estava

---

¹⁴⁷ PRKFV (Serguei Prokofiev). In. *Reflexões de um cineasta*. Tradução de Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. pp159-161.

¹⁴⁸ EISENSTEIN, 1961, p. 164.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 105.

somente na música, mas a montagem audiovisual seria “essencialmente rítmica”¹⁵⁰. Assim, a música não precisaria estar presente em todo o filme, “o truque era encontrar o ritmo, a pulsação, que regem ambas, imagens e música”¹⁵¹. Nesse pressuposto, “[...] a montagem agora [era] ampliada pela sinestesia”¹⁵², daí advém a noção de *montagem vertical* em que “imagem, som, paisagem e o homem que habita a paisagem”¹⁵³, estão todos entrelaçados, dentro da mesma sequência semântica.

V. V. Ivánov¹⁵⁴ explica que Eisenstein denominou de *montagem vertical* as “associações audiovisuais”, porque o som teria, no cinema sonoro, o mesmo papel da montagem no cinema mudo, isto é, determinaria o ritmo. Dessa forma, haveria não a descrição de um fenômeno, mas a explicitação de seu movimento para o espectador. Como explica Eisenstein teórico “[...] o galope dos cavaleiros é ‘no tema – a batida dos cascos; na estrutura – a batida de um coração excitado’”¹⁵⁵. O cineasta, dentro desta perspectiva, compreende que todos os elementos visuais devem estar em consonância com o ritmo proposto pela sonoridade:

Um compositor deve agir do mesmo modo quando pega uma seqüência [sic] cinematográfica previamente montada: ele é obrigado a analisar o movimento visual tanto através de sua construção abrangente de montagem, quanto da linha estilística desenvolvida de plano a plano – até as composições dentro dos planos. Ele terá de basear sua composição da imagem musical nesses elementos (EISENSTEIN, 2002b, p. 113).

Para verificarmos mais de perto como as relações estabelecidas pela *montagem vertical* são exploradas no filme *Aleksandr Niévski*, escolhemos duas sequências para analisar os possíveis resultados que a articulação dos elementos da imagem e da música pode atingir e contribuir para a construção do tema na mente do espectador. Lembramos que, ao longo do filme,

---

¹⁵⁰ NESBET, Anne. *Savage junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*. London, New York: I. B. Taurus, 2007. p. 174.

¹⁵¹ Ibidem, p.174.

¹⁵² Ibidem, p. 176.

¹⁵³ Ibidem, p.176.

¹⁵⁴ IVÁNOV, V. V. Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e Noé Silva. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 268.

¹⁵⁵ EISENSTEIN, 2002a, p. 172.

o cineasta experimentou várias possibilidades expressivas, todavia optamos por fazer um recorte a fim de melhor explorar os elementos envolvidos na construção artística.

4.1. Kólokol: a síntese do tema

“A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador. Este é, na realidade, o objetivo final do esforço criativo de todo artista”.

Serguei Eisenstein

Em texto de 1948, *Da cor no cinema*, Eisenstein pontua a importância de “desenvolver ao máximo cada setor dos meios de expressão e, ao mesmo tempo, saber orquestrar, equilibrar o todo¹⁵⁶”, com o intuito de estabelecer, dentro da obra artística, as conexões necessárias para que o tema seja comunicado ao espectador.

Esse ponto de vista se afina com as conjecturas apresentadas por Iuri Lotman, ao discutir sobre a complexa relação entre os elementos constituintes da estrutura do texto artístico. Sobre essa questão, elucida o teórico:

Para se representar concretamente a relação entre a ideia e a estrutura, é mais cômodo imaginar-se a ligação da vida com o mecanismo biológico complexo do tecido vivo. A vida que forma a propriedade principal do organismo vivo é impensável fora da sua estrutura física, ela é uma função deste sistema no trabalho. [...] A ideia não está contida em algumas citações, mesmo judiciosamente escolhidas, mas exprime-se em toda a estrutura artística (LOTMAN, 1978a, p. 40-41).

---

¹⁵⁶ EISENSTEIN, 1969, p. 139.

Circunscrito no entendimento de que a obra artística é composta plenamente no diálogo entre os elementos que a compõe, ou seja, a ideia central e a matéria artística escolhida estão fundamentadas para a concretização do tema, Richard Taylor coloca em relevo a preocupação que Serguei Eisenstein apresentou na composição artística de *Aleksandr Niévski* ao retomar aspectos do século XIII com o máximo de perfeição. Taylor pontua a importância do sino na construção e na concepção da cidade de Novgorod¹⁵⁷. Também, nessa perspectiva, discutimos, em um ensaio¹⁵⁸, o zelo com a gênese do cenário do filme, sobretudo a composição da paisagem e a visão da cidade de Novgorod que deveriam transparecer o espírito de época que perpassaria toda a obra. Em ambos estudos, verificou-se como “uma peça da natureza recomposta a ‘imagem e semelhança’ próprias do autor¹⁵⁹,” contribui com a construção da *imagem total* que o artista pretendia construir na percepção do espectador.

Dentro dessa compreensão artística, Eisenstein formula a seguinte proposição: “o movimento que reside na base de uma obra de arte não é abstrato ou isolado do tema, mas a personificação plástica sintética da imagem através da qual o tema é expressado¹⁶⁰”. Isto é, a relação entre som e imagem produz um desenvolvimento orgânico da obra artística, tal como discutido no capítulo anterior. Para lembrarmos a importância da organicidade na concepção da obra, vejamos a esquematização realizada por David Bordwell:

Segundo Eisenstein, a obra de arte mais eficaz é aquela que está controlada por um único tema expressivo e abunda neste tema de duas maneiras concretas: primeiro, sua organicidade o permite levar a cabo uma infatigável investigação “formalista” em busca de todos os elementos do cinema que podem lhe servir para a ideia unificadora. A imagem expressiva tem de se personificar em um argumento, em episódios particulares, nos movimentos concretos da ação e, finalmente, na encenação, no enquadramento e na montagem dos planos e na seleção e organização do som (1999, p. 210).

---

¹⁵⁷ TAYLOR, 1998, p. 89.

¹⁵⁸ BARROS, Erivoneide. Processos de construção: a composição arquitetônica em *Aleksandr Niévski*. In. CADERNOS DE PESQUISA KINORUSS: eisensteinianas, São Paulo: Kinoruss, n. 04, ano 03, 2013. pp. 25-36. Disponível em: <www.kinoruss.com.br>.

¹⁵⁹ EISENSTEIN, 1982, p. 167.

¹⁶⁰ EISENSTEIN, 2002b, p. 113.

Assim, podemos concluir que há uma *lógica interna* que rege todos os elementos do filme a favor do tema. Não por acaso a batalha no gelo talvez seja a sequência mais conhecida e considerada quando o foco é a exploração da relação entre o som e a imagem, afinal a riqueza que emana do produto final advindo do diálogo entre estas duas matérias artísticas conjugadas com todos os componentes do discurso cinematográfico (enquadramento, montagem, *mise en scène*) contribuem para o movimento/evolução do tema. A composição da sequência evidencia o apuro artístico empenhado em sua gênese¹⁶¹. Todavia esse apuro eclode em outras sequências do filme com resultados bem peculiares, criando “um todo semanticamente indissolúvel¹⁶²”, tal como verificamos em duas sequências selecionadas para análise: “O Senhor Grande Nôvgorod¹⁶³” e “Nôvgorod”. Veremos como Eisenstein utiliza as badalas do sino como um elemento unificador da construção do tema: *o patriotismo*.

4.1.1. Unidade: a correspondência dos sinos

“A desproporcionada intensidade de meu interesse por vários elementos de composição e estrutura é, sem dúvida, evidente. Ainda assim prefiro tal ‘desequilíbrio’ à clássica severidade de elementos equilibrados e estou pronto para pagar o preço do deleite dos excessos e acuidades, em determinado campo, por meio das perdas e deficiências em outro. Atenção, porém: isso não significa em absoluto que o primado audiovisual, em meu trabalho, seja uma preferência pela forma em detrimento do conteúdo, como alguns idiotas poderiam pensar”.

