



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRA E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Vanessa Teixeira de Oliveira

Eisenstein-Ivan-Meyerhold:
teatro e enigma no cinema de Serguei M. Eisenstein
(um estudo de *Ivan o Terrível*)

Tese de Doutorado

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob orientação da Profa. Dra. Angela Materno de Carvalho.

Área de concentração: Teorias e técnicas teatrais

Linha de pesquisa: Poéticas do teatro

Orientadora: Prof. Dra. Angela Materno de Carvalho

Rio de Janeiro
Novembro de 2010

O48 Oliveira, Vanessa Teixeira de.
Eisenstein – Ivan – Meyerhold : teatro e enigma no cinema de Sergei M. Eisenstein (um estudo de Ivan o terrível) / Vanessa Teixeira de Oliveira, 2010.
viii, 217f.

Orientador: Angela Materno de Carvalho.

Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Eisenstein, Sergei, 1898-1948 – Crítica e interpretação. 2. Meyerhold, V. E. (Vsevolod Emilevich), 1874-1940. 3. Ivan o terrível (Filme). 4. Representação cinematográfica. 5. Teatro - Filosofia. 6. Cinema - Filosofia. I. Carvalho, Angela Materno de. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Artes Cênicas. IV. Título.

CDD – 791.43028



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRA E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Angela Materno de Carvalho
Orientadora
UNIRIO

Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier
USP

Prof. Dr. Luiz Camillo Osório
PUC-RJ

Prof^a. Dr^a. Maria Flora Sússekind
UNIRIO

Prof^a. Dr^a. Maria Helena V. Werneck
UNIRIO

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Bulhões de Carvalho
(suplente)
UNIRIO

Prof^a. Dr^a. Gabriela Lírio Gurgel
(suplente)
UFRJ

Para Marcel

Agradecimentos

Sou extremamente grata ao apoio de professores, instituições, colegas, amigos e familiares. Registro em primeiro lugar a minha profunda gratidão à professora Angela Materno pela orientação sempre tão atenta e iluminadora, e por me acompanhar mais uma vez de perto em minhas reflexões sobre a obra de Eisenstein. Agradeço imensamente à professora Flora Sússekind pela orientação inicial e pelos comentários no momento da qualificação, que me ajudaram sobretudo a rever a teoria de Eisenstein sobre a *imagem* e a relação desta teoria com o *Laocoonte* de Lessing. Nesse sentido, as observações do professor Luiz Camillo Osório também foram determinantes para a retomada do trabalho após a qualificação. Pude contar ainda com as observações, esclarecimentos, indicações bibliográficas e/ou empréstimo de material da parte das professoras Fátima Saadi, Graciela Speranza e Elena Vássina. No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO (PPGAC), meu reconhecimento especial às professoras Lídia Kosovski e Ana Maria Bulhões, ao Marcus Vinícius e ao Roberto; na Agência Nacional do Cinema, ao Superintendente de Fomento, Luiz Fernando Noel de Souza, às colegas Nathália Carvalho, Renata Del Giudice e à toda Coordenação de Fomento Direto em suas diversas configurações: Mariclara Machado, Roberta Santos, Anna Carolina Barros, Clarice Saadi, Fabrício Beserra, Eduardo Salgado, Lu Motta, Joana Peregrino. Amigos fundamentais nesses anos de pesquisa: Larissa Elias, Olga Fernández, Adilson Mendes, Pedro Perucca, Vera Giaconi, Maxi Papandrea, Elisângela Nogueira; à Sônia Branco – obrigada pela ponte Rio de Janeiro-Moscou. No âmbito familiar, sempre contei com o incentivo inestimável de Rita Stella Oliveira, Natália e Marcelo Quinderé, Susana Wainmayer e Karen Gonnet; agradeço profundamente a Marcel Gonnet, meu marido, pelo apoio entusiasmado, pela revisão dos textos e pela paciência. Por fim, gostaria de agradecer à CAPES, pela bolsa de estudos concedida pelo período de 4 meses no ano de 2008.

Resumo

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein-Ivan-Meyerhold: teatro e enigma no cinema de Serguei M. Eisenstein.** Orientadora: Angela Materno de Carvalho. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA; CAPES, 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

Este estudo investiga *planos teatrais* do filme *Ivan o Terrível* – camadas, níveis, perspectivas que remetem ao caráter teatral dessa obra. A teatralidade de *Ivan* diz respeito à maneira de Eisenstein pensar teoricamente a construção da *imagem* cinematográfica, às referências artísticas de Eisenstein, aos seus procedimentos e escolhas dramáticas. Em um desses *planos* estão presentes as teorizações, experiências e a própria figura do ator e encenador Vsévolod Meyerhold, considerado por Eisenstein, como seu “pai espiritual”.

Palavras-chave

Eisenstein; teoria teatral; teoria cinematográfica; imagem; montagem; Meyerhold; *Ivan o Terrível*.

Abstract

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein-Ivan-Meyerhold**: teatro e enigma no cinema de Serguei M. Eisenstein. Orientadora: Angela Materno de Carvalho. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA; CAPES, 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

This study investigates *theatrical shots* of the film *Ivan the Terrible* – layers, levels, perspectives that refer to the theatrical character of that work. The theatricality of Ivan concerns the way Eisenstein thinks theoretically the construction of the cinematic *image*, Eisenstein's artistic references, his procedures and dramaturgical choices. In one of these layers on the film we find theories, experiments and even the figure of the actor and stage director Vsévolod Meyerhold, considered by Eisenstein, as his "spiritual father".

Keywords:

Eisenstein; theatrical theory; cinematic theory; image; montage; Meyerhold; *Ivan the Terrible*.

Lista de figuras

01	“The Building to be Built”	44
02	Desenho de Eisenstein: Ex-stasis	141
03	Silhueta de Eisenstein criança (1908)	204
04	Na coroação de Ivan	205
05	O tzar e o embaixador	205
06	O assassinato de Vladímir na catedral	206
07	O diário de Glumov no curta homônimo (1923)	206
08	Personagens da “Fornalha Ardente”	207
09	Personagem de <i>O Diário de Glumov</i> (1923)	207
10	Meyerhold caracterizado como Ivan o Terrível (1899)	208
11	Retrato de Meyerhold por Boris Grigoriev (1916)	209
12	Aleksandr Golóvin. Figurino de Nina para <i>Mascarada</i>	210
13	Aleksandr Golóvin. Figurino do Desconhecido para <i>Mascarada</i>	210
14	Desenho de Eisenstein: <i>Dioniso</i> (1944)	211
15	Fiódor e máscara feminina	212
16	<i>Cabeça de Demônio</i> (1890-91), aquarela de Mikhail Vrubel	212
17	Coroação de Vladimir	213
18	Cisne no banquete em que ocorre a coroação de Vladímir	213
19	Foma e Erema	214
20	A Rainha Elizabeth	214
21	Cenário de Eisenstein para <i>Os contos de Hoffmann</i> (1920)	215
22	O olho único do tzar	215
23	Desenho de Eisenstein da série <i>A expulsão de Adão e Eva</i>	216
24	<i>Tableau vivant, A Chegada do Cruzado</i> , em <i>A Hipótese do Quadro Roubado</i> (1978)	217
25	O culto ao andrógino em <i>A Hipótese do Quadro Roubado</i> (1978)	217

