

# SERGUEI EISENSTEIN E O PARALELO DAS ARTES

*Vanessa Teixeira de Oliveira*

Doutoranda em Teatro na  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

**Resumo:** A partir da noção de *específico cinematográfico teatral*, procuro entender a visão de Serguei Eisenstein sobre a relação entre o cinema e as outras artes, sobretudo quanto ao paralelo cinema-teatro.

**Palavras-chave:** paralelo das artes, cinema, teatro.

**Abstract:** Regarding the notion of a *theatrical cinema* on Serguei Eisenstein, I try to understand his vision on the relation between the cinema and the other arts, emphasizing the parallel cinema-theater.

**Keywords:** parallel of the arts, cinema, theater.

Não são poucos os textos em que o russo Serguei Eisenstein defende a superioridade do cinema frente às outras artes (mesmo que seja em um pequeno parágrafo, apenas como lembrete). Nos seus escritos, a própria celebração do socialismo vai de par com o elogio à invenção do cinematógrafo. O tema da especificidade do cinema foi muito caro para teóricos e cineastas da primeira metade do século XX, que seguindo o impulso do modernismo de purificar os meios artísticos tentaram identificar as características e potencialidades que só o cinema poderia desenvolver, a partir dos seus próprios meios. Nesse cenário, a competição (ou o *paragone*) é entre o cinema e o teatro – arte que, no momento inicial do cinematógrafo, serviu como modelo de expressão artística. Nos seus “primórdios”, o cinema era uma atração de feira que se justificava basicamente pela novidade técnica da reprodução da imagem em movimento (Aumont, 2002, p.

91). Para sair do gueto, o cinema precisaria se colocar sob os auspícios das “artes nobres” que para a burguesia eram, na passagem do século XIX para o século XX, justamente o romance e o teatro.

A trajetória de Eisenstein é emblemática dessa época de tentativas de redefinição das especificidades artísticas, em razão do seu trabalho como encenador teatral e diretor de cinema, e do seu interesse teórico em compreender os elementos técnicos e artísticos do cinema em relação com outras artes. Mas a busca de Eisenstein pelo “específico cinematográfico” se dá de maneira muito peculiar, porque, apesar do desejo de *derrotar* o teatro, apesar de se alimentar do moderno, tanto seu cinema como a sua teoria se alimentam de um *moderno teatral*. Ou seja: em Eisenstein, trata-se de um *específico cinematográfico teatral*.

Para tratar desta espécie de paradoxo, abordarei o texto “Realização”, revisado e

ampliado por Eisenstein em 1940, mas já publicado anteriormente, em 1939. Este nem é um dos textos mais interessantes de Eisenstein, pois não tem o humor, as digressões e as relações inusitadas que ele costuma fazer ao tratar de qualquer assunto. Mas é neste texto que ele se dedica, de maneira mais concentrada, ao tema da comparação entre as artes, apesar deste tema atravessar toda a sua obra. A fim de provar o caráter artístico do cinema e a sua superioridade frente às outras artes, Eisenstein acaba participando de uma discussão histórica cujas origens remontam à Antiguidade, em particular à comparação estabelecida por Horácio entre poesia e pintura: *ut pictura poesis* (“poesia é como pintura”).

Para a afirmação da pintura como “arte maior”, e não apenas como um ofício artesanal, o *ut pictura poesis* de Horácio era invocado como legitimação do parentesco entre as duas artes. No entanto, se na comparação de Horácio a pintura era o modelo a ser seguido pela poesia, para os teóricos do Renascimento foi o contrário: “a pintura como poesia”, determinando a poesia como modelo para a pintura. No século XVIII, Lessing questiona essa doutrina no *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Para ele, não caberia falar de um paralelo entre as artes, pois cada uma teria características próprias.

No texto “Realização”, Eisenstein trata de estabelecer um parentesco de irmandade entre o cinema, a escultura, a pintura, o teatro e a música. O reconhecimento deste parentesco é o passo fundamental para que o cinema tome

seu lugar na “família das grandes artes” e abandone o caráter de mera atração de feira. Para ele, o cinema deve ficar acima do “nível do *music-hall*, do parque de diversões, do zoológico e da câmara de horrores” (Eisenstein, 1990, p.160-161).

