

Literatura e História sob as lentes de cinco cineastas russos: Eisenstein, Kozintsev, Paradjânov, Tarkóvski e Sokúrov

Profa. Dra. Neide Jallageas (USP/Fapesp)

Resumo:

Há procedimentos através dos quais cineastas russos, em períodos distintos, defendem o cinema como arte autônoma. A teia de suas iniciativas teóricas e suas singulares filmografias constituem-se em pungente argumentação sobre a especificidade da linguagem cinematográfica. Serguei Eisenstein, Grigori Kozintsev, Serguei Paradjânov, Andrei Tarkóvski e Aleksandr Sokúrov construíram, cada um, uma estética que se destaca mundialmente como exemplo de um grande cinema. A questão que fomenta esta comunicação é: em que consistiria esta autonomia e esta especificidade do cinema e como elas se manifestam na filmografia destes cinco cineastas? Uma das hipóteses é que há um conceito-chave de Eisenstein concebido enquanto conjunto monístico (som, imagem e movimento cuja articulação - monística - definiria a montagem), que de formas e estilos diferentes, se manifestam explicitamente nas realizações dos cineastas investigados. Iúri Lotman, Viatcheslav Ivánov e Viktor Chklóvski oferecem aporte teórico a esta discussão.

Palavras chave: linguagem, cinema russo, conjunto monístico, signo figurativo, signo verbal.

Trago, como enunciado no resumo, a proposta de colocar em discussão procedimentos através dos quais destacados cineastas russos, tais como Eisenstein, Tarkóvski, Paradjânov, Kozintsev e Sokúrov, em períodos distintos, encaminharam suas realizações defendendo o cinema como arte autônoma, ao mesmo tempo que levaram para as telas textos da literatura e da história. Para tanto retomo a provocação que eu mesma lancei: em que consistiria a autonomia e a especificidade do cinema e como elas se manifestam na filmografia destes cineastas?

Nesta comunicação vou expor brevemente um encaminhamento inicial da questão, partindo da hipótese que o conceito de conjunto monístico, explicitado inicialmente por Serguei Eisenstein (1898-1948) em 1928, pode ser identificado nas realizações de outros cineastas russos, ainda que suas obras tenham estilos diferentes entre si. Antes de entrar na especificidade deste conceito de Eisenstein e seus desdobramentos, exporei, de forma sucinta, o ponto de vista de Iúri Lotman¹ (1978) sobre a construção do filme.

Potencialmente interessado em compreender o cinema enquanto sistema sógnico, Lotman lança a seguinte pergunta “O cinema é um sistema de comunicação”? Ao que ele mesmo responde:

[...] parece [que] ninguém põe isso em dúvida. Os cineastas, os atores, os argumentistas [roteiristas], todos aqueles que criam um filme querem dizer-nos algo com a sua obra. Ela é como uma carta, uma mensagem dirigida aos espectadores. Mas para compreender a mensagem é necessário conhecer a sua linguagem” (LOTMAN, 1978, p. 13).

Ao discutir o cinema, no lugar de buscar analisar separadamente os signos verbais e os signos figurativos para compreender suas diferenças, Lotman parte do estudo de suas interpenetrações no território dos signos e trabalha com a síntese. Ele parte do princípio que “existe uma ligação direta e imediata entre a tendência para transformar os signos figurativos em signos verbais e a adoção da narração como princípio de construção do texto” (LOTMAN, 1978, p. 22). Para Lotman, o cinema é um fenômeno cultural e como tal pode ser analisado à luz da memória cultural. Assim, um dos modelos históricos de narrativa através de meios pictóricos para alcançar o cinema é a pintura de ícones e para demonstrar este modelo de narrativa Lotman examina o ícone de São Nicolau, pintado na Idade Média.



Ícone de São Nicolau (e detalhe)
Século XIV - XV, Madeira e Têmpera 151 x 106
Galeria Tretiakov, Moscou

Note-se que o ícone é composto por dois elementos fundamentais: a figura central do santo e outras figuras em torno da figura central, colocadas em sequência, divididas em partes iguais, que contam a sua vida em ordem cronológica, o que, para Lotman, se constitui em “uma narração que forma um todo, e não uma mera acumulação de desenhos sem inter-relação” (LOTMAN, 1978, p. 22).

O encadeamento entre um desenho e outro constitui-se em um “enredo” no qual os desenhos reproduzem “quadro a quadro” os principais acontecimentos que marcaram a vida do santo. Lotman afirma que esta ligação dos desenhos com a trama episódica de sua vida e a “introdução de

textos verbais nas imagens pictóricas” são pontos que “determinam a inserção das imagens no contexto verbal da vida do santo, o que lhe assegura a unidade narrativa” (LOTMAN, 1978, p. 22 e 23).