Serguei Eisenstein

A escolha do sino como um elemento tão marcante na composição do filme possivelmente está ligada diretamente à retomada da tradição da Rússia medieval, do século XIII, projeto que deveria ser desenvolvido pelo cineasta dentro das diretrizes do Realismo Socialista.

---

¹⁶¹ Caso haja interesse em aprofundar a concepção musical na construção da sequência da batalha no gelo em *Aleksandr Niévski*, Eisenstein realiza, no texto *Forma e Conteúdo: prática*, uma análise minuciosa sobre a relação entre som e imagem.

¹⁶² Lotman, 1978a, p.160.

¹⁶³ Na legenda em português, esta sequência é intitulada “A grande cidade de Novgorod”. Optamos por colocar, no corpo do capítulo, a tradução direta do russo, pois a exclusão do pronome de tratamento prejudica a compreensão do tema que emerge do discurso proposto pelo cineasta.

Tal escolha é essencial para a personificação do tema da obra, tal como explanamos anteriormente, já que o sino tem uma relevância peculiar na cultura russa, assim como outros elementos que são detalhados por James H. Billington (1929-) abaixo:

Assim como o ícone era mais um elemento em uma cultura pictórica que incluía o afresco, o texto sagrado iluminado, e a crônica ilustrada, o sino era apenas uma parte de uma torrente de som fornecida por intermináveis serviços religiosos cantados, hinos e baladas populares, e as improvisações seculares de cantores populares errantes armados com uma variedade de instrumentos de cordas (BILLINGTON, 1970, p. 38).

O autor ainda delineia que, nas celebrações ortodoxas, o sino tinha uma importância fundamental, porque não era permitido nenhum tipo de instrumento musical durante os ritos sagrados. O som emanava apenas das badaladas dos sinos e das vozes humanas¹⁶⁴. Ainda, para Billington, muito da tradição do toque de sinos encontra-se na história russa moderna¹⁶⁵, portanto inferimos que o reconhecimento do significado e da importância do sino para os espectadores russos/soviéticos, na década de trinta, não seria algo muito complexo.

Para Jason Kaminski (1969-), pesquisador e compositor, o sino adquire simbologias diferentes ao longo da história russa. No período de cristianização, o sino era um instrumento de convocação espiritual. Quando a cidade de Nôvgorod é invadida e saqueada, ele torna-se um troféu de guerra. Durante o reinado de Ivan III, o instrumento representava a estrutura do poder em virtude do valor de seu material bruto e a tecnologia militar utilizada no processo de fundição. No século XV, as assembleias populares eram convocadas por meio dos sinos¹⁶⁶. Billington salienta que o sino, no século XIX, surge como um elemento que evoca a mudança e a transformação.

De acordo com Kaminski, após a revolução de 1917, os sinos perdem seu caráter espiritualizado e muitos são destruídos para que sua matéria-prima seja aproveitada em nome da

---

¹⁶⁴ BILLINGTON, James H. *The icon and the axe. An interpretive history of russian culture*. Vintage: Nova York, 1970. p. 39.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 43.

¹⁶⁶ KAMINSKI, Jason. *Kolokol: spectres of the russian bell*. Dissertation (PHD). Sydney: University of technology, 2006. pp. 35-41.

“reconstrução da nação socialista realista¹⁶⁷”. Ainda de acordo com o pesquisador, “como o sino, o cinema é uma forma de comunicação de massa: um meio para a autodefinição e autorreflexão histórica da cultura russa que alcança uma síntese da palavra, imagem e som, o constituinte do originário *Logos*¹⁶⁸”.

Eisenstein, ao realizar *Aleksandr Niévski*, pautado pelas pesquisas sobre as potencialidades da sincronização do som com a imagem, também faz a busca de uma síntese, tal como pontuou Kaminski anteriormente sobre a utilização do sino; em ambos há a transmissão de um conceito que se personifica por meio de uma matéria, ou seja, algo é dito: “a arte da composição consiste em levar a atenção do espectador através do caminho certo e na sequência [sic] certa determinados pelo autor da composição¹⁶⁹”.

Relembramos que, após sua viagem aos Estados Unidos, em que esteve estudando justamente as experimentações da utilização do som no cinema, o cineasta retorna à Rússia, inspirado, sobretudo, pelos experimentos realizados por Walt Disney. Lembra V. V. Ivánov:

Por filme sonorizado ele [Eisenstein] tinha em mente aquele em que “o som é utilizado não no plano naturalístico” (A.A., “Sobre o Som”, anotação realizada por P. M. Atácheva). Cita, como exemplo, “os magníficos filmes” de Disney sobre Mickey Mouse, em que “o movimento elegante da perna do ratinho é acompanhado pela frase musical correspondente, que constitui a expressão sonora ouvida da ação mecânica” (*idem*, cf. vol. 1: 553-554) (IVÁNOV, 2009, p. 266).

Ao contrapor, no sentido exposto pelo próprio Eisenstein, isto é, “combinação de ações separadas, ilimitadas, independentes, encaixadas numa rígida estrutura de tempo¹⁷⁰”, a imagem do personagem e a *frase musical correspondente*, é estabelecida uma simultânea relação vertical entre o áudio e os elementos visuais dos planos. A partir de uma leitura dos textos de Eisenstein, entende-se por contraponto, no cinema sonoro, o produto da relação entre os elementos do plano e a sonoridade composta para aquela sequência, isto é, “vozes” distintas que caminham lado a lado, dentro da mesma linha semântica, e que se encontram em um dado momento.

---

¹⁶⁷ KAMINSKI, 2006, pp. 62-64.

¹⁶⁸ KAMINSKI, 2006, p. 99.

¹⁶⁹ EISENSTEIN, 2002b, p. 127.

¹⁷⁰ EISENSTEIN, 1987, p. 113.

Esse procedimento é usado na poesia para estabelecer uma coerência interna colocando as construções na mesma base semântica. Não por acaso, Eisenstein, em 1934, busca a aproximação com a poesia para pensar a importância da composição do discurso fílmico:

A linguagem do filme, apesar da falta de clássicos, possui um grande rigor de forma e escritura cinematográficas. Num certo nível, nosso cinema conheceu uma responsabilidade assim rigorosa com relação a cada plano, colocando-o numa seqüência [sic] de montagem com o mesmo cuidado usado para colocar uma linha de poesia num poema [...] (EISENSTEIN, 2002a, p. 113).

Um dos recursos de linguagem que é usado para estabelecer uma “rica orquestração das partes e do todo”, na poesia, é denominado por Roman Jakobson de *paralelismo*. Para Jakobson, são estabelecidas, dentro da estrutura artística, correspondências contínuas entre vários elementos do poema (composição e ordenação sintática, categorias gramaticais, escolha de palavras e combinações sonoras¹⁷¹) a fim de criar uma unidade dentro da estrutura artística que não está assinalada apenas na similitude, mas também emerge dos contrastes sintagmáticos e fonéticos: “vive-se, imediatamente, a ligação entre a forma externa e a significação e, ao se perceber as similitudes e as contigüidades [sic] dentro do par de versos ligados por um paralelismo, experimenta-se, de maneira automática, a necessidade de trazer-lhe uma solução, ainda que inconsciente¹⁷²”. Nessa perspectiva, paralelismo sintático e paralelismo semântico constituem ligações entre diferentes versos estabelecendo uma unidade de sentido.

Cabe enfatizar que Jakobson explica que o paralelismo não é um recurso apenas da linguagem poética, mas também está presente na prosa. No entanto, em cada uma das formas, adquire significados singulares. Para melhor compreensão, vejamos a tabela abaixo:

---

¹⁷¹ JAKOBSON, 1985, p. 102.

¹⁷² Ibidem, p. 103.

PARALELISMO

POESIA	PROSA
*O som predomina sobre a significação. - estrutura prosódica do verso - a unidade melódica - repetição de linhas e de métrica	*As unidades semânticas organizam as estruturas: determinam o universo da narração. - similaridade - contraste - contiguidade - caracterização dos sujeitos e objetos da ação

(JAKOBSON, 1985, p. 105-106)

De acordo com a tabela acima, na poesia, a sonoridade dos versos é capaz de estabelecer a combinação entre um verso e outro, criando as unidades de sentido; já na prosa, a estruturação do texto (jogos sintáticos, combinação de frases, figuras de linguagem entre outros recursos) ganha relevância fundamental nas correspondências que deverão formar uma unidade. Lembramos que no cinema do realismo socialista há uma preocupação maior com a construção de uma narrativa linear em que o desenvolvimento do enredo ganhe fundamental relevo ou, como afirma Eisenstein, revelem o “desejo de usar os métodos formais que são o resultado do novo conteúdo intelectual do nosso cinema¹⁷³”.