Entretanto, no início do século XX, o caráter de “arte vil” do primeiro cinema foi valorizado pelo próprio Eisenstein e por outros artistas das vanguardas históricas, tanto por razões estéticas quanto políticas. No entretenimento de massa da época – os parques de diversões, o teatro de Grand-Guignol, o *music-hall*, o circo, o cinema – o que está em jogo é menos a necessidade de criação de uma ilusão dramática do que a estimulação direta do espectador pelo choque e pela surpresa. Por outro lado, o acolhimento de gêneros considerados menores funciona não apenas como uma inclinação estética, mas também como questionamento das formas canonizadas da “grande arte” apreciada pela burguesia, ou seja como crítica ao sistema das artes. Como escreve Grigori Kozintsev, companheiro de Eisenstein em suas experiências excêntricas nos anos 1920: “nós lutávamos contra o academicismo com gêneros baixos (circo e vaudeville, por exemplo), justaposições chocantes e um culto de truques” (Kozintsev, 1982, p. 9).

Em *O Sábio* (1923), encenação de Eisenstein, o cinema é apenas mais uma das atrações do espetáculo. É para esta peça que Eisenstein realiza o curta-metragem *O diário de Glumov*, sua primeira experiência cinematográfica. Conforme é dito no manifesto

“Montagem de Atrações”, no qual Eisenstein expõe os princípios da sua teoria da encenação teatral, “tanto a *‘falação’ de Ostiév quanto a cor da malha da prima-dona, tanto um toque de tímpano quanto o solilóquio de Romeu, tanto o grilo na lareira quanto o espocar de fogos sob a poltrona dos espectadores*” são meras “atrações”, não havendo então uma hierarquia entre os diversos elementos constituintes do espetáculo teatral. Esta desierarquização vale também para a relação entre teatro, circo, *music-hall* e cinema – o teatro é um laboratório de experiências sociais.

Quase vinte anos depois da redação de “Montagem de Atrações”, em “Realização”, Eisenstein reconhece o cinema como partícipe do panteão das artes e figurando no seu mais alto posto. Entretanto, não se trata de defender o cinema em si como “a mais surpreendente das artes”: a defesa de Eisenstein é, sobretudo, a do cinema soviético.

Como uma arte genuinamente maior, o cinema é único porque, no sentido pleno do termo, é um filho do socialismo. As outras artes têm séculos de tradição atrás de si. Os *anos* cobertos por *toda* a história da cinematografia são menos do que os *séculos* durante os quais as outras artes se desenvolveram. Porém, mais essencial é que o *cinema como uma arte* em geral e, além disso, como uma arte não apenas igual, mas em muitos aspectos superior às suas artes companheiras, começou a ser considerado seriamente apenas com o início da cinematografia socialista. (1990, p. 160)

E ele continua a defender a superioridade do cinema nos seguintes termos:

[...] o cinema é a síntese genuína e fundamental de todas as manifestações

artísticas que se desagregaram depois do auge da cultura grega, que Diderot procurou em vão na ópera, Wagner no drama musical, Scriabin em seus concertos cromáticos, e assim por diante.

Para a escultura – o cinema é uma cadeia de formas plásticas mutantes, rompendo, finalmente, séculos de imobilidade.

Para a pintura – o cinema não é apenas uma solução para o problema do movimento das imagens pictóricas, mas também a realização de uma forma nova e sem precedentes da arte gráfica, uma arte que é uma corrente livre de formas mutantes, transformadoras, misturadoras, de representações e composições, até então possível apenas na música.

A música sempre possuiu essa capacidade mas, com o advento do cinema, o fluxo melodioso e rítmico da música adquiriu novas potencialidades de imagem-visual, palpável, concreta (na verdade, nossa prática da nova arte conhece poucos casos de uma fusão total de imagens visuais e auditivas).