Sumário

Introdução: O mundo impossível dos dois sóis	01
Capítulo 1: A teoria da arte de Eisenstein e as relações entre teatro e cinema	17
1.1. O teatro de sombras e a pré-história do cinema	23
1.2. O teatro filmado e a emancipação do cinema	33
1.3. O <i>Laocoonte</i> de Eisenstein: o paralelo das artes e a especificidade múltipla do cinema	37
1.4. “Minha <i>mise en scène</i> é a montagem”	58
Capítulo 2: <i>Ivan o Terrível</i> : máscara, movimento e ornamento	66
2.1. Eisenstein-Meyerhold	70
2.2. A máscara de Meyerhold	75
2.3. <i>Mascarada</i>	86
2.4. Ivan-Meyerhold-Hamlet	92
2.5. <i>Ivan</i> e o teatro simbolista de Meyerhold	104
2.6. O ator ornamento	118
Capítulo 3: O cinema de Eisenstein e a “estética operacional”	125
3.1. O teatro do poder. O poder do teatro.	130
3.2. A máscara de Vladimir	134
3.3. O culto ao andrógino	138
3.4. A construção paródica	142
3.5. O filme ornamento	145
3.6. “Um feitiço funesto se abateu sobre Moscou”	151
3.7. A imagem enigma	158
Considerações finais	168
Bibliografia	175
Anexo A: Sinopse de <i>Ivan o Terrível</i> (Partes 1, 2 e 3)	197
Anexo B: Iconografia	203

Introdução:

O mundo impossível dos dois sóis

Diante do quadro *A Chegada do Cruzado*, o Colecionador tece o seguinte comentário: “Vemos dois cruzados no ato de jogar xadrez. Dizem que a composição é teatral. Sim, mas o que quer dizer *teatral*? Os gestos? O posicionamento das personagens? Não, não, de forma alguma. O efeito que você descreve como teatral advém de um simples detalhe: a iluminação. Dos dois raios de luz, um entrando pela janela à direita e o outro pela janela à esquerda, no que implica num mundo com dois sóis. Isso – devo acrescentar – é apenas um exemplo”.

Para o Colecionador, personagem do filme *A Hipótese do Quadro Roubado* de Raoul Ruiz¹, a “composição teatral” de *A Chegada do Cruzado* é apenas mais um dos exemplos curiosos que observa em sete *tableaux* de um pintor chamado Tonnerre. O Colecionador investiga as motivações do escândalo envolvendo a exposição desses quadros na Paris da segunda metade do século XIX. Segundo o Colecionador, haveria um mistério ligando os sete *tableaux* entre si. Ou melhor, cada *tableau* comporia um enigma em conexão com um enigma maior.

O filme de Ruiz é uma espécie de grande entrevista com o Colecionador que, como um detetive, analisa a composição de cada um dos quadros, tentando estabelecer

¹ No original: *L'Hypothèse du Tableau Volé* (França, 1978). Filme inspirado no romance *Le Baphomet* do escritor e pintor francês Pierre Klossowski (1905-2005). Este livro foi publicado originalmente em 1965 pela Editora Mercure de France. Sua tradução ainda não foi publicada no Brasil. O roteiro do filme é de Raoul Ruiz e de Klossowski.

uma hipotética ordenação serial entre eles. Para dificultar ainda mais a tarefa, um dos sete quadros foi roubado. O Colecionador, aos poucos, propõe possíveis soluções para o caso por meio da técnica do *tableau vivant*, pela *mise-en-scène* estática de corpos vivos re-encenando a cena apresentada em cada quadro. Estas encenações ocorrem no bosque e nos vários aposentos da mansão do Colecionador, enquanto que ele, nesse percurso meio labiríntico², discute suas suposições com uma voz em *off*, vinda de lugar desconhecido para o espectador do filme. Para o espectador, também se configuram como um mistério a existência do pintor Tonnerre e a do tal escândalo – eles realmente existiram ou o Colecionador também supõe a existência de ambos como o faz quanto à existência de uma ordem serial entre os quadros? O próprio Ruiz, em entrevista, chegou a declarar que *A Hipótese do Quadro Roubado* é um filme sobre “o inferno da especulação”.³

O enigma dos dois sóis em *A Chegada do Cruzado* é revelado pelo *tableau vivant* de um outro quadro, *Diana e Acteão*, o primeiro da série imaginada pelo Colecionador.⁴ Num bosque, perto de um lago, Acteão hesita entre a visão de Diana e a aparição de um cervo, sua presa. Uma terceira personagem, masculina, segura um espelho. É na presença dessa personagem que reside a resolução do enigma e não no tema do quadro. O espelho reflete a luz do sol diretamente para a cena dos cruzados que jogam xadrez no porão de um edifício (que é a própria mansão do Colecionador) próximo ao bosque. Daí a existência justificada dos dois sóis: o raio de sol rebatido pelo espelho adentra no porão dos cruzados e é rebatido novamente por um espelho em forma de lua que se encontra naquele mesmo lugar, pendurado numa parede. Não há entrada direta da luz do sol no ambiente. A iluminação da cena acontece apenas em virtude do jogo de espelhos. O indício de teatralidade – a iluminação, segundo o Colecionador – estabelece então a relação entre os dois *tableaux* – *Diana e Acteão* e *A Chegada do Cruzado* –, entre a mitologia greco-romana e os cruzados, entre ritos pagãos e o culto secreto dos templários⁵, entre espaços e tempos distintos. Neste caso, o

² Pascal Bonitzer é quem evoca essa imagem do labirinto associada ao percurso do Colecionador no filme. BONITZER, “L’Hypothèse du tableau volé”, em BAX (org.), *Raoul Ruiz*, p.119.

³ DELORME; BÉGHIN, “Fictions et spéculations: Entretien avec Raoul Ruiz”, em BAX, *op. cit.*, p.37. Todas as citações extraídas de textos em língua estrangeira presentes nesta tese foram traduzidas por mim.

⁴ A série do Colecionador seria a seguinte: *Diana e Acteão*, *A Chegada do Cruzado* [ou *A Partida de Xadrez*], *Torturas da Inquisição*, o quadro roubado, *O Escândalo*, um quadro que reúne elementos dos quadros precedentes, e *A Cerimônia* [ou *O Baphomé*].

⁵ O Colecionador diz que todas as personagens do quadro *A Chegada do Cruzado* são templários. A história dos templários é polêmica. Uma das possibilidades de resumo é esta: “A Ordem do Templo ou

teatral faz parte do mistério das estranhas conexões entre as sete imagens estáticas: as sete pinturas e os sete *tableaux vivants*.