Pensando no uso intencional de elementos da estrutura na composição de um significado que emerge da obra de arte, retomamos a ideia de *lógica interna* anteriormente apresentada. Essa nomenclatura é usada pelo teórico contemporâneo Michel Chion para determinar a relação que o som estabelece a favor do desenvolvimento do tema: “[...] encadeamento das imagens e dos sons concebido para parecer responder a um processo orgânico subtil de desenvolvimento, de variação e de crescimento, que nasceria da própria situação e dos sentimentos que inspira¹⁷⁴”.

Dentro dessa atmosfera de diálogo entre som e imagem, consideraremos as duas sequências selecionadas de *Aleksandr Niévski* em que as badaladas do sino aparecem de modo muito marcante e uma terceira em que sua presença é sutil.

Na primeira, intitulada “O senhor grande Nôvgorod”, que inicia após a primeira aparição do príncipe Aleksandr Niévski, são apresentados ao espectador os personagens que se destacarão

¹⁷³ EISENSTEIN, 2002a, p. 164.

¹⁷⁴ CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições texto e grafia, 2008. p. 42.

ao longo do filme: Buslai, Olga e Gavril e a situação trágica em que se encontram as cidades próximas a Nôvgorod que já foram tomadas pelo inimigo.

Logo em seus minutos iniciais, a imagem sonora do sino torna-se presente, enquanto, na tela, apenas o nome da cidade aparece sobre o fundo preto e, aos poucos, o espectador se familiariza com a chegada da poderosa cidade de Nôvgorod. Quebrando possíveis expectativas mais imediatas de ter um sino visualmente presente na tela ou outra situação que justifique a presença daquela sonoridade, quando sai o plano com o título do ‘capítulo’, o espectador entra em contato com a movimentação de pessoas e parte do lago onde está a ponte em que se situa a entrada da cidade. Porém, não é apresentado nenhum motivo para a permanência das badaladas do sino. Cabe ressaltar que, neste momento, tanto as pessoas que desempenham suas atividades cotidianas quanto os amigos Buslai e Gavril, que ganham destaque na tela, e a jovem Olga, cujos planos são intercalados, parecem não ouvir as badaladas do sino.

O sino permanece tocando, enquanto o espectador acompanha uma série de sutis nuances que ocorrem nos planos, geradas por meio de cortes, que redefinem cada enquadramento a fim de permitir que, do meio da multidão anônima, figuras sejam projetadas em primeiro plano, sem que haja nenhuma movimentação aparente dessas personagens¹⁷⁵. Ao redefinir o posicionamento da câmera, o elemento plástico parece ser lançado para fora da tela, enquanto o espectador aparentemente, de modo paulatino, é inserido na movimentação da cidade.

---

¹⁷⁵ David Bordwell faz uma análise detida desse procedimento utilizado por Serguei Eisenstein na constituição de uma sequência na parte 1 de *Ivan, o terrível* (1944). Caso haja interesse, ler: BORDWELL, David. Eisenstein, Socialist Realism, and the charms of mizanstse. In: SCHERR, Barry P.; VALLEY, Al la. (Org.). *Eisenstein at 100: a reconsideration*. Rutgers University Press: British Library, 2001. pp. 13-37.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:10:58 – 0:11:40)

Enquanto as badaladas do sino preenchem a sequência de planos, criando uma *imagem dinâmica*, os personagens que serão apresentadas – Buslai, Gavril e Olga -, nos minutos iniciais da sequência, parecem totalmente alheias à sonoridade, sugerindo que o ponto de audição encontra-se fora do quadro, portanto não pertence diretamente ao universo das personagens. A este tipo de recurso em que o som parece não ser percebido pelas personagens em cena, mas que tem uma importância fundamental na compreensão da narrativa denomina-se de som *não diégetico*.

As badaladas do sino, nesse primeiro momento, parecem ser deslocadas, porque, aparentemente não há um ponto de encontro entre imagem sonora e imagem visual. Conforme teorizava Eisenstein, o sincronismo realizado por meio do contraponto pressupõe que “[...] os

conteúdos daquelas ações e palavras, com o tempo coincidiriam¹⁷⁶”. Esse modo de construção de entrelaçamento de elementos da linguagem está a favor da composição do tema proposto já que caberia ao espectador reconhecer a importância do sino na cultura russa e estabelecer a ligação com os planos seguintes em que a população é convocada para a luta, portanto é incitada a exercer seu sentimento patriótico. Lembrando que este tema figurava na lista de indicação do Realismo Socialista.

A questão que ressoa, assim como o sino, é qual a ligação que o cineasta estabeleceu por meio dessa combinação de imagens sonora e visual cujas naturezas são diferentes semanticamente? De acordo com Michel Chion, o contraponto sonoro-visual se estabelece em uma espécie de oposição retórica. Para elucidar, o teórico exemplifica com a seguinte oração: *eu deveria ouvir X, mas eu ouço Y*¹⁷⁷. Ou seja, o espectador sai de seu posicionamento passivo e é impelido a decodificar a construção estética criada pelo cineasta.

Embora haja nuances na significação atribuída ao sino, existe um aspecto recorrente: a sua condição de meio de comunicação de massa. De alguma maneira, o instrumento transmite uma mensagem àqueles que o ouve. Portanto, ao utilizar o som *off* do sino, o cineasta parece convocar os espectadores, assim como ocorria nas assembleias populares, a participarem da construção do tema do filme, o *patriotismo*. Esse tipo de inserção musical, enquanto elemento constitutivo, instaura “uma nova ligação não oferecendo mais resposta à banal ‘ordem das coisas’, mas ao tema que na ocorrência se julga necessário exprimir¹⁷⁸”.

Na mesma sequência “O senhor grande Nôvgorod”, o sino é tocado novamente, porém agora os personagens Buslai, Olga e Gavriilo, ao ouvirem as badaladas, movimentam-se como se estivessem procurando a origem do som (indicação visual de que o som pertence ao ambiente fílmico) e, no plano seguinte, uma multidão de pessoas corre, abandonando as suas atividades cotidianas e concentrando-se em torno do sino – que enfim surge, em primeiro plano, na tela - para ouvirem as notícias sobre as invasões inimigas e decidirem suas ações futuras em uma assembleia. O sino está localizado no lado esquerdo da tela, enquanto os homens do povo que assumirão o discurso estão no lado direito. Por uma questão de posicionamento da câmera, o sino e os guerreiros estão na mesma direção e na mesma altura, alternando planos gerais com primeiros planos. Nesse momento, podemos denominar as badaladas do sino como um *som*

---

¹⁷⁶ EISENSTEIN, 1982, p. 153.

¹⁷⁷ CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994. p. 38.

¹⁷⁸ EISENSTEIN, 1969, p. 145.

diegético já que tal sonoridade é percebida pelas personagens e determina o rumo da ação narrativa dentro do quadro.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:17:05-0:17:32)

Para Kaminski, “a representação do sino nos filmes russos está intimamente ligada [...] com a revelação de ideologias políticas e espirituais. Como os sinos, os filmes podem agir como um registro de mudança social, política e religiosa¹⁷⁹”. Seguindo esta consideração, entendemos que, ao colocar na mesma linha semântica, o povo e o sino, há a sugestão de que o povo é capaz de conduzir e alterar o rumo da história de seu país. Nesse sentido, a revolução só pode ocorrer se houver um pleno comprometimento do povo.

Nesse instante do filme, o som do sino e o próprio instrumento tornam-se apenas elementos da construção do argumento, ficando restritos ao que Eisenstein denominou de *música motivada*, isto é, o contexto passa a indicar que há uma iminente transformação e que todos devem comparecer ao redor do sino. Assim, o sino, elemento que possui uma prévia importância relevante na cultura russa, é escolhido para formar uma marcação rítmica da evolução do tema.