Para a literatura – o cinema é uma expansão do estilo rigoroso, conseguido pela poesia e pela prosa, a um novo campo, onde a imagem desejada é diretamente materializada em percepções áudio-visuais.

E, finalmente, apenas no cinema são fundidos em uma unidade real todos os elementos isolados do espetáculo, inseparáveis no alvorecer da cultura, e que o teatro durante séculos lutou em vão para amalgamar novamente. (1990, p. 161)

O cinema surge então como solução para os limites de cada arte, ao mesmo tempo em que faz a síntese de todas elas. Esta síntese também é possível porque, segundo Eisenstein, todas as artes comungam de um mesmo objetivo: “reconstruir, refletir a realidade e, acima de tudo, a consciência e os sentimentos do homem” (Eisenstein, 1990, p. 163). A hierarquia que Eisenstein estabelece entre o cinema e as outras artes parte da existência de

• Vanessa Teixeira de Oliveira

um destino em comum às diferentes artes. É como se o destino de cada arte fosse tornar-se cinema – a linguagem artística que finalmente viria a cumprir o destino da arte em geral. A especificidade de cada arte seria tender para o cinema. Eisenstein até criou um neologismo para tratar do cinematográfico fora do cinema, em outras artes: é o “cinematismo”.<sup>1</sup> As leis fundamentais da arte, segundo ele, poderiam ser estudadas a partir do próprio cinema, já que este faria a síntese das artes. O cinema traria em si o específico de cada arte. E é isso então que parece definir a especificidade do cinema: uma *especificidade múltipla*.

Muitas e muitas vezes, todas as vantagens do cinema aparecerão repentinamente se pudermos *filmar as artes* arremadas de acordo com o grau ao qual elas estão adaptadas para realizar sua tarefa principal – o reflexo da realidade e do mestre desta realidade – o homem [grifo meu]. (Eisenstein, 1990, p. 162)

“Filmar as artes”: esta expressão é bastante elucidativa do que seria essa *especificidade múltipla* do cinema. Eisenstein parece colocar as outras artes na função de personagens de um filme cuja potência expressiva estaria diretamente relacionada ao desempenho das artes-personagens.

1 “Se certas formas – plásticas, literárias, dramáticas, poéticas – procedem de uma cinematograficidade, é porque existem leis profundas que regem diversas produções significantes; a idéia de cinematismo, em Eisenstein, está, portanto, ligada à pesquisa dessas leis, sobretudo em torno da estrutura ‘extática’ das obras” (AUMONT; MARIE, 2003, p.51).

Em *Ivan o Terrível* (1944-46), a grande obra da maturidade de Eisenstein. Ele faz, por exemplo, referência explícita ao quadro *The Body of the Dead Christ in the Tomb*, do pintor do século XVI Hans Holbein, para compor os planos da cabeça de Ivan no momento em que ele está doente, prostrado na cama. No livro sobre *Ivan*, Yuri Tsivian observa que Eisenstein não está interessado em fazer com que o filme pareça uma pintura de Holbein, a idéia é fazer com que “Holbein *trabalhe para Ivan*” (Tsivian, 2002, p. 42). Esta seria a operação cinematográfica, uma maneira de lidar com toda uma tradição artística.

É Eisenstein quem escreve no livro *A Natureza Não-Indiferente*:

Trata-se de uma arte jovem [o cinema], nascida sob nossos olhos, mas profundamente ligada à tradição cultural de todas as outras artes que parecem ter se confundido nela.

Em primeiro lugar, nossa tarefa era elucidar a natureza específica dessa jovem arte – uma natureza livre de toda cópia servil e de empréstimos de características e procedimentos de outras artes que, sinteticamente, uniu em si o cinematógrafo.