Num primeiro momento, portanto, o Colecionador associa a noção de “teatral” à existência de dois sóis e, portanto, a algo contraposto à natureza, a algo da ordem do artifício. Os dois sóis também remetem à idéia do inesperado, daquilo que vai de encontro à lógica natural das coisas. Essa visão do “teatral” como algo artificial é um dos primeiros sentidos atribuídos comumente a esta palavra. A partir da análise de *Diana e Acteão*, o “teatral” ganha uma nova significação: passa a estar relacionado a um jogo de espelhos. “Tal é a solução do enigma das duas luzes contraditórias” – como diz o Colecionador. Se antes havia dois sóis sugeridos pela cena, de fato não existe nenhum. A cena dos cruzados é iluminada por um jogo de espelhos, não há nenhuma iluminação natural nela. O “teatral” continua ligado à idéia do não-natural, mas também à idéia de jogo de espelhos, de jogo de imagens, de contradições, e de especulações.

Dizem que *Ivan o Terrível*, filme em duas partes (a primeira parte é de 1945, a segunda, de 1946, e a terceira parte prevista não foi concluída), de Serguei Eisenstein, é um filme teatral. Quando escreve sobre esse filme, o cineasta Andriéi Tarkovski – assim como o Colecionador quanto aos quadros de Tonnerre –, também se refere a enigmas e a teatro.

O filme não só é uma espécie de hieróglifo, como consiste numa série de hieróglifos – grandes, pequenos e diminutos. Não há um único detalhe que não esteja permeado das intenções do autor. (Ouvi dizer que, numa conferência, o próprio Eisenstein referiu-se ironicamente a esses hieróglifos e significados ocultos: a armadura de Ivan tem uma imagem do sol, e a de Kurbsky, uma da lua, uma vez que a essência desse último reside no fato de que ele ‘brilha como uma luz refletida’). Não obstante, o filme é espantosamente poderoso em sua composição musical e rítmica. Tudo nele (montagem, mudanças de plano e sincronização) é elaborado com sutileza e disciplina. É por isso que *Ivan, o Terrível* é tão arrebatador; na época, pelo menos, eu achava o ritmo do filme

dos Templários foi criada em 1118, logo na Primeira Cruzada, por nove cavaleiros liderados por Hugo de Payens, com a finalidade de proteger o Templo de Salomão e os peregrinos que para ali se dirigiam. Esta organização de monges-soldados se expandiu rapidamente por toda Europa até se converter em uma das mais poderosas da Igreja. No início do século XVI, Felipe IV da França, fortemente endividado com a Ordem do Templo e amedrontado pelo crescente poder que detinham os cavaleiros, conseguiu, com a ajuda do então chanceler Guilherme de Nogaret, pôr em dúvida a integridade da Ordem e finalmente dissolvê-la. Incitado por Felipe, o Papa Clemente V iniciou um processo contra os cavaleiros Templários, acusando-os de severas faltas contra a Igreja. No dia 13 de outubro de 1307, o último Grão Mestre, Jacques de Molay, e outros templários foram capturados e torturados. Quase todos eles confessaram crimes que lhes imputavam, mas logo antes de morrer na fogueira muitos deles se retrataram.” TIXI, “Prefácio”, em KLOSSOWSKI, *El Baphomet*, p.11-12.

decididamente fascinante. A caracterização, a composição harmoniosa das imagens e a atmosfera do filme aproximam-se tanto do teatro (do teatro musical), que ele *quase deixa de ser* – segundo minha visão puramente teórica – *uma obra cinematográfica* (grifo meu)⁶.

Ou seja, para Tarkovski, em *Ivan*, a aproximação com o teatro acontece de tal forma que faz com que o filme *quase não seja cinema*. Para ele, o teatro está relacionado a um elemento desestabilizador da obra, se pensada como algo que se enquadra inteiramente num determinado gênero ou suporte. É uma pena que ele não desenvolva a observação segundo a qual a caracterização, a composição harmoniosa das imagens e a atmosfera do filme o remeteriam ao teatro musical.

Assim como Tarkovski, me senti arrebatada diante de *Ivan*, intrigada, sobretudo pela forte teatralidade do filme. “Sim, mas o que quer dizer *teatral*? Os gestos? O posicionamento das personagens?”. Não, não, não se trata apenas de perceber o teatral na encenação estranhamente estática do filme, no gestual exagerado dos atores, mas de pensar, seguindo a lógica do “mundo impossível dos dois sóis”, nas relações estabelecidas pelo teatral nesse filme, isto é, quais as conexões possíveis entre as distintas imagens presentes em *Ivan*. Como ocorre o jogo entre imagem teatral e imagem filmica? O objetivo do presente estudo é investigar *planos teatrais* do filme *Ivan o Terrível* – camadas, níveis, perspectivas que remetem ao caráter teatral dessa obra. O qualificativo *teatral* é usado para aqui tratar de algo que diz respeito ao teatro, mas que não é necessária e unicamente teatro, já que, no caso, o foco da presente análise recai na tensão entre teatro e cinema.

Um dos motivos para a escolha de *Ivan* como objeto da discussão deve-se a uma experiência determinada. Foi este filme, e não *Encouraçado Potemkin* (1925) ou *Outubro* (1928), que me causou uma grande impressão. Em *A Natureza Não-Indiferente*, Eisenstein escreve que uma impressão viva pode se tornar fundamento de todo um sistema estético normativo.⁷ Em primeiro lugar, a paixão, e depois “a pesquisa de certa lei lógica decorrente da confrontação de fenômenos aparentemente disparatados”.⁸ No meu caso, ter assistido a *Ivan* determinou um percurso acadêmico. A partir das imagens do filme, parecia-me óbvia a experiência teatral de Eisenstein e

⁶ TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, p.77.

⁷ EISENSTEIN, *La Non-Indifférente Nature*/2, p. 202.

⁸ *Id.*, p.262.

mesmo a existência de um diálogo com um determinado universo cênico. Num primeiro trabalho⁹, dediquei-me, então, às “origens” teatrais de Eisenstein: suas atividades como cenógrafo, figurinista, encenador e teórico teatral, a sua relação com outros encenadores e com movimentos da vanguarda, suas teorias do *movimento expressivo* e da *montagem de atrações*, a passagem do teatro ao cinema. Retorno agora, assim, à obra que me instigou a percorrer todo esse caminho.