Se atentarmos para o fato que a divisão narrativa, tal e qual um filme, é realizada através de “planos”, poderemos também relacionar as inscrições destes planos com as legendas interpostas, principalmente, no cinema mudo² e mais tarde com o próprio som da fala das personagens, a música e os ruídos.

Bem antes de Lotman, as variadas possibilidades de articular signos distintos a partir do cinema em confluência com outras artes, levou Serguei Eisenstein a pesquisar como e o quanto essas variações poderiam se constituir em provocações para o espectador. Assim surge o conceito de conjunto monístico, abordagem também sintética, enunciada por Eisenstein em 1928 como sendo a articulação de som e imagem e movimento, funcionando no cinema, como elementos de igual significância, resultando em uma unidade com elementos articulados (EISENSTEIN, 1990, p. 28). Para o cineasta, este conjunto em funcionamento instaura **provocações** ao cérebro humano, sendo que a relação de transferência de um elemento a outro é o que define o processo da montagem. Evidencia-se, desta forma, que para Eisenstein, o conceito de montagem não é apenas uma sucessão de “cortes”, tampouco se reduz a simples justaposição de diferentes pedaços de rolos de filmes previamente cortados e depois colados, sucessivamente até completar o filme todo (EISENSTEIN, 2002, p. 14 e 1990, p. 29). Ou, em outras palavras, a montagem não é mera ação mecânica e técnica e sim um conjunto de elementos sógnicos que ao se relacionar, uns com os outros (inter-relação), dirigem-se aos vários órgãos dos sentidos construindo uma “soma em direção a uma grandiosa provocação total do cérebro humano, sem prestar atenção em qual desses vários caminhos estão seguindo” (EISENSTEIN, 2002, p. 14 e 1990, p. 29)³.

Ao conceito de conjunto monístico liga-se a ideia de contrapontos audiovisuais através dos quais, grosso modo, pode ser verificado como um elemento está (ou estará) disposto em relação a outro na construção do filme. Assim, por exemplo, a paleta de cores em contraponto ao preto e branco, o som em contraponto ao silêncio, um corpo estático em relação a um corpo em movimento, o som em relação ao objeto que o emite, os gestos em relação ao som, a cor em relação ao corpo em movimento, e assim por diante.

2 O grafismo das palavras aparecem constantemente nos filmes, ainda contemporaneamente, e um dos exemplos mais recorrentes se encontra na filmografia de Jean-Luc Godard, inclusive no *Filme Socialismo*, realizado em 2010.

3 Assim também para Lotman: “O fim da arte não é, portanto, re-produzir este ou aquele objecto, mas sim torná-lo portador de significação. Ao olhar para uma pedra ou um pinheiro, numa paisagem natural, ninguém perguntaria: ‘Que significa, o que é que se quis exprimir através deste pinheiro, ou desta pedra?’ (isto, é claro, se não adoptarmos o ponto de vista de que uma paisagem natural resulta de um acto criador consciente). No entanto, basta reproduzir esta mesma paisagem num desenho para que esta pergunta seja não só possível, mas perfeitamente natural” (LOTMAN, 1978, p. 31-32).

Neste sentido, Viatcheslav Ivánov⁴ (2010) enfatiza dois pontos a serem considerados aqui. O primeiro é que

[...] para Eisenstein, a questão da composição do fotograma era de grande importância para o cinema sonoro. Essas ideias sobre a possibilidade de o som substituir a função rítmica da montagem de trechos breves de filme e sobre o aumento da duração de planos isolados e, correspondentemente, do crescente papel da composição do fotograma, foram formuladas por Eisenstein ainda em 1937 e, em essência, renunciaram os princípios do estilo cinematográfico, que são habitualmente associados aos nomes dos teóricos do cinema dos anos de 1950 e de 1960 (IVÁNOV, 2010, p. 268).

O segundo ponto que Ivánov ressalta é que

[...] na maioria das vezes, Eisenstein continuava a utilizar a terminologia da montagem, introduzindo o termo ‘montagem vertical’ para designação das associações audiovisuais. Essa terminologia e a atenção, que Eisenstein-diretor, nos filmes históricos, devotava à solução dos problemas que ele próprio chamaria de “cinema romântico” impediram, durante muito tempo, que se vissem as ligações reais das primeiras ideias do Eisenstein-teórico sobre o cinema sonoro com a linha principal da evolução do cinema contemporâneo e as teorias contemporâneas do cinema (IVÁNOV, 2010, p. 269).