¹⁷⁹ KAMINSKI, 2006, p. 99.

O som do sino aparecerá novamente na sequência “Nôvgorod”. No início dessa sequência, há um breve toque do sino, enquanto, na tela, há apenas o intertítulo. Este início parece retomar a sequência analisada anteriormente, formando um paralelismo, como uma espécie de estribilho ou aliteração, em que o toque do sino, gerando um encadeamento crescente, lembra o espectador de que há uma convocação e o momento de decidir o rumo da história é iminente. Tal construção, breve, evocando uma imagem audiovisual já apresentada no filme, parece – salientamos - convidar o espectador a estabelecer uma relação com o conteúdo da sequência “O senhor grande Nôvgorod”, formando uma lógica interna. De acordo com Chion, na *lógica interna* dada pela sonoridade, “o som aparece como um elemento unificador em que o som extravasa temporal e espacialmente os limites dos planos visuais¹⁸⁰”.

(0:35:33-0:35:48

EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938

0:10:52-0:11:10)

¹⁸⁰ CHION, 2008, p. 44.

Esse procedimento de utilização do som que denominaremos de paralelismo sintático e que, no filme, aproximamos da “arquitetônica” estrutural apresentada nas sequências semelhantes, em termos de construção, sobretudo o jogo entre enquadramentos que privilegiam a composição arquitetônica ao dialogar com as badaladas do sino, reforça a ligação com o tempo histórico apresentado na abertura do filme; já o paralelismo semântico originários dessas relações estruturais (ideias simétricas) – no filme delineado pelas badaladas sistemáticas do sino – é responsável por uma forma unitária do tema, mas respeitando seu desenvolvimento¹⁸¹. É interessante que os elementos surgem nos planos acompanhados pelas badaladas do sino em momentos distintos formando uma unidade. Eisenstein explica o seguinte sobre a escolha dos meios de expressão de uma sequência:

A obra cinematográfica se baseia, da mesma maneira, não numa desvantagem mútua de certos domínios da expressão, na “neutralização” de uns em proveito de outros, mas na aparição justificada em primeiro plano, no momento dado, dos meios de expressão graças aos quais, num determinado instante, exprime-se plenamente o elemento que, nas condições presentes, conduz diretamente ao rendimento mais completo da matéria tratada, do pensamento, do tema, da idéia [sic] da obra (EISENSTEIN, 1969, p. 139).

Apenas nesta última sequência selecionada, extraída de “Nôvgorod”, que são definitivamente unidos os momentos decisivos que marcam a apresentação do problema por parte dos líderes da cidade, isto é, a discussão em torno da crescente ameaça do ataque do exército alemão, e o encaminhamento de sua solução, com a ajuda do príncipe estrategista, Niévski. Aqui fica mais perceptível que o sino marcou o desenvolvimento do filme até este ápice, momento de união a fim de defender a pátria. Nesse sentido, a revolução só pode ocorrer se houver um pleno comprometimento do povo.

As badaladas ressurgirão quando, no plano, o príncipe Aleksandr passa em frente ao sino, montado sobre um cavalo, acompanhado da multidão eufórica que o aguardava. Este fato lembra

---

¹⁸¹ Processo semelhante a este é analisado por Roman Jakobson no texto *A construção gramatical do poema “Wir sind sie” [“Nós somos ele”] de B. Brecht*. In. JAKOBSON, R. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007. pp. 127-151. Ressaltamos que nossa proposta de leitura respeita as particularidades da linguagem cinematográfica.

a entrada triunfal de Jesus Cristo na cidade de Jerusalém¹⁸², relação que pode reforçar o caráter messiânico de Niévski, não como um santo, mas como “a figura de um homem de Estado realista, muito próximo de seu povo, e com os seus dois pés na terra¹⁸³”; imagem que estava na ordem do dia nas produções do Realismo Socialista.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:36:03-0:36:10)

A situação transforma-se quando o sino é tocado novamente, tornando-se uma imagem visual dentro do plano. De modo ascendente, o sino pontua a fala do príncipe, que, enérgico, convoca o povo para defender a Rússia. As badaladas do sino são marcadas por breves toques, intercaladas por exclamações do povo, até a decisão da maioria (quase unanimidade, já que há os traidores) de lutar pela terra mãe.

O recurso contrapontístico, nessa sequência, assim como ocorre no desenvolvimento da batalha no gelo, dá um tom de grandiloquência à ação. Este procedimento já fora utilizado por Eisenstein em outros filmes, conforme o cineasta exemplifica: “Trata-se de uma passagem em que a filmagem habilmente [sic] entrelaçou um contraponto de três movimentos em desânimo [sic] pelo ritmo, pela cadência e pela direção: o protagonista, um grupo ao fundo e colunas em primeiro plano que cortam o campo do *travelling*¹⁸⁴”.

A imagem do sentimento patriótico que o cineasta pretende estabelecer é formada pela união de três “vozes”: a imagem do povo, as badaladas do sino e a música da orquestra, isto é, a plasticidade da imagem cinematográfica materializando o tema. No momento do encontro dessas três imagens, o conceito de patriotismo como devoção ao país e a necessidade de defendê-lo é

¹⁸² *Entrada de Jesus em Jerusalém* (Lucas 19: 28-38). In. BÍBLIA. Português. Apologética de estudo. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. São Paulo: Instituto Cristão de Pesquisas, 2007.

¹⁸³ EISENSTEIN, 1969, p. 41.

¹⁸⁴ EISENSTEIN, 1969, p. 169.

plenamente construído. Note-se que, no encontro das “vozes”, que se sobrepõe à imagem visual do líder, é sutilmente deslocada a importância suprema individual do príncipe Niévski para a coletividade, reforçada pela construção audiovisual. Sobre este recurso, em *Aleksandr Niévski*, Eisenstein explica: “a ‘gráfica’ do movimento da melodia e a ‘gráfica’ da composição plástica da imagem correlacionada com a primeira, constituem, o que eu reconheço, no cinema sonoro, como base do contraponto sonoro visual organicamente estruturado¹⁸⁵”.

(EISENSTEIN, *Aleksandr Niévski*, 1938, 0:38:06-0:39:12)

Conforme lembra Bordwell¹⁸⁶, “ainda que esta sequência [o momento em que o povo russo decide defender a pátria] é uma das poucas que não utiliza o método da unidade de montagem [junção de planos], Eisenstein emprega outras fórmulas para criar uma extravagante simplicidade” cujo procedimento repete-se na composição das duas batalhas presentes no filme. Não são apenas os planos agrupados responsáveis pela dinamicidade da sequência, mas a conjugação de todos os elementos da linguagem cinematográfica, inclusive a montagem interna

¹⁸⁵ EISENSTEIN, 1982, p. 223.

¹⁸⁶ BORDWELL, 1999, p. 257.

dos planos, entendidos em duas dimensões: como estrutura do filme e como resultado de um determinado tipo de enquadramento.

Assim, o conceito de *montagem vertical* tem seus limites iniciais alargados fato que é confirmado, posteriormente, com a entrada da cor na produção cinematográfica.

Os elementos que são utilizados na construção da imagem audiovisual e articulados por meio da *montagem vertical*, no filme, são consciente e amplamente explorados por meio dos componentes da linguagem cinematográfica, tais como enquadramentos, articulação dos personagens e exploração dos aspectos sonoros que não constituem apenas um recurso descritivo, mas estão a favor de uma labuta maior que é a construção da síntese do tema personificado por meio do texto artístico e que está de acordo com a proposta delineada pelo artista, tornando a tríade *tema/estrutura/movimento* responsável pela síntese do *tema* na mente do espectador.

5. Considerações finais ou apenas o início de uma discussão

“Ao iniciar uma página, um capítulo e, de vez em quando, até mesmo uma frase, muitas vezes não sei aonde a seqüência [sic] me levará, do mesmo modo que, ao voltar as páginas de um livro, não sei o que descobrirei no verso”.