Por outro lado, é interessante perceber agora, com maior clareza, que esse movimento em busca das “origens” teatrais de Eisenstein foi motivado justamente por um filme no qual Eisenstein empreende uma espécie de retorno ao teatro. Este retorno pode ser percebido nas referências diretas que ele faz à arte teatral, como, por exemplo, quando se serve da pequena encenação da peça *Fornalha Ardente* para acirrar o conflito entre dois lados antagônicos da história: o czar Ivan *versus* os boiardos e a Igreja.¹⁰ Nessa peça, Eisenstein faz referência ao circo – sua paixão desde a infância –, representado aqui pelas figuras de dois palhaços que comandam a encenação. Como escreve Jacques Aumont, “tudo se passa como se o filme (enquanto texto, malha de significações) se *referisse* diretamente, não à História nem a uma outra realidade qualquer dos personagens e dos acontecimentos, mas *ao teatro*”.¹¹

A proposta neste estudo é fazer uma investigação voltada para o que seria esse *teatro* em *Ivan*. Além de Jacques Aumont, outros importantes comentadores da obra de Eisenstein se referem, de distintas maneiras, à teatralidade desse filme, como Yuri Tsivian, Leonid Kozlov, Hakan Lövgren, Barthélemy Amengual. Entretanto, esse tema nunca é tratado de maneira mais detida e extensa. Quais seriam então os termos de Eisenstein para esse teatro em *Ivan*? E como se daria esse possível “retorno” ao teatro? O *teatro* de *Ivan* se apresenta, com efeito, sob diversos aspectos, por isso poder-se-ia falar em *teatros* justapostos. A teatralidade do filme diz respeito à própria maneira de Eisenstein pensar a construção da *imagem* cinematográfica, às referências artísticas de Eisenstein, aos seus procedimentos e escolhas dramáticas. Nesse sentido, cada capítulo desta tese pretende abordar algumas das dimensões teatrais do filme, sem pretensão, certamente, de esgotar a análise das relações entre teatro e cinema nesta obra.

⁹ OLIVEIRA, *Eisenstein Ultrateatral*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁰ No Anexo 1 desta tese consta a sinopse das duas partes do filme, e a sinopse do roteiro da terceira parte.

¹¹ AUMONT, *Montage Eisenstein*, p.124.

O primeiro capítulo analisa a dimensão teatral da teoria da arte de Eisenstein. Duas discussões históricas – a do paralelo das artes e a da rivalidade entre teatro e cinema – funcionam como eixos para o desenvolvimento da noção de *especificidade múltipla* do cinema, noção aqui proposta a partir da qual procuro entender a visão de Eisenstein sobre a relação não apenas entre cinema e teatro, mas também entre o cinema e outras artes. A expressão *especificidade múltipla* me foi sugerida pela leitura do texto “Por que há várias artes e não apenas uma única?” de Jean-Luc Nancy. Nesse texto, Nancy observa que só podemos falar da “arte” no singular, se tivermos em mente que esse *singular é plural*; “a arte” sempre implica um “conjunto” de artes heterogêneas (pintura, música, cinema, teatro, vídeo etc.), ela só existe como unidade conceitual na diversidade de suas práticas.¹² É nesse sentido que penso o cinema de Eisenstein como uma arte que se constitui em relação às outras, como um *singular plural*.

Ainda neste primeiro capítulo, trato das reflexões de Eisenstein sobre o princípio do “movimento de recuo” (ou de recusa), o *otkaz*, princípio imprescindível para se compreender a construção da *imagem* cinematográfica nos termos eisensteinianos. Na suposta “evolução” das artes, da qual fala Eisenstein, o “recuo” cinematográfico ao teatro, em *Ivan*, como pretendo demonstrar, encontra fundamento nos próprios escritos de Eisenstein. Se para Tarkovski o teatro é o elemento desestabilizador de *Ivan*, para Eisenstein essa desestabilização da obra cinematográfica é inevitável, pois é somente a partir dela que se é possível *montar* uma *imagem*.

No segundo capítulo, abordo uma outra possibilidade de perceber a teatralidade do filme: a partir da figura de Vsévolod Meyerhold, encenador que foi considerado por Eisenstein como seu “pai espiritual” – uma de suas, digamos assim, “origens” artísticas. Meyerhold é focado neste capítulo a partir de sua possível relação com a personagem de Ivan o Terrível (um artigo de Leonid Kozlov sobre esse tema é fundamental para essa abordagem¹³), e a partir da afinidade de suas teorizações e experiências com o que Eisenstein constrói no filme, especialmente no que diz respeito à fase simbolista de Meyerhold.

O objetivo do terceiro capítulo é, por fim, pensar a estruturação do filme como um todo, pontuando outra faceta da sua teatralidade. Uma análise da cena em cores do banquete – na qual acontece uma segunda coroação no filme: Vladímir, numa espécie

¹² NANCY, “Por qué hay varias artes y no una sola? (Conversación sobre la pluralidad de los mundos)”, em *Las Musas*, p.12.

¹³ KOZLOV, “De l’hypothèse d’une dédicace secrète”, em *Cahiers du cinema*, 226-227, p.61.

de encenação dirigida por Ivan, é coroado czar, como Ivan o foi no início do filme – apresenta o jogo cênico como um procedimento de poder da personagem de Ivan. Mas o jogo das encenações invertidas, das contradições *em obra*, mostra-se, de fato, como um procedimento estrutural de Eisenstein. Ele cria uma rede de espelhamentos/especulações (de gestos, objetos, planos etc.), que acaba desestabilizando mesmo o papel do soberano e tornando *Ivan* um filme extremamente contraditório, complexo, semelhante ao mundo de dois sóis do quadro *A Chegada da Cruzada*. A pista para se pensar o enigma das contradições em *Ivan* é fornecida pelo próprio Eisenstein a partir das suas considerações sobre a construção da imagem artística como um enigma.

Apesar desta tese tratar dos *recuos* ao teatro em *Ivan*, vale observar que Eisenstein, mesmo consolidado como cineasta, não deixa de fazer reflexões sobre a arte teatral, e que seria certamente possível uma investigação de *planos teatrais* em filmes anteriores dele. Em *Ivan*, no entanto, isso aparece de maneira mais evidente, pelas razões já expostas.

Nos anos de 1940, Eisenstein retoma sua atividade como encenador. Desde *Máscaras de Gás* (1924) não havia dirigido novamente uma peça. Um pouco antes de se dedicar à realização de *Ivan*, Eisenstein, em 21 de novembro de 1940, retorna ao palco dirigindo a ópera wagneriana *A Valquíria*, a segunda parte do ciclo *O Anel dos Nibelungos*, no Teatro Bolshói. Esta ópera foi encenada durante o pacto de não-agressão entre a União Soviética e a Alemanha, assinado em agosto de 1939. A possibilidade de encenar uma ópera wagneriana era bastante oportuna para Eisenstein, tendo em vista que o desejo do compositor alemão de uma unidade entre imagem cênica e som correspondia à pesquisa que Eisenstein empreendia quanto ao uso do som no cinema. No seu afã de teorizar sobre as suas práticas, Eisenstein já pretendia deduzir um “método para óperas” a partir dessa experiência de encenar Wagner.