E é aqui, claramente, que vem em ajuda o conhecimento das fases iniciais pelas quais passam todas as outras artes, pois na história da estruturação da sua própria especificidade, a estética cinematográfica passa inelutavelmente pelas mesmas fases que atravessou, etapa depois de etapa, o desenvolvimento das outras artes. (1978, p. 110)

Ainda Eisenstein, agora em “Realização”:

Quando qualquer uma dessas artes se esforça para atingir esta meta [o reflexo da realidade e do mestre desta realidade – o homem], aventurando-se para fora de sua própria moldura, da própria

base que mantém a arte, é inevitavelmente fragmentada (1990, p. 163).

Segundo Eisenstein, a maneira das outras artes irem além da própria moldura é por meio do cinema. O cinema seria o próprio fora de quadro. Com a expressão “fora de campo”, a teórica Graciela Speranza dá nome ao movimento das artes em direção ao que está além do que seriam os seus campos específicos. O caráter singular do pensamento de Eisenstein é que o entendimento do cinema como especificidade múltipla vai de encontro a uma das grandes utopias da modernidade: o impulso de purificação dos meios. Cada arte deveria ter seu próprio território. Este impulso acabou crucificando a arte teatral como a arte impura por excelência, devido à sua natureza de concerto de distintas disciplinas – pintura, atuação, música, texto – e colocando-a como pivô da discussão sobre o *paragone* das artes.

Como cineasta do início do século XX, Eisenstein deve supor um território específico para o cinema, deve *derrotar* o teatro. No entanto, Eisenstein insiste na presença das outras artes no filme. Na sua “filmagem das artes”, a arte teatral tem lugar central. Ele escreve:

[...] E o estudo do cinema deve continuar inseparável do estudo do teatro. Construir a cinematografia a partir da “idéia de cinematografia”, e de princípios abstratos, é bárbaro e estúpido. Apenas através da comparação crítica com as formas primitivas mais básicas do espetáculo é possível dominar criticamente a metodologia específica do cinema. (1990, p. 88)

Nessa citação, Eisenstein defende que o cinema deve ser pensado *em relação* com

o teatro. Não se pode pensar numa idéia de cinema enclausurada em si mesma. O interessante é que Eisenstein relaciona o cinema justamente com a arte supostamente mais “impura” de todas: o teatro. Como afirma Jacques Rancière: “De fato, isto é bem verdade, ele [o teatro] é o lugar da impureza da arte, o ‘medium’ que claramente mostra que não há nenhuma peculiaridade da arte ou de nenhuma arte [...]” (2007, p.89). Daí a *especificidade cinematográfica teatral* que foi mencionada mais acima.

Eisenstein considerava o cinema como uma evolução imediata do teatro. Essa relação é bem clara no texto “Do Cinema em Relevo”, quando Eisenstein relaciona o advento do cinema em três dimensões com o teatro, seu “bisavô”, numa imaginária árvore genealógica das artes. A ordem dos ramos da árvore, de forma descendente, seria a seguinte: primeiro o teatro, depois a invenção de Lumière e de Edison, em seguida o cinema “ordinário”, e por fim o cinema em relevo (em terceira dimensão). Eisenstein parece pensar então o “cinema em relevo” como uma espécie de teatro fílmico ou de teatro químico. Na mesma perspectiva do cinema como a síntese das artes, Eisenstein escolhe a expressão “em relevo”, mais comum no âmbito das artes plásticas, para tratar do futuro do cinema.

De modos diversos, Eisenstein sempre está *montando* idéias, culturas, atitudes, imagens, artes. A sua própria idéia de “cinema intelectual” é construir idéias a partir do choque entre as imagens por meio da *montagem*. Vale lembrar que para Eisenstein

• Vanessa Teixeira de Oliveira

o elemento básico do espetáculo teatral era a *atração* e não o ator como pensava o seu mestre, o encenador russo Vsevolód Meierhold. A preocupação de Eisenstein era o efeito do espetáculo no espectador, era a relação que a obra fundaria com o público.