Serguei Eisenstein

Adentrar na tessitura do texto artístico de Serguei Eisenstein é se deparar com a erudição de um artista múltiplo que passou pelas diferentes artes, as diversas áreas do conhecimento, e as mais variadas culturas, a fim de construir a sua visão sobre a arte cinematográfica, que, nas primeiras décadas de existência, já demonstrava toda a sua potencialidade. O jovem engenheiro Eisenstein amadureceu junto ao cinema, acompanhando de modo crítico cada etapa do desenvolvimento tecnológico cinematográfico, sem perder suas convicções no papel crucial desempenhado pelo cinema na formação política, intelectual e, acima de tudo, artística de um indivíduo.

Diante do olhar erudito de Eisenstein, forçar uma leitura reduitiva da obra eisensteniana pode incorrer na negação da *natureza não indiferente* das reflexões realizadas pelo cineasta ao longo de sua trajetória artística. Além das questões intrínsecas à essência do texto artístico eisensteniano, durante a análise da filmografia de Eisenstein e de seus estudos críticos, ponto de partida dessa pesquisa, descobrimos que “nossa imagem de Eisenstein também está mudando o tempo todo”, observação realizada por Naum Kleiman, que conclui: “o aspecto positivo de todo este processo é o de que ele ainda não foi canonizado. Ainda podemos discuti-lo¹⁸⁷”.

Por isso, ao tentarmos compreender como Eisenstein utilizou a linguagem cinematográfica para construir um texto artístico que não se limita às imposições da cartilha do Realismo Socialista, verificou-se que o conceito trabalhado no filme explode as potencialidades da matéria. Aqui lembramos a citação de Iuri Lotman sobre o poema *O artista*, de Blok, indicado na apresentação, em que o eu lírico ressalta a tentativa de expressar o que não pode ser expresso

---

¹⁸⁷ KLEIMAN, 1998, p. 08.

pela matéria. A riqueza de *Aleksandr Niévski* está além de questões políticas, e adquire seu espaço nas possibilidades criativas oferecidas por seu idealizador.

Ao perceber que no processo de leitura e de análise dos filmes surgiam novas possibilidades de encaminhamento crítico, a necessidade de fazer escolhas tornara-se inevitável. Toda escolha gera perdas, por isso, de antemão, temos consciência de que há muito a ser discutido a partir do longa-metragem *Aleksandr Niévski*. Reitera-se que as indagações apresentadas, nesta dissertação, são apenas um ponto inicial de uma reflexão maior.

Desde os primeiros estudos que Eisenstein realizou para a produção do filme, a tradição russa da vida dos santos, dos heróis nacionais, da complexidade das lutas descritas na história russa foi convidada a fazer parte das anotações e dos estudos de cenário e figurino realizados para a concepção do tema a que se propunha desenvolver: o patriotismo. O tema transformado em imagem, por meio da construção de cada personagem, a *mise en scène* presente na organização do espaço fílmico, a preocupação com o desenho de cada figurino e atuação dos atores (conteúdos selecionados para esta análise) formam apenas uma parcela de outros recursos da cultura russa que são utilizados para a estruturação do texto artístico. Para este trabalho, tivemos acesso, por exemplo, à minuciosa pesquisa desenvolvida pela estudiosa da cultura medieval russa, Mari Isoaho, cuja abundância de material coletado sobre a figura histórica de Aleksandr Niévski fez-nos perceber toda a complexidade da figura construída pelo cineasta, todavia não foi possível aprofundar, neste momento, essas informações. Ainda sobre a construção de personagens, há referências da literatura e crônicas medievais, que foram utilizadas na concepção de cada personagem do filme. Selecionaram-se, neste estudo, apenas os pontos fundamentais, que esperam aprofundamento posterior.

Outro aspecto que tivemos de optar por um recorte mais restrito é o que se refere às discussões em torno da montagem vertical. Mesmo fazendo o cruzamento dos textos que temos disponíveis em diferentes línguas, há textos essenciais sobre este tema que estão disponíveis apenas em russo. Também seria necessária uma pesquisa de campo, nos arquivos do cineasta, para recuperar anotações e estudos ainda não publicados sobre este tema.

Sem dúvida, Eisenstein, quase sempre, apresenta-se em seus textos teóricos como um crítico de sua realidade, buscando compreender as rápidas mudanças que seu país sofrera desde as Revoluções de 1917. O cineasta posiciona-se certamente sem abandonar suas preocupações

artísticas, partindo sempre da reflexão sobre a arte para pensar o papel social de suas produções. Daí também a necessidade de se compreender suas relações com o Realismo Socialista. Como apontamos durante a análise, Eisenstein teorizou sobre essa nova forma de fazer arte, buscou compreender modelos e se envolveu com a crítica de filmes desse período.

Como lembra David Bordwell, Eisenstein não adotou as diretrizes do realismo socialista com o simples intuito de se defender, mas ele “aceita, revisa e elabora os preceitos do realismo socialista¹⁸⁸”. Recuperar esses estudos é primordial para aclarar as relações que são estabelecidas atualmente entre o cinema eisensteiniano e o período stalinista. Conforme pontuado por Naum Kleiman, no início desta dissertação, ainda é necessário um estudo mais claro para se conhecer melhor o período paradoxal em que Eisenstein produziu seus filmes e legado teórico. Aliás, pensar sobre este período ambíguo e, por vezes, obscuro na União Soviética é algo que está na ordem do dia nos centros de estudos eslavos internacionais, fruto da abertura para desenvolvimento de pesquisas nos centros de documentação da Rússia. Com essas incursões, novos materiais surgem constantemente ampliando as concepções sobre este período¹⁸⁹.

No início do trajeto de pesquisa, tinha-se uma hipótese sobre a necessidade de se expandir os estudos sobre o trabalho de Serguei Eisenstein no Brasil e, ao concluir o percurso, resta a inquietação diante das possibilidades de estudos futuros. Deve-se considerar que este legado deixado por Eisenstein está presente no cinema russo contemporâneo, seja no trabalho com os recursos técnicos cinematográficos para a criação de uma estética singular conforme realizado por Aleksandr Sokúrov (1951-) ou no modelo de construção de discurso cinematográfico como ocorre em muitos filmes de Serguei Loznitsa (1964-), dentre outras produções.

Diante desse quadro geral, este trabalho não pretende oferecer respostas ou encerrar uma discussão, mas propõe uma abordagem exploratória da obra de Serguei Eisenstein, a fim de sugerir caminhos para novas pesquisas sobre potencialidades ainda inéditas do conjunto de produção artística e teórica deste cineasta ímpar.

---

¹⁸⁸ BORDWELL, 1999, p. 194.

¹⁸⁹ Conforme tive a oportunidade de conversar com o professor e pesquisador Yves Cohen, em 2013, quando estive na Universidade de São Paulo, ministrando a palestra “A URSS nos anos 1930 sob o estilo da liderança de Stálin”, pelo Laboratório de Estudos da Ásia (LEA).

6. BIBLIOGRAFIA

- Bibliografia de S. M. Eisenstein

EISENSTEIN. S. *Cinematismo*. Tradução de Luis Sepulveda. Argentina: Domingo Cortizo Editor, 1982.

_____. *Cinématisme: peinture et cinéma*. Tradução de Anne Zouboff. Bruxelles: Éditions Complexe, 1980.

_____. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

_____. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

_____. *Film Form: essays in film theory*. Tradução de Jay Leyda. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1977.

_____. *The Film sense*. Tradução de Jay Leyda. London: Faber and Faber, 1986.

_____. *Reflexões de um cineasta*. Tradução de Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1966.

_____. *Memórias Imorais: uma autobiografia*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Sobre "O Capote" de Gógol*. Tradução de Paulo Peres. In. *Revista da USP*, (jun./jul./ ago), 1989. pp. 71-84.

_____. *Teoria y tecnica cinematograficas*. Tradução de Maria de Quadras. 3. ed. Madrid: Ediciones Rialp, 1959.

_____.; NIJNY, V. *Mettre en scène*. Tradução de Jacques Aumont. Paris: Cahiers du Cinéma, 1973.

_____. *Nonindifferent nature*. Tradução de Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

_____. *La non-indifférente nature*. Tradução de Luda et Jean Schnitzer. Paris: Union Générale d'Editions, 1978.

_____. *Desenhos Secretos*. Lisboa: Quetzal Editores, 1999.

_____. *Da revolução à arte, da arte à revolução*. Tradução de C. Braga e I. Canelas. Lisboa: Ed. Presença, 198-.

_____. *Film essays and a lecture*. LEYDA, Jay (Org.). Princeton: Princeton University Press, 1982.

_____. Montagem de atrações. Tradução de Vinicius Dantas. In. XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilmes, 1983. pp. 187-198.