No período de realização das duas partes de *Ivan o Terrível*, Eisenstein estava particularmente empenhado, como observa François Albera, em “articular as questões da escritura cinematográfica (montagem, quadro, etc.) a uma teoria da interpretação, do jogo do ator”.¹⁴ Foi durante a filmagem de *Ivan* e no posto de professor do Instituto de Estudos Cinematográficos de Moscou, que Eisenstein, por exemplo, escreveu “Diderot Falou de Cinema” (1943), texto no qual trata dos problemas da composição da imagem na situação de uma cena sem a “quarta parede”. Outro texto importante sobre as

¹⁴ Cf. notas de F. Albera, em EISENSTEIN, *Le Mouvement de l'Art*, p.258.

relações entre teatro e cinema é “Do Cinema em Relevo” (1946-1948), no qual, para compreender a nova possibilidade técnica do cinema em três dimensões, Eisenstein faz um histórico das relações entre o espaço cênico e o espectador. Ele também tinha um projeto de livro intitulado *A Direção*, que deveria englobar o seu trabalho pedagógico no Instituto de Estudos Cinematográficos de Moscou.

É ainda bem no início dos anos de 1940 que Eisenstein fica responsável pela guarda, em segredo, dos arquivos de Meyerhold, executado em fevereiro de 1940, em Moscou, acusado de traição contra o governo soviético.

O contexto histórico da realização de *Ivan o Terrível* corresponde ao momento em que o governo stalinista estava, de certa maneira, promovendo “retornos” em direção ao passado czarista da Rússia. A realização do filme fez parte de uma campanha oficial, iniciada no inverno de 1940-1, para promover uma imagem positiva do czar Ivan IV (1530-1584), conhecido sob a alcunha de “o Terrível”. No mesmo momento, também foi encomendada ao escritor Alieksiêi Tolstoi uma peça sobre o czar.¹⁵ Estas encomendas se tornaram públicas quando do anúncio, em 16 de março de 1941, do Prêmio Stálin para a novela *Pedro I*, de Tolstoi, e para o filme *Alexandre Nevski*, dirigido por Eisenstein e Dimitri Vassilev.¹⁶

Ivan o Terrível seria mais uma obra, na esteira do que ocorria desde a segunda metade da década de 1930, de glorificação da memória dos criadores do Estado, de louvação aos “grandes homens” da história da Rússia. A admiração pelos tzares russos já não era considerada, então, como uma espécie de desvio ideológico. Uma linha de continuidade entre a URSS e o regime czarista passou a ser trabalhada de maneira mais sistemática, em livros educativos e obras artísticas. Esse novo olhar para o passado czarista foi justificado de diversas maneiras, por diferentes estudiosos, como demonstra a historiadora Maureen Perrie no livro *O Culto de Ivan o Terrível na Rússia de Stálin*. Uma das razões sugeridas é a de que essa abordagem histórica dos “grandes homens” seria uma maneira do próprio Stálin garantir um lugar nos livros de História. Outra razão sugerida é o fato de que essa procura por heróis entre os centralizadores do Estado russo refletiria os interesses de um novo estrato técnico-administrativo da URSS, para o qual a idéia de Estado seria mais importante que a de socialismo. Ou ainda: o retorno a uma abordagem histórica mais tradicional refletiria uma nova ênfase no nacionalismo

¹⁵ PERRIE, *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, p.85.

¹⁶ *Id.*, p.89.

russo.¹⁷ Apesar dos motivos domésticos, Perrie observa que o contexto internacional teria sido, com efeito, mais determinante nos rumos políticos da URSS a partir da segunda metade dos anos da década de 30. A ascensão de Hitler ao poder, na Alemanha, trazia uma ameaça real de guerra, implicando “uma preocupação com necessidades de defesa, no nível ideológico e moral assim como na construção de uma infra-estrutura econômica e militar, inegavelmente influenciada pela política”.¹⁸

O historiador Moshe Lewin, autor do livro *O Século Soviético*, é mais radical nas suas avaliações.

A crescente tendência de Stalin a se identificar com passado imperial russo e a recorrer às suas antigas tradições, em benefício de seu regime, podia parecer intrigante porque o czarismo estava em rápido declínio. Mas seria um erro reduzir o fenômeno a um expediente ditado pela mobilização dos tempos de guerra contra o invasor alemão ou a uma repetitiva controvérsia sobre os russos, no sentido de que ‘eles não conseguem viver sem o czar’. Corresponhia a uma necessidade profundamente política e psicológica: uma redefinição radical tanto dele quanto de seu regime político e sua identidade ideológica.¹⁹

A guerra seria, ainda segundo Lewin, um “álibi histórico” para “a dispensa dos compromissos ideológicos e a troca por uma ideologia do ‘grande poder’ nacionalista, comparável ao czarismo e extraído dele seus atributos”.²⁰

Qualquer obra com o objetivo de louvar Ivan IV teria muitos desafios pela frente. Como bem aponta a historiadora Maureen Perrie, Ivan o Terrível, “é provavelmente a figura mais controversa da história Russa”.²¹ Em seu livro, publicado no ano de 2001, em que analisa a reconstrução stalinista da imagem de Ivan, Perrie observa que mesmo para a historiografia de então a imagem do czar oscilava entre as avaliações de que ele era como um governante que investia no crescimento do seu poder de maneira implacável mas por meios racionais; e aquelas que o consideravam um déspota louco sem coerência política, e que erradicava aleatoriamente inimigos reais e imaginários; ou ainda como representante de uma oligarquia sob a fachada de uma autocracia.²² “Em certo ponto essas interpretações conflitantes refletem o caráter

¹⁷ *Ibid.*, p.27-28.

¹⁸ *Ibid.*, p.28.

¹⁹ LEWIN, *O Século Soviético*, p.185.

²⁰ *Id.*, p.183.

²¹ PERRIE, *op. cit.*, p.5.

²² *Idem.*

incompleto e problemático das fontes do século dezesseis, mas também derivam de entendimentos divergentes da natureza do sistema político Moscovita” – escreve Perrie.²³

Seguem alguns fatos da biografia de Ivan. Ele ficou órfão aos três anos de idade. Em 1547, aos dezessete anos, foi coroado como o tzar de todas as Rússias, um título que o comparava aos antigos imperadores romanos.²⁴ No mesmo ano, ele se casou com Anastácia Romanova, que veio a falecer em 1560. Na década de 1550, a Rússia conquistou os canatos tártaros de Kazan e Astrakhan, na região do rio Volga. Com o objetivo de conseguir uma ligação do território russo com o Mar Báltico, Ivan empenhou-se na Guerra da Livônia (1558-83). Andriéi Kurbski, um comandante militar de grande confiança de Ivan, desertou em 1564, partindo para a Lituânia. Em 1565, Ivan dividiu a Rússia em duas partes: a *oprichnina*, como explica Perrie, era a parte do país diretamente sob o controle do tzar. A outra parte do país, que restava para o conselho dos boiardos, era a *zemshchina*. “O território da *oprichnina* era administrado pelos *oprichniki*, a guarda pessoal do tzar, que lançou uma campanha de terror contra os habitantes da *zemshchina*. O termo ‘*oprichnina*’, então, passou a se referir aos *oprichniki* e aos seus métodos, assim como ao território que eles controlavam”.²⁵ A *oprichnina* foi abolida em 1572. Nos seus últimos anos no poder, Ivan viu a derrota da Rússia na Guerra da Livônia e assassinou seu filho mais velho.