Em “Realização”, uma referência importante para Eisenstein, apesar de não citá-la, é Hegel. Pode-se dizer que, segundo Eisenstein, o cinema teria feito o *Aufhebung* hegeliano de todas as artes, isto é, superou-as mas conservando-as em si. Daí a *especificidade múltipla*: “desenvolver um ou outro elemento do cinema é possível apenas através de um estudo completo dos fenômenos básicos do cinema. E a origem de cada um desses elementos reside em outras artes” (1990, p. 169). Eisenstein aborda até o tema dos gêneros literários para defender a superioridade do cinema. Esta arte faria a “tripla síntese dramática”, ou seja, trabalharia simultaneamente os eventos reais sob uma perspectiva épica, lírica e dramática (1990, p. 167). Aqui Eisenstein faz a superação da própria concepção hegeliana do gênero dramático como aquele que reúne em si a objetividade da epopéia e o princípio subjetivo da lírica. Eisenstein sugere, assim, que com o advento do cinema há o nascimento de um novo gênero, o gênero cinematográfico – síntese do lírico, do épico e do dramático.

No mesmo texto, Eisenstein dedica um espaço muito maior ao tema dos limites da arte teatral. No caso, a crítica de Eisenstein recai sobre o teatro simbolista do Théâtre d’Art, fundado pelo poeta Paul Fort, em Paris,

no ano de 1890, e do Théâtre des Arts, fundado por Jacques Rouché, em 1910, também em solo parisiense. Esses seriam exemplos de teatro que sonharam com uma arte sintética. No entanto, Eisenstein os criticava fortemente: “que entulho de anti-realismo inevitavelmente despeja o teatro no momento em que se estabelece metas ‘sintéticas’! [...] Porém, quando estas mesmas metas são estabelecidas para o cinema, não apenas o afastam do realismo, mas na realidade aumentam o poder de seu efeito realista” (1990, p. 164-165). De fato, Eisenstein está convencido de que o poder do cinema de criar uma imagem sintética é maior.

Eisenstein ainda menciona o nome do encenador e cenógrafo inglês Edward Gordon Craig, cujas experiências estão ligadas à estética simbolista. “O cinema não precisa se adaptar às abstrações de Craig para tornar o homem e seu meio ambiente comensuráveis. Não satisfeito com a mera realidade do cenário, o cinema obriga a própria realidade a participar da ação.” (1990, p. 161). Para Eisenstein, o teatro simbolista seria a síntese fracassada que o cinema supera. A especificidade múltipla do teatro é enfim sintetizada pela imagem cinematográfica.

O “mistério da gaze estendida ao longo do palco do *Théâtre d’Art* aparentemente reside num desejo de “unificar” a diversidade do ambiente materialmente real do cenário pintado, das pessoas tridimensionais e das texturas reais (tais como superfícies douradas).

Este é o mais difícil dos problemas do teatro (uma solução tem sido procurada, com milhares de variações, quase sempre levando a algum grau de falta

de significado), mas o cinema é capaz de resolvê-lo com a maior facilidade, agindo, como o faz, com imagens capturadas fotograficamente igualmente tão reais em aparência quanto os próprios objetos. (1990, p. 166-167)

Em “Do Teatro ao Cinema” (1934), Eisenstein refaz a sua trajetória artística no teatro, apontando como alguns elementos da linguagem cinematográfica (a montagem e o plano) já despontavam em suas encenações vanguardistas. Nesse texto, defende também o poder de homogeneização da imagem, a possibilidade de unidade orgânica entre os distintos elementos da *mise-en-scène*. Em “Realização”, no entanto, Eisenstein não menciona as suas experiências teatrais “excêntricas”, mas se dedica a contrastar o poder de síntese da imagem cinematográfica com o teatro simbolista. Essa mudança de foco é interessante, pois diz respeito aos temas que tocavam Eisenstein naquele momento.