É de se pensar que ao mesmo tempo que Eisenstein almejava, vislumbrava, com rigor teórico, um determinado tipo de cinema, ele próprio não conseguiria materializar uma obra assim concebida, em toda a plenitude, enquanto cineasta. Para que isso ocorresse, necessitaria de liberdade de ação (financiamento e permissão, conforme o caso) para levar adiante seus projetos de acordo com o que já teorizava; e ainda, para executar suas experimentações com som e cor, elementos importantes para o seu universo conceitual, necessitava de tecnologia, nem sempre ao seu alcance⁵.

O que pode ser observado hoje é que teóricos e realizadores que sucederam Eisenstein têm retomado (direta ou indiretamente) o seu legado, revendo-o, desdobrando-o e oferecendo novas possibilidades de atualização.

Iúri Lotman, por exemplo, expande a abordagem sintética exposta acima e vai pensar, dentre várias outras inter-relações signícas, a inserção da cor em filmes preto e branco como um dos procedimentos que caracterizam a “especificidade do cinema” (1978, p. 40). Lotman cita a última sequência de “Andrei Rublióv”, afirmando que

Tarkóvski deu a “Andrei Rublióv” uma construção artística original que pela nossa

4 Viatcheslav Vsevolodovitch Ivánov (1929-), filologista moscovita.

5 Considere-se aqui que Eisenstein não teve acesso a um grande estoque de filmes coloridos, pois o único estoque que as autoridades soviéticas tinham em seu poder durante a Segunda Guerra Mundial - e ao qual Eisenstein teve acesso - foi uma pequena e racionada porção de Agfacolor, obtido pelo exército soviético quando avançou para a Alemanha (Misek, 2010, p. 187). E vale lembrar que o primeiro filme sonoro, *The Jazz Singer*, de Alan Crosland, surge em 1929 e *Becky Sharp*, de Rouben Mamoulian foi o primeiro filme colorido.

percepção consideramos completamente inesperada e, ao mesmo tempo, inteiramente natural; o domínio da ‘vida’ é tratado a preto e branco, o que nos parece uma solução cinematográfica neutra. E bruscamente, vemos no fim do filme frescos de uma suntuosa riqueza de cores. Isto faz-nos reconsiderar o filme no seu todo, dando uma alternativa à opção pelo preto e branco e sublinhando deste modo o seu significado” (LOTMAN, 1978, p. 40).

É bastante curioso que Andrei Tarkóvski (1932-1986), nos anos 1960, com um estilo diametralmente oposto ao de Eisenstein, tenha lançado mão de um procedimento bastante semelhante ao que o próprio Eisenstein utilizara no início dos anos 1940 quando finalizou o seu último filme que foi a segunda parte de “Ivan, o Terrível” (1946).

Neste trecho, após uma sequência de fortes tons de cinzas escuros e pretos em contraste com os cinzas claros e o branco, quando as personagens travam diálogos, olhares e gestos soturnos, irrompe na tela uma estupenda gama de vermelhos e verdes capazes de retirar o fôlego do espectador, dada a exuberância destas cores predominantes, os gestos, as falas e a banda sonora de Serguei Prokófiev (1891-1953).

Tudo foi assim construído para preparar a sequência final que é o assassinato de Vladímir, primo de Ivan e pretendente ao trono.

E não são apenas as cores, o contraste com o preto e branco que provoca o espectador. A banda sonora de Prokófiev se articula com o movimento das personagens, do salão do banquete ao interior do templo. O ritmo sobre o qual nos fala Eisenstein quando de sua concepção do conjunto monístico, encontra-se aí plenamente realizado.

E para enfatizar a importância do som no jogo de sombras, na variação de tonalidades e o ritmo, etc, vou retomar o entendimento de Eisenstein sobre o preto e o branco e todos os tons que os entremeiam, como cor. O objetivo aqui é demonstrar como essas tonalidades de cinza, entre o branco e o preto, ganham o espaço, dispostas em blocos contrapostos e marcadas por fortes elementos gráficos, explicitamente construtivistas. Veremos como isso ocorre na sequência inicial de “Hamlet”, de Grígori Kozintsev (1905-1973), finalizado em 1964.

O movimento, entendido como o deslocamento dos corpos (humanos, animais e objetos - como tecidos, portões, lanças, etc) no espaço, **articula-se** à banda sonora. A sonoridade sinfônica de Shostakóvitch é intercalada por breves pausas (silêncio), ruídos dos cascos dos cavalos, o choro de Gertrude, os tiros de canhões e as ferragens dos portões que se fecham. Ambos, movimento e som, articulados com as tonalidades entre branco e preto traduzem a concepção do conjunto monístico: elementos de igual significância, tal e qual Eisenstein escreveu em 1928, entendendo que é possível ouvir a luz e ver sons (EISENSTEIN, 1990, p. 29).