Em nome da unificação do Estado russo, Ivan ordenou grande número de execuções e deportações e ficou conhecido pela crueldade no trato com seus inimigos. No início dos anos de 1930, a imagem do tzar era bem negativa para a *intelligentsia* russa, e teve de ser reconstruída de maneira a possibilitar um paralelo positivo com Stálin e com suas políticas, tanto no âmbito interno quanto no externo. Eisenstein, antes mesmo de se ver envolvido com a realização do filme sobre o tzar, considerou que a história de Ivan não poderia ser representada de forma realista, mas como uma fantasia sobre o tzar bestial.²⁶ O novelista e poeta Boris Pasternak, ao se dar conta do movimento em torno da reabilitação de Ivan, escreve, em carta de 04 de fevereiro de 1941, para sua confidente Olga Freidenburg:

²³ *Ibidem*.

²⁴ O título de tzar é o equivalente em russo do título latino César.

²⁵ PERRIE, *op. cit.*, p.5-6.

²⁶ BULGAKOWA, *Sergei Eisenstein: a biography*, p.211.

Você diz que estou me comportando esplendidamente, mas estou à beira do desespero. Como você sabe, a atmosfera voltou a ficar pesada. Nosso Benfeitor parece achar que nos tornamos muito sentimentais e que é hora de voltarmos a si. Pedro I não é mais o paralelo apropriado. A nova admiração, abertamente confessada, é por *Groznyi* [Terrível], a *oprichnina*, crueldade. Estes são os tópicos sobre os quais novas óperas, peças e roteiros de filmes estão sendo escritos. Sem brincadeira.²⁷

O peculiar é que o próprio Stálin também tinha suas críticas à figura histórica de Ivan, mas em sentido diverso. Em 25 de fevereiro de 1947, na conversa que teve no Kremlin com Eisenstein e com o ator Nikolái Tcherkassov (que atuou no papel de Ivan no filme), e na qual expôs suas críticas à segunda parte do filme, Stálin teria dito que um dos erros de Ivan seria o de não ter liquidado os cinco principais clãs feudais. “E quando Ivan o Terrível executava alguém, ele gastaria um longo tempo em remordimentos e orações. Deus era um obstáculo para ele nesse aspecto. Ele deveria ter sido mais decidido”.²⁸ Ou seja, para Stálin, Ivan não teria sido tão terrível nem tão efetivo na política de extermínio dos seus inimigos.

Diante do exposto, a aproximação entre a figura de Ivan e a de Stálin não era simples de ser estabelecida. Daí a necessidade de reconstrução da imagem do czar, de maneira a torná-la positiva. Dois aspectos colaboraram especialmente nesse sentido. As encomendas para Eisenstein e Tolstói ocorreram no momento em que poderiam ser traçados paralelos entre a Guerra da Livônia, no século XVI, e a anexação dos Estados Bálticos, pela URSS, em 1940 – exemplos do expansionismo russo em momentos distintos da história. Por outro lado, internamente, o terror da *oprichnina* seria uma espécie de precursor da política stalinista de expurgos, ambos norteados pela justificativa patriótica de erradicação dos traidores que ameaçavam destruir a pátria.

O que Eisenstein escreve sobre Ivan reflete a nova ortodoxia histórica da época. No artigo “Ivan o Terrível: um filme sobre a Renascença Russa do século XVI”, escrito em maio de 1942 e publicado em julho do mesmo ano, ele inicia o texto nos seguintes termos: “Há personagens históricos que foram injustiçados pela tradição e pela legenda.”²⁹ Falstaff, Catarina de Médici e Ivan seriam, segundo Eisenstein, exemplos de péssima reputação impingida por escritores e historiadores.

²⁷ PASTERNAK *apud* PERRIE, *op. cit.*, p.88.

²⁸ STÁLIN *apud* EISENSTEIN; CHERKASOV, “Stálin, Molotov and Zhdanov on *Ivan the Terrible Part Two*”, em TAYLOR (Edit.), *The Eisenstein Reader*, p.161.

²⁹ EISENSTEIN, *Au-delà des Étoiles*, p.87.

Eles esqueciam então que convém abordar de *uma maneira diferente* cada uma das *distintas* etapas históricas, e que aquilo que é progressista à época da Renascença russa do século XVI pode ser profundamente reacionário para o final do século XIX e início do século XX!

A centralização do poder do Estado nas mãos únicas de um monarca absoluto era, na época, a única condição da salvaguarda e da continuidade do país e do Estado despedaçado pelos interesses pessoais dos grupos feudais, da mesma forma como hoje a única certeza da existência e da vitória dos povos engajados num combate mortal contra o nazismo é a unidade de suas aspirações, sob a direção dos chefes que, por uma escolha democrática livremente expressa, eles colocaram à frente de seus países, confiando-lhes seu destino e futuro.³⁰

Eisenstein assinala a importância de um novo olhar para a figura de Ivan (em outro texto, ele fala de “*desenrolar ao inverso*” a idéia que temos sobre o tzar³¹) como possibilidade de compreensão, também, do momento histórico da realização do filme. Essa citação demonstra bem a oportunidade política de tratar dos “feitos” de Ivan em plena Segunda Guerra Mundial. Eisenstein prossegue, em seu texto, falando da “clarividência de Ivan” e da “*necessidade histórica*” de sua atuação. Cito novamente Eisenstein:

Não nos preparamos de maneira alguma para diminuir da biografia do tzar Ivan a menor grama de sangue vertido.

Não se trata de branquear mas de explicar.

Queremos perpetuar, tornando-a inteligível, a tarefa gigantesca daquele que construiu a unidade do Estado russo em torno de Moscou.

E o espectador de hoje, inglês, americano ou russo, não pode deixar de compreender a ação decisiva, a crueldade indispensável e às vezes também a implacabilidade desse ser a quem a história confiou a missão de criar um dos mais fortes e mais vastos Estados do mundo!³²

Este era o posicionamento esperado. No entanto, *Ivan o Terrível* escapa desse discurso político oficial – é um filme ambíguo, complexo, enigmático. Teatral.

³⁰ *Id.*, p.89-90.

³¹ *Ibid.*, p.98.

³² *Ibid.*, p.93.