_____; NIJNY, V. *Mettre en scène*. Tradução de Jacques Aumont. Paris: Cahiers du cinema/Inedit, 1973.

LEYDA, Jay (Org.). *Eisenstein: three films*. Tradução de Diana Matias. New York: Icon Editions; Harper & Row, 1974.

_____. (Org.). Correspondence with a friend. In. *Eisenstein 2: a premature celebration of Eisenstein's centenary*. Tradução de Alan Y. Upchurch; N. Lary; Zina Voynow; Samuel Brody. Calcutta: Seagull Books, 1985.

Эйзенштейн, С (EISENSTEIN, Serguei). *Рисунки/ Dessins/ Drawings*. Moskva: Iskusstvo, 1961.

_____. *Избранные Произведения в шести томах (Obras Seleccionadas em seis volumes)*. Москва: Iskusstvo, 1964. TOM 1.

- Bibliografia sobre Eisenstein e sua obra

AISENSTAT, Olga. Eisenstein the graphic artist. In. Эйзенштейн, С (EISENSTEIN, Serguei). *Рисунки/ Dessins/ Drawings*. Moskva: Iskusstvo, 1961. pp. 53-56.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris: Éditions Albatros, 1979.

BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein: teoria y práctica*. Tradução de José Garcia Vázquez. Buenos Aires: Paidós, 1999.

_____. Eisenstein, Socialist Realism, and the charms of *mizanstse*. In. SCHERR, Barry P.; VALLEY, Al la. (Org.). *Eisenstein at 100: a reconsideration*. Rutgers University Press: British Library, 2001. pp. 13-37.

CADERNOS DE PESQUISA KINORUSS: eisensteinianas, São Paulo: Kinoruss, n. 04, ano 03, 2013. Disponível em: <www.kinoruss.com.br>. Acesso em: 15 março 2014.

CHRISTIE, Ian; ELLIOTT, David (Org.). *Eisenstein at ninety*. Oxford: Ed. Museum of Modern Art, 1988.

FRANCISCO JÚNIOR, Mário Ramos. V. *Khlébnikov e S. Eisenstein: poesia e montagem no cubofuturismo russo*. 2003. Dissertação (mestrado em literatura e cultura russa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

FERRETTI, Maria. Memoria pubblica e costruzione dell'identità collettiva nell'Urss degli anni Trenta: l'Aleksandr Nevskij. In. PITASSIO, Francesco (Org.). *La forma della memoria: memorialistica, estetica, cinema nell'opera di Sergej Ejzenstejn*. Udine: Fórum, 2009. pp. 23-57.

IVÁNOV, V. V. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. São Paulo: Edusp, 2010.

JÉSUM, González Requena. *S. M. Eisenstein: lo que solicita ser escrito*. Cátedrad: Madrid, 1992.

KHITROVA, Daria. Eisenstein's Choreography in Ivan the terrible. In. *Studies in Russian & Soviet Cinema*, v. 5, 2011. pp. 55-71.

KLEIMAN, Naum. Eisenstein: mi tu, me too, nós também. Tradução de Taís Leal. In. *CINEMAIS: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro, [s.n.]. n. 12, jul/ago. 1998. pp.06-18.

_____. Olga e Niévski: desenhos de Serguei Eisenstein. In. *CADERNOS DE PESQUISA KINORUSS: eisenstenianas*, São Paulo: Kinoruss, n. 04, ano 03, 2013. pp. 189-192. Disponível em: <www.kinoruss.com.br>. Acesso em: 20 abril 2014. (ISSN 2237 2105).

LEYDA, Jay. *Kino: a history of the russian an soviet film*. 3. ed. London, Boston: George Allen & Unwin, 1983.

_____; VOYNOW, Zina. *Eisenstein at work*. New York: Pantheon, 1982.

MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARCADÉ, Jean-Claude; ACKERMAN, Gália. *S. M. Eisenstein – Desenhos secretos*. Lisboa: Bertrand Editora/Quetzal Editores, 1999.

MATTOS, Caio Rubens Amado de. *A formação do estado como alegoria: revolução e regressividade em Ivan, O terrível*. 2001. Dissertação (mestrado em ciência das comunicações, área de Cinema). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA, USP, São Paulo.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Série Debates).

MIASNIKOV, Gennady. Director's view of the film. In. Эйзенштейн, С (EISENSTEIN, Serguei). *Рисунки/ Dessins/ Drawings*. Moskva: Iskusstvo, 1961. pp. 164-166.

MITRY, Jean. *S. M. Eisenstein*. Paris: Editions Universitaires, 1955.

NESBET, Anne. *Savage junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*. London, New York: I. B. Taurus, 2007.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIMENOV, Yuri. The drawings of Eisenstein. In. Эйзенштейн, С (EISENSTEIN, Serguei). *Рисунки/ Dessins/ Drawings*. Moskva: Iskusstvo, 1961. pp. 9-12.

PLAZA, Julio. Tradução Icônica: O encouraçado Potemkin. In. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva/CNPQ, 1987. pp. 134-149.

RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

SHKLÓVSKI, Victor. *Eisenstein*. Tradução de Zoia Barash. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

SKLOVSKI, Viktor. *Eisenstein*. Tradução de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

SETON, Marie. *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

XAVIER, Ismail. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. In. NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. pp. 359-374.

- Bibliografia Geral

ABREU, Leonor. O realismo socialista: uma estética possível?. In. NÓVOA, Jorge (Org.). *A história à deriva: um balanço de fim de século*. Salvador: EDUFBA, 1993. pp. 293-303.

ALEA, Tomás Guitiérrez. *Dialectica del Espectador*. La Habana: Ediciones Union, 1982.

_____. (Org.). *Les formalistes russes et le cinema – poétique du film*. Trad. Valérie Posener, Régis Gayraud e Jean-Charles Peuch. Paris: Éditions Nathan, 1996.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema*. Tradução de Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

_____. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 9. ed. São Paulo: Papirus, 2004.

_____. *As teorias dos cineastas*. 3. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2004. (Coleção Campo Imagético).

_____.; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003.

ARAÚJO, Inácio. *Cinema, o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.

BARASH, Zoia. *El cine soviético: del principio al fin*. Ciudad de La Habana: Ediciones ACAIC, 2008.

BEUMERS, Birgit. *A history of Russian Cinema*. Oxford, New York: Berg, 2009.

BILLINGTON, James H. *The icon and the axe. An interpretive history of russian culture*. Vintage: Nova York, 1970.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. 1. ed. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2003.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições texto e grafia, 2008.

CHKLOVSKI, Victor. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da Literatura – formalistas russos*. 1. ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski; Maria Aparecida Pereira; Regina L. Zilberman; Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.

_____. Os paralelos em Tolstoi. In: TOLSTÓI, Liev. *O diabo e outras histórias*. Trad. Beatriz Morabito, Beatriz Ricci, Maira Pinto, André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CHOSTAKOWSKY, Paulo. *História da Literatura russa: desde as origens até os nossos dias*. Trad. Alvaro Bittencourt. São Paulo: Progresso editorial, 1948.

CLARK, Katerina. *The soviet novel: history as ritual*. 3. ed. Indiana: Indiana UP, 2000.

_____. Socialist Realism with shores: the conventions for the Positive Hero. In: LAHUSEN, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (Org.). *Socialist Realism without shores*. Durham/London: Duke UP, 1997. pp. 27-50.

COUSINS, Mark. *Historia del Cine*. Barcelona: Blume, 2005.

EIKHEMBAUM, Boris. La cuestión de los intertítulos. In: ALBERA, François (Org.). *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. 1. ed. Trad. José Ángel Alcalde. Buenos Aires: Paidós, 1998. pp. 211-212.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flavia Nascimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010

FERRO, Marc. *A Revolução Russa de 1917*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FILHO, Duílio Battistoni. *Pequena história da arte*. Tradução de 18. ed. São Paulo: Papirus, 2009.