Levando adiante o exame das interpenetrações do visual, do sonoro e do gestual no cinema,

encontramos no filme “Ashik Kerib”, de Serguei Paradjânov (1924-1990), cineasta armênio/soviético, um outro bom exemplo. Finalizado em 1988, o filme constitui-se em homenagem expressa do cineasta ao seu amigo, Andrei Tarkóvski que havia morrido dois anos antes. Neste filme é possível identificar como a ideia de não correspondência enunciada por Aleksandrov, Eisenstein e Pudóvkin⁶ em 1928 é retomada e atualizada sessenta anos depois.

No curto trecho que selecionei que é o “Pedido de Casamento”, o som instrumental compõe-se com o diálogo e, ao final com o latido de cães. Neste caso, há uma estranha⁷, propositada inserção do som da fala das personagens femininas, porém suas bocas não se abrem, não se movimentam. Ou seja, os signos verbais **não correspondem** propriamente aos signos figurativos, e se estabelece um sonoro que se contrapõe ao mudo, ou, como ressalta Ivánov, referindo-se a Eisenstein, seria o uso dos “meios do cinema mudo para transmitir o som” (Ivánov, 2009, 266). No caso desta sequência de “Ashik Kerib”, o som da fala das mulheres provoca o espectador, remetendo-o ao mudo; colocando em cheque as associações audiovisuais, forçando a visão a se entender com o

E por fim: Aleksandr Nicoláevitch Sokúrov (1951-). O mais jovem deste grupo de cineastas russos, consegue levar ao extremo alguns dos projetos teóricos de Eisenstein, com extrema atualidade, fazendo uso dos meios técnicos mais avançados, ao mesmo tempo em que, esteticamente, debruça-se sobre os modelos dos grandes mestres do passado (pintores, escritores e cineastas) e ainda, sobre a mais recente história da Rússia, problematizando-a com a perspicácia de um documentarista, o zelo de um historiador e a sensibilidade de um poeta. Em seus mais de cinquenta filmes é possível observar a sua habilidade em articular os elementos do conjunto monístico, o som, imagem e movimento, em variações que se desdobram e se renovam a cada filme.

Vou me deter aqui, para finalizar, a uma única de suas manobras radicais em relação à formulação de Eisenstein, de 1937, citada acima por Ivánov, em relação ao “aumento da duração de planos isolados e, correspondentemente, do crescente papel da composição do fotograma”. A radicalidade de Sokúrov, sua audácia talvez ainda pouco discutida em relação ao velho mestre, consistiu em aumentar tanto a duração de um plano que este se torna um único plano-sequência de 96 minutos que constituem “Arca Russa” (2003), filme que demonstrou a possibilidade do exercício de duração com o qual Eisenstein sonhara. E com este breve apontamento sobre Sokúrov, espero ter demonstrado a pertinência nos dias de hoje, do que Ivánov escreveu nos anos 1970 sobre as

6 Diante dos avanços técnicos que demonstravam a possibilidade da gravação e uso do som em sincronia com a imagem, Eisenstein assina a “Declaração sobre o futuro do cinema falado”, publicado na Rússia em 1928, e assinada também por Grigóri Vassilievitch Aleksandrov (1903-1993) e Vsevolod Ilariánovitch Pudóvkin (1893-1953). Nesta declaração os cineastas russos defendem a polifonia e o uso contrapontístico do som, ou seja, a sua não correspondência com as imagens visuais (EISENSTEIN, 1990, p. 218).

7 No sentido de estranhamento, *ostraniênie*, conceito do formalista russo Viktor Chklóvski (1893-1994) (1973).

formulações de Eisenstein; que elas, “em essência, renunciaram os princípios do estilo cinematográfico, que são habitualmente associados aos nomes dos teóricos do cinema dos anos de 1950 e de 1960” (IVÁNOV, 2010, p. 268 - 269). Como acabamos de ver, elas renunciaram e continuam renunciando (no presente) os princípios do estilo cinematográfico também e ainda nos anos 2000.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHKLOVSKI, Victor. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da Literatura – formalistas russos*. 1a ed. 2a reimpr. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski; Maria Aparecida Pereira; Regina L. Zilberman; Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973. Original russo.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
_____. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

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

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. Trad. do francês: Alberto Carneiro. Título original em russo: *Semiotika Kinoi Problemy Kinoestetiki*. Moscou: VAAP, 1973.

MISEK, Richard. *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

EISENSTEIN, Sergei. *Ivan, o Terrível (II)*. 1946.
PARADJANOV, Sergei. *Ashik Kerib*. 1988.
TARKÓVSKI, Andrei. *Andrei Rublióv*. 1966.
KOZINTSEV, Grigori. *Hamlet*.
SOKÚROV, Aleksandr. *Arca Russa*. 2002.