Ivan o Terrível foi o último filme realizado por Eisenstein. Ele fez suas primeiras notas sobre esse trabalho em janeiro de 1941 e se viu às voltas com *Ivan* até o final de sua vida, em fevereiro de 1948. Eisenstein não apenas dirigiu *Ivan*, mas também escreveu o roteiro, desenhou os cenários e os figurinos. É nesse filme que ele identifica o que há de melhor em seu *opus*: a cena do assassinato de Vladímir Stáritski, que morre em lugar do primo Ivan, em consequência de uma trama urdida pela mãe de Vladímir contra o tzar.³³

O filme foi pensado inicialmente em duas partes, conforme o roteiro publicado em outubro-novembro de 1943. A primeira parte contava com um prólogo com cenas de Ivan ainda garoto³⁴ e terminava com a procissão da população pedindo o retorno do tzar para Moscou (ele havia decidido abdicar do trono e se retirar para um monastério no povoado de Alexandrovski). A segunda parte tem início com o retorno do tzar a Moscou, acompanhado da recém-criada *oprichnina*, e prossegue até a vitória do tzar na Guerra da Livônia, sendo as últimas imagens referentes à chegada de Ivan e de sua comitiva à costa do Mar Báltico.

Estas duas partes foram filmadas simultaneamente. A primeira foi finalizada no final do ano de 1944 e estreou no início de janeiro de 1945. Em abril do mesmo ano, Eisenstein já falava que o filme teria três partes ao invés de apenas duas.³⁵ A segunda parte terminaria, então, com o assassinato de Vladímir Stáritski, restando para a terceira parte o ataque à cidade de Novgorod, a derrota de Kurbski, e a campanha vitoriosa de Ivan na Guerra da Livônia. A primeira parte de *Ivan o Terrível* ganhou o Prêmio Stálin em janeiro de 1946. A segunda parte, finalizada em dezembro de 1945, não teve o mesmo destino – sofreu várias críticas e teve sua exibição proibida.

Com a mudança proposta por Eisenstein, o foco da segunda parte, intitulada “A conspiração dos boiardos”, passou a ser o conflito do tzar com os boiardos, e sua luta interna na tomada de decisões. Ou seja, Eisenstein acabou optando por se deter longamente em aspectos da biografia de Ivan o Terrível que não agradavam a Stálin. Para completar o quadro, em 1945, justamente no ano em que a URSS é uma das nações vitoriosas na Segunda Guerra Mundial, grande oportunidade para se comparar as conquistas de Ivan no século XVI e as de Stálin naquele momento, Eisenstein ainda

³³ EISENSTEIN, *MLB*: plongée dans le sein maternel, p. 30.

³⁴ Este prólogo foi cortado e apenas algumas cenas passaram a compor a segunda parte do filme em forma de *flashback*.

³⁵ PERRIE, *op. cit.*, p.170.

estava tratando das angústias de Ivan, o que tornava a segunda parte do filme uma obra, de certo modo, extemporânea.

Na resolução do Comitê Central do Partido Comunista, publicada em 4 de setembro de 1946, a segunda parte de *Ivan o Terrível* e os filmes *Uma Grande Vida* (1940), de Leonid Lukov; *Gente Simples* (1945), de Grigori Kózintzev e Leonid Trauberg; *O Almirante Najimov* (1946), de Vsévolod Pudovkin, são proibidos devido a “desvios ideológicos”, “formalismo”. Desde 1928, quando ocorreu a Primeira Conferência do Partido sobre Cinema, havia uma campanha a favor da produção de filmes que o proletariado pudesse compreender mais facilmente, com uma linha de argumentação clara e uma viva caracterização das personagens, em detrimento das experiências da vanguarda “formalista”, identificada, sobretudo, pela ênfase na montagem como procedimento artístico. Mais especificamente quanto às outras críticas sofridas por *Ivan*, Eisenstein teria revelado a sua ignorância da história, representando a *oprichnina* “como um bando de degenerados, uma espécie de Ku-Klux-Klan”, e “Ivan – um homem voluntarioso e de caráter – como um homem débil e vacilante, indeciso, uma espécie de Hamlet”.³⁶

Não deixa de ser curioso que Eisenstein tenha sido criticado em termos de ignorância histórica, tendo em vista que o roteiro do filme, publicado em 1943, e aprovado anteriormente pelo governo, já trazia uma das maiores aberrações históricas: a vitória de Ivan na Guerra da Livônia e a conquista de uma saída da Rússia pelo Mar Báltico. Ivan perdeu esta guerra, e foi Pedro o Grande quem realizou a ambição do Terrível de alcançar a costa do Báltico.

Eisenstein nunca refez a segunda parte de *Ivan*, e a terceira parte, por sua vez, nunca teve a filmagem concluída. Desta restou apenas uma cena.³⁷ A projeção da segunda parte foi autorizada na URSS e no exterior a partir de 1958, dez anos depois da morte de Eisenstein e cinco anos depois da morte de Stálin. A complexidade do filme, seus detalhes, esses “hieróglifos e significados ocultos” aos quais se refere Tarkovski, o converteram em uma das obras mais ambiciosas da história do cinema. À maneira do

³⁶ RIPOLL-FREIXES, “La polémica acerca de ‘Iván el Terrible’”, em EISENSTEIN, *Ivan el Terrible*, p.134-135.

³⁷ A cena em que Heinrich Staden, um mercenário alemão, é aceito por Ivan para treinar seus homens.

Colecionador do filme de Raoul Ruiz, nos deparamos em *Ivan* com esses enigmas, com essa teatralidade que constrói mundos impossíveis de dois sóis.³⁸

³⁸ A versão de *Ivan o Terrível* analisada nesta tese é a disponível em DVD editada pela Criterion Collection: *Eisenstein: The Sound Years. Ivan the Terrible* (Nova York, 2001). Esta edição traz uma nova transferência digital do filme com imagem e som restaurados, e conta ainda com extras valiosos: cenas excluídas, desenhos e *stills*, e ensaios multimídia de Joan Neuberger e Yuri Tsivian, autores de livros dedicados ao filme.

Capítulo 1:

A teoria da arte de Eisenstein e as relações entre
teatro e cinema

Uma das cenas mais impressionantes de *Ivan o Terrível* acontece na primeira parte do filme, quando Ivan incumbe seu embaixador Óssip Niepiéia de mostrar à Rainha Elizabeth como os navios ingleses podem alcançar a Rússia driblando o risco de interceptação pelas forças polaco-lituanas e germânicas. O que mais surpreende nesta cena é o uso da projeção de sombras. Eisenstein se utiliza desse recurso em vários outros momentos do filme, mas nessa cena, especialmente, é notável a relação que ele estabelece entre as personagens e suas sombras projetadas.

O tema das sombras é aqui abordado aos poucos e de maneira progressiva. Na primeira parte da cena, Ivan, enervado, joga ao chão os candelabros que se encontram à sua volta, lamenta por não ter poder sobre os Estados Bálticos e assim concretizar de forma mais eficaz o comércio entre a Rússia e a Inglaterra. Em meio à sua ira, Ivan ainda acusa os boiardos, presentes na sala, de serem “os piores inimigos da Rússia”, já que estes também atrapalhavam as suas campanhas no Mar Báltico.

Quando os boiardos aparecem pela primeira vez nessa cena, escutando as reclamações do czar, vemos em primeiro plano três deles e logo ao fundo mais uns dez boiardos na penumbra. Esses últimos são as primeiras “sombras” que vemos na cena, mas não se trata de sombras projetadas, e sim de formas humanas “vestidas” de noite. No plano que se segue temos quase a mesma configuração anterior: pelo arco de uma passagem, vemos quatro boiardos e, ao fundo, pelo menos quatro figuras-sombras. Até

que é mostrado um plano geral da sala. Os boiardos se curvam diante de Ivan. Suas sombras curvadas são, então, projetadas na parede. Ivan se afasta do trono e vem andando, numa diagonal da esquerda para a direita, em direção a uma mesa que se encontra em primeiro plano. A sombra de Ivan percorre toda a parede da sala, acompanhando-o e impondo-se com autoridade contra as sombras dos boiardos. Ivan detém-se no meio do caminho, volta-se e bate o pé com força no chão, expulsando os boiardos da sala. O czar retoma seu caminho e senta-se à mesa onde se encontram um mapa, rolos de pergaminho e um globo metálico vazado. A sombra gigante do seu perfil é projetada na parede. Niepiéia aproxima-se. Um servente entra em cena apenas para deixar um grande tabuleiro de xadrez em cima da mesa e logo sai.

Ivan dá então instruções para Niepiéia. Ele deve levar o jogo de xadrez para a Rainha Elizabeth e mostrar-lhe o caminho que a frota inglesa deve perfazer para alcançar a Rússia. Depois de ilustrar essa manobra dos ingleses com as peças de xadrez e com o mapa, Ivan se levanta da cadeira e não vemos mais sua cabeça, nem a de Niepiéia. Só podemos ver os corpos inteiros dos bonequinhos do xadrez contrapostos aos figurinos das duas personagens, como se esses figurinos ricamente ornados constituíssem por um rápido instante uma espécie de telão de fundo do tabuleiro, o que marca também a grande diferença de escala entre as peças e os corpos humanos. Dos bonequinhos, somos direcionados para a imagem projetada na parede da sombra de Ivan encostado ao globo vazado. Logo Niepiéia tem sua sombra diminuta projetada na mesma parede. E aí se dá um diálogo inteiramente entre sombras.

À primeira vista, a projeção de sombras pode parecer uma espécie de citação ao Expressionismo alemão, que recorreu às sombras como elemento visual importante em seus filmes. Nessa cena de *Ivan*, no entanto, talvez seja mais interessante pensar que Eisenstein está invocando uma forma muito antiga e tradicional: o teatro de sombras.

Em *Ivan*, os procedimentos relativos ao teatro de sombras se manifestam não apenas no fato de haver projeção de sombras durante todo o filme, mas também na filmagem freqüente dos atores em perfil, diante da câmera. Eisenstein trabalha com afinco a silhueta dos atores. A própria barba de Ivan (tão criticada por Andriéi Zhdanov, então Secretário do Comitê do Partido Central, pois, segundo ele, desviaria a atenção da narrativa) era um elemento fundamental para compor a figura do czar, figura que em determinados momentos do filme sugere mesmo uma espécie de paisagem humana, pelo relevo acidentado (rugos, olhos, nariz, barba) e diferentes texturas (cabelos, pele,

adereços). Um outro momento em que o uso das silhuetas é enfatizado é quando, no retiro no Palácio de Alexandrovski, o perfil do rosto de Ivan, em primeiro plano, observa a procissão que se aproxima, clamando pelo retorno do czar a Moscou. Aqui, a figura de Ivan, usando um manto e um chapéu negros, é praticamente “projetada” na brancura da neve e do céu. Além de enfatizar o perfil dos atores, Eisenstein tematiza e evidencia, portanto, a própria idéia de projeção. Nesse exemplo, a personagem de Ivan, com um figurino-sombra, é projetada no horizonte branco, e não numa parede. Outro exemplo do jogo das sombras acontece também na cena da coroação de Ivan como o “czar de todas as Rússias”, no início do filme: a sombra do estandarte de Ivan, uma águia bifronte, é projetada na própria face do czar, branca como uma tela de cinema. Há ainda personagens-sombras, figuras sem rosto, que aparecem no filme. Na citada cena entre Ivan, o embaixador e o jogo de xadrez, há alguns desses personagens. Ao final do filme, a guarda de Ivan, coberta por mantos negros, como se fosse constituída por membros de uma seita mística, confunde-se com as sombras projetadas sobre os afrescos da catedral no momento do assassinato de Vladímir. Não se trata assim de mera citação ao teatro de sombras. Eisenstein faz o seu filme operar como um teatro de sombras do século XX.

O diretor explicou em seu diário como ele esperava que as sombras *trabalhassem* em *Ivan*. A sombra gigante da cabeça do czar projetada na parede, em contraponto à sombra diminuta do embaixador, possibilitava uma representação mais precisa da posição de poder de Ivan, seguindo a lógica da arte sepulcral egípcia: as figuras dos faraós são sempre maiores que as dos escravos. Ele escreve: “A desproporção de duas sombras reflete a diferença genuína de escalas entre dois personagens que normalmente apareceriam dimensionados de forma idêntica”.¹ Esta possibilidade de transformação do corpo dos atores – qualidade que Eisenstein encontrava no trabalho de artistas circenses e nas personagens animadas de Walt Disney – era também, para ele, uma maneira de fugir às limitações de uma representação naturalista, e também a possibilidade de criação de *imagens expressivas*.

Outra razão para o uso das sombras seria a abertura para uma representação de diferentes mundos ou dimensões.² Yuri Tsivian observa:

¹ EISENSTEIN *apud* TSIVIAN, *Ivan the Terrible*, p.45.

² TSIVIAN, *op. cit.*, p.46.

As sombras não apenas emanciparam o diretor do filme da “dimensão” monótona, inerte, apática, da realidade física, deixando-o aumentar o significante à vontade (a liberdade que Eisenstein admirava igualmente na arte das crianças e dos antigos); elas também permitiam a representação do inefável – na sua maneira predileta, pois as sombras também pertencem ao mundo do “pensamento primitivo” que *Ivan o Terrível* (ou, segundo Eisenstein, qualquer trabalho artístico) invoca.³

As idéias de Eisenstein sobre o “pensamento primitivo” foram aprofundadas durante sua temporada no México, quando filmava *Que Viva México!* (1931-1932, obra inacabada). Eisenstein fez então várias leituras sobre a representação simbólica nas civilizações arcaicas, assunto que continuou a lhe interessar até o final de sua vida. Como aponta