FITZPATRICK, Sheila. *The cultural front: power and culture in revolutionary Russia*. Ithaca/London: Cornell UP, 1992.

GILLESPIE, David. *Russian Cinema*. Harlow: Prentice Hall, 2003.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates).

GONZÁLES, Jesús R. S. M. *Eisenstein: o que solicita ser escrito*. Madrid: Cátedra, 1992.

GORKI, Máximo. A proposito del Realismo Socialista. In. Vários. *El Realismo Socialista en la literature y el arte*. Trad. José Vento. Moscou: Editorial Progreso, s/d. pp.32-39. (texto incompleto).

GROYS, Boris. A style and a half: Socialist Realism between Modernism and Postmodernism. Trad. Julia Trubikhina. In. LAHUSEN, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (Org.). *Socialist Realism without shores*. Durham/London: Duke UP, 1997. pp. 76-89.

HELLER, Leonid. A world of prettiness: Socialist Realism and its aesthetic categorias. Trad. John Henriksen. LAHUSEN, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (Org.). *Socialist Realism without shores*. Durham/London: Duke UP, 1997. pp. 51-75.

ISOAHO, Mari. *The image of Aleksandr Nevskiy in Medieval Russian: warrior and saint*. Leiden/Boston: Brill, 2006.

IVÁNOV, V. V. Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e Noé Silva. São Paulo: EDUSP, 2009.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 118-132.

_____. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates).

_____; POMORSKA, K. *Diálogos*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. Do realismo artístico. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da Literatura – formalistas russos*. 1ª ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski; Maria Aparecida Pereira; Regina L. Zilberman; Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.

JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento*. 2007. Tese (Doutorado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

KAMINSKI, Jason. *Kolokol: spectres of the russian bell*. Dissertation (PHD). Sydney: University of technology, 2006.

KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*. London, New York: I. B. Tauris, 2001.

LOTMAN, Iuri M. *Estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.

_____. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978b.

_____. *Cultura y Explosion: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Trad. Delfina Muschietti. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008.

NEKLJUDOV, S. Ju. Is sistema spaziale nell'intreccio della bylina russa. In. LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A (Org.). *Ricerche semiotiche: nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1973.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UNESP, 1999.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

PICCHIO, Riccardo. *La literatura rusa antigua*. Trad. Dinko Cvitanovic. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.

POZNER, Valérie. Le “realisme socialiste” et ses usages pour l’histoire du cinema soviétique. In. FEIGELSON, Kristian (Org.). *Caméra politique - cinema et stalinisme*. Saint-Etienne: Press Sorbonne Nouvelle, 2005. pp. 12-18.

_____. Les Limites de la propagande soviétique dans l’après-guerre. In. BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*. Paris: Nouveau Monde, 2008. pp. 561-579.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. v. 2. São Paulo: Senac, 2005.

REIS, Daniel Aarão Filho. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. (Coleção Revoluções do Século XX).

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RODRIGUEZ, Jose Manuel Valdes. *El cine: industria y arte de nuestro tiempo*. Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SHLAPENTOKH, Dmitry; SHLAPENTOKH, Vladimir. *Soviet Cinematography (1918-1991): ideological conflict and social reality*. New York: Aldine de Gruyter, 1993.

SHKLOVSKY, Viktor. *Literature and cinematography*. Tradução de Irina Masinovsky. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Tradução por Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

TUROVSKAYA, Maya. The 1930s and 1940s: cinema in context. In. TAYLOR, Richard; SPRING, D. W. (Org.). *Stalinism and Soviet Cinema*. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 1993, p. 34-53.

_____. *Tarkovsky – Cinema as poetry*. Trad. Natasha Ward. London, Boston: Faber and Faber, 1989.

TAYLOR, Richard. *Film propaganda: soviet russia and nazi Germany*. 2. ed. London/New York: I. B. Taurus, 2006.

TYNIANOV, Yuri. El cine, la palabra, la música. In. ALBERA, François (Org). *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. 1. ed. Trad. José Ángel Alcalde. Buenos Aires: Paidós, 1998. p. 181-185.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

7. ANEXO

Patriotismo, meu tema

Serguei Eisenstein

Patriotismo, meu tema¹⁹⁰

Serguei Eisenstein¹⁹¹

Consta, então, no primeiro pedaço de papel, em que foram registradas as primeiras ideias sobre o próximo filme¹⁹²; quando me encarregaram de recriar, na tela, o século XIII, a grande luta nacionalista do povo russo contra as agressões, e de mostrar a imagem¹⁹³ do notável comandante e personalidade política do século XIII: Aleksandr Niévski.

Patriotismo, meu tema, permaneceu firme diante de mim e de toda a nossa equipe criativa no momento da filmagem, no momento da sonorização, no momento da montagem.

E parece que este lema, que determina todo o filme de forma criativa, ressoa no filme concluído.

As grandes ideias da nossa pátria socialista fecundaram nossa arte de maneira extraordinária. Nós tentamos servir a essas grandes ideias da nossa realidade socialista em todos os filmes que conseguimos realizar durante quinze anos. Trata-se de temas de uma luta clandestina, temas de espírito coletivo, temas da Revolução de Outubro, temas de coletivização. E agora, neste filme, nós nos aproximamos de um tema nacional e patriótico que consideramos fundamental para a nossa arte socialista; não apenas para nós, mas também para o Ocidente, porque os guardiões da dignidade, do orgulho e da independência nacional e do verdadeiro

---

¹⁹⁰ Artigo escrito no final de 1939; publicação do texto datilografado, conservado no ЦГАЛИ (TSGALI – Arquivo Central Estatal de Literatura e Arte de São Petersburgo), no Fundo Eisenstein (Ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1194).

¹⁹¹ Эйзенштейн, С (EISENSTEIN, Serguei). Патриотизм - моя тема (Patriotismo – meu tema). In. Избранные Произведения в шести томах (Obras Seleccionadas em seis volumes). Москва: Iskusstvo, 1964. pp. 161-164. TOM 1.

¹⁹² Eisenstein inicia o texto referindo-se à anotação que transformou em título deste artigo. [N. da T.]

¹⁹³ O cineasta utiliza, no texto original, o vocábulo *образ* [*obraz*] para designar *imagem*. Dada à complexidade do uso desse termo na obra eisensteiniana e a ausência de uma palavra na língua portuguesa que contemple o sentido pretendido por Eisenstein, cabe transcrever o esclarecimento semântico realizado pelo pesquisador brasileiro Arlindo Machado: “[...] É preciso, portanto, pensar *obraz* como ‘imagem’, mas não no sentido de algo que simplesmente é dado à percepção; a *obraznost* (imaginicidade) é invisível, no sentido de que é uma relação e não uma figura, é um “pensamento” de natureza possivelmente analógica, que nasce das articulações da obra como um todo”. (MACHADO, 1981, p. 28-29 nota de rodapé); [MACHADO, Arlindo. Eisenstein: um dialogismo radical. In. *Revista Polímica*. n. 03. São Paulo: Ed. Moraes Ltda, 1981. pp. 23-43].

Nesse contexto, a palavra *obraz* não se refere apenas à representação da figura histórica, mas a todo o conjunto de ideias e referências que são evocadas a partir do nome Aleksandr Niévski. [N. da T.]

patriotismo de todo o globo terrestre é justamente o Partido Comunista, precisamente o Comunismo.

A burguesia, com um medo mortal, nos últimos anos de sua existência sobre a face da terra, traiu seus antigos ideais, seus países, seus povos, com apenas o propósito de criar, a qualquer preço, de um eixo ou de outro, de conspirações secretas ou declaradas, um baluarte contra a crescente onda da última e decisiva batalha dos trabalhadores por liberdade e independência.

É impossível olhar sem temor para o quadro do mundo atual. Acredito que em nenhuma época da história se apresentou tal acúmulo de insultos contra todos os ideais humanos como as agressões fascistas que apareceram nos últimos anos e têm se desenvolvido cada vez mais. O choque de independência dos assim chamados países menores, a Espanha inundada de sangue; a Tchecoslováquia despedaçada; a China sufocada por uma luta terrível; tudo isso parece um sanguinolento pesadelo. Parecia não existir nada mais atroz, mas todo novo dia nos traz informações sobre maiores vilanias, maiores atrocidades e os olhos mal podem acreditar, quando leem sobre a libertinagem e a selvageria dos massacres de judeus na Alemanha, onde, diante do mundo inteiro, centenas de milhares de pessoas são banidas da face da terra e são aniquiladas sem direitos, privadas de qualquer amparo humano.

Neste sanguinolento pesadelo, são os comunistas que lideraram e lideram a vanguarda para a criação de um baluarte contra o fascismo, para as forças de mobilização na luta contra tudo isso. A voz poderosa da União Soviética ressoa sozinha de maneira firme, insistente e irrevogável a favor da luta categórica contra todos estes obscurantismos. A luta pelo ideal humano de justiça, de liberdade, de individualidade nacional, e até mesmo a própria existência nacional vem justamente da União Soviética. E tudo o que há de melhor na humanidade reflexiva não pode deixar de unir sua voz a este chamado.

Naturalmente, a arte soviética não poderia passar adiante estes importantes temas, não só aqueles que estão intimamente ligados à luta que a União Soviética conduz contra a agressão incessante que afeta a sua integridade e solidez, mas também temas mais amplos, que vão além dos limites do nosso país e abarcam os destinos não apenas dos países menores, mas, como mais recentemente, das potências ainda maiores; por exemplo, a França, que, com suas próprias mãos, ou melhor, as mãos criminosas de seus dirigentes políticos, reduz a si própria a um posição de Estado secundário.

O tema da resistência nacional é um tema que, hoje, preocupa, na mesma medida, qualquer canto do globo terrestre em que ainda não se tenha perdido a dignidade humana, em que ainda tenha restado fé nos ideais humanos. Além dos países inundados de sangue listados acima, este tema deve encontrar um eco também nas colônias nas quais a burguesia mundial faz que centenas de milhares de pessoas arranjem seus acordos políticos sujos a fim de retardar por um tempo a destruição de sua classe condenada.

O tema do patriotismo e da resistência nacional ao agressor é um tema do qual o nosso filme está impregnado. O episódio histórico considerado relativo ao século XIII, quando os ancestrais dos fascistas de hoje – os cavaleiros livonianos e teutônicos – lideraram uma luta sistemática para vencer e avançar a conquista do Oriente a fim de submeter os eslavos e outros povos exatamente ao mesmo espírito, aos mesmos lemas frenéticos e ao mesmo fanatismo que atinge a Alemanha nazista de hoje.

Ao ler as crônicas do século XIII, alternando-as com os jornais de hoje, perde-se o senso de diferença temporal, porque o horror sanguinolento que as ordens de cavaleiros conquistadores semearam no século XIII quase não se difere do que ocorre atualmente na Europa.

Por isso, o filme, que narra um período histórico absolutamente específico, sobre eventos históricos absolutamente específicos, foi realizado e assistido, de acordo com o testemunho dos espectadores, exatamente como um filme atual; tanto com sentimentos semelhantes aos que o povo russo estava inflamado no século XIII, resistindo ao inimigo, quanto com aqueles que inflamam o povo russo soviético agora, e, sem dúvida, inflamam todas as pessoas que são alcançadas pela garra predatória da agressão alemã.

No século XIII, sobre o gelo do Lago Tchudskôie, o povo russo derrotou fragorosamente os cavaleiros teutônicos e livonianos.

Assim foi definido o esmagador fim da expansão alemã sobre as terras eslavas do Oriente. A vitória russa devorou a esmagadora ofensiva alemã contra todos os pequenos povos; uma onda de invasores alemães “rolou” pelas terras eslavas. Apesar de 18 anos antes a Rússia ter experimentado uma terrível ofensiva tártara que destruiu quase completamente todas as terras russas, permanecendo apenas as do noroeste, com a antiga Nôvgorod no centro, o povo russo conseguiu encontrar em si mesmo força suficiente para reunir tropas suficientes a fim de impedir a invasão alemã, impedir o jugo alemão, que era ainda mais terrível que o jugo tártaro. Terrível porque exatamente como os fascistas de hoje, os alemães, diferentemente dos tártaros, que

estavam interessados apenas nos tributos, destruíram completamente os traços de individualidade das pessoas, de independência nacional e de caráter nacional que distinguiam os países conquistados por eles.

Exatamente da mesma maneira como agora os cães fascistas dilaceraram a cultura da Tchecoslováquia, destruindo a língua, a educação, a literatura, destruindo a inteligêntia da Tchecoslováquia, a individual classe operária tchecoslovaca, exatamente do mesmo modo que os cães cavaleiros, em todos os países que tiveram a infelicidade de cair sob o seu poder, extirparam totalmente tudo o que essa ou aquela nação ou nacionalidade tinham de seu, de individual, de singular. Os caminhos agressivos dos cavaleiros invasores foram marcados com sangue e chamas: cidades destruídas, aldeias destruídas, pessoas destruídas, até que Aleksandr Niévski e as milícias russas encontrassem os alemães no gelo do Lago Tchudskôie e até que Aleksandr Niévski destruísse o “porco” lendário – a ordem militar em que as tropas altamente organizadas dos cavaleiros atacaram, esmagando com a cunha de ferro da formação da cavalaria todo e qualquer obstáculo militar que estivesse em seu caminho.

Com a genialidade de um grande comandante, Aleksandr Niévski conseguiu repetir a estratégia de Aníbal em Cannes¹⁹⁴, conseguiu, antes, reprimir o invencível cavaleiro “porco” com incríveis ataques de flancos e dominá-lo completamente, graças à milícia camponesa que capturou o “porco” pela retaguarda.

Para os alemães, o golpe foi devastador e implacável, não só o golpe físico, mas também a terrível derrota moral de uma força que parecia indestrutível, invencível. Ao redor dos cavaleiros na derrota da Batalha do Lago Peipus¹⁹⁵, havia a aura da força invencível e indestrutível. Há muitos céticos e pessoas fracas que acreditam tão cegamente na invencibilidade e na indestrutibilidade de um “aventurismo” militar e diplomático cada vez mais insolente, que se manifesta na arena mundial com o fascismo mundial e de Hitler.

Queremos que nosso filme não somente mobilize ainda mais aqueles que estão no meio da luta mais profunda contra o fascismo em todo o mundo, mas que ele possa inculcar vigor, coragem e confiança também para aquela parcela de povos do mundo em que o fascismo parece

---

¹⁹⁴ “...repetir a estratégia de Aníbal em Cannes...”. Na Batalha de Cannes, em 216 a.C., o notável comandante cartaginês Aníbal derrotou os romanos, ao aplicar pela primeira vez a estratégia “alicate” – controle do exército inimigo pelos flancos com subsequente cerco.

¹⁹⁵ Eisenstein faz referência à batalha no gelo, ocorrida em 1242, em que os cavaleiros teutônicos e livonianos foram derrotados pela tropa russa sob o comando de Aleksandr Niévski. [N. da T.]

igualmente invencível, tanto quanto as ordens de cavalaria pareciam invencíveis no século XIII. Que não se rastejem diante do fascismo, que não se ajoelhem humildemente diante dele, mas é necessário que interrompam a incessante política de concessões e de esmolas fornecida para este monstro insaciável. Que os céticos se lembrem de que não há força das trevas e da escuridão que possa resistir aos esforços conjuntos de tudo o que existe de melhor, de mais saudável, mais progressista e de vanguarda na humanidade.

Esses sentimentos, essas paixões, essas forças inspiram e conduzem o país mais notável do mundo, que passou por um grande desenvolvimento e progresso, e que, da mesma forma implacável que no século XIII venceu a agressão alemã, desfez a tentativa de agressão do Japão¹⁹⁶. As melhores forças do mundo devem se certificar de que a luta implacável e cruel sempre leva à vitória. E que para esta vitória se mobilizem as melhores forças do mundo.

---

¹⁹⁶ “... *desfez a tentativa de agressão do Japão*”. Refere-se aos acontecimentos no rio *Khalkhin-Gol*, quando, em agosto de 1939, as tropas soviético-mongóis derrotaram o 6º Exército japonês que tentou se apoderar da parte oriente do território da República Popular da Mongólia.