Na década de 1930, o Simbolismo e as “ciências imprecisas” – como Eisenstein denominava os temas esotéricos e ocultistas – retornaram ao seu foco de interesse. Uma espécie de retorno aos temas que lhe interessavam quando ainda em meio ao período da Guerra Civil na Rússia, Eisenstein se tornou um cavaleiro da Ordem Rosa-Cruz. Alguns de seus companheiros-adeptos eram Valentin Smishliaev, com quem Eisenstein colaborou mais tarde na peça *O Mexicano* (1921), e o ator, professor e antroposofista Mikhail Chekhov. Eisenstein possuía textos dos Simbolistas russos, Viacheslav Ivanov, Andrei Bely, Valery Briusov, e Sergei Durylin, que

tiveram papel importante na disseminação de idéias espirituais e ocultas na Rússia na virada do século. Assim como os Simbolistas russos e os primeiros Wagnerianos, Eisenstein, conforme Hakan Lövgren, também se interessava em “criação mítica”, “êxtase”, e “unidade dos sentidos” (Lövgren, 1997, p. 277). Ainda segundo Lövgren:

Um aspecto da tendência Simbolismo-Bolchevique, se posso chamar assim, era um interesse comum no teatro musical de Richard Wagner e nos seus aliteros teóricos. Durante os primeiros anos revolucionários, a *Valquíria* de Wagner era encenada mais de uma vez [...]. (Lövgren 1997, p. 275)

É justamente com essa obra que Eisenstein retorna aos palcos como encenador em 1940.

A crítica ao teatro simbolista não parece ser fundamentada apenas em razão de uma questão formal, mas também em uma questão de cunho espiritual que só o cinema poderia resolver, segundo Eisenstein, e que o teatro não teria conseguido. Os propósitos dos Simbolistas seriam cabalmente realizados no cinema.

Como escreve Grigori Kozintsev:

Quando Eisenstein entrou no cinema ele decidiu: É hora de planejar o milagre da arte. Se apenas aplicarmos mais energia, encontraremos a pedra filosofal, e imediatamente *qualquer* material poderá se transformar em ouro. E esse ouro puro – uma composição para mexer com as almas das pessoas – não teria nada em comum com o que conhecemos como cinema artís-

tico. Uma nova arte seria moldada em algum lugar onde as ciências devem se encontrar com todas aquelas formas de arte monumentais – o fresco, a sinfonia, os rituais trágicos do teatro antigo – lá, onde a estrutura do *pathos* viveu e aguardou para ser usado (Kózzintsev, 1982, p. 8).

O retorno de Eisenstein ao estudo das “ciências imprecisas” relaciona-se com o seu interesse na aplicação dos conhecimentos das tradições místicas na metodologia da criação artística. Em *A Valquíria*, Eisenstein faz várias referências a símbolos da tradição da alquimia, como o Uroboros, a cobra que come o próprio rabo, a “árvore da vida”, o “olho-que-tudo-vê”. Em *Ivan*, ele faz uso não apenas de símbolos ocultistas, mas também da liturgia da Igreja Ortodoxa, e do catolicismo. Eisenstein está sempre trabalhando com o *fora de campo*, indo em direção até mesmo da magia para pensar a arte.

Eisenstein entende a *forma específica do cinema* em relação a algo supostamente estranho a ela. E isso é muito interessante na obra dele: pensar o cinema fora do cinema, encontrar a força do cinema fora do cinema. A força do cinema de Eisenstein parece vir dessa tensão e o seu discurso sempre marca isso. Em toda sua obra há uma dramatização da relação entre teatro e cinema.

*Artigo recebido em 21 de agosto de 2009. Aprovado em 17 de outubro de 2009*

## Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.
- EISENSTEIN, Serguei. *La non-indifférente nature/2*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1978.
- KÓZINTZEV, Grigori. Foreword. In: EISENSTEIN, S. *Films Essays and a Lecture*. New Jersey: Princeton University Press, 1982, p.8-10.
- LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture: XVe –XVIIIe siècles*. Paris: Macula, 1998.
- LÖVGREN, Hakan. Sergei Eisenstein's Gnostic Circle. In: ROSENTHAL, Bernice Glatzer. *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York: Cornell University Press, 1997, p.273-293.
- RANCIÈRE, Jacques. *The future of the image*. London, New York: Verso, 2007.
- SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- TSIVIAN, Yuri. *Ivan the Terrible*. London: British Film Institute, 2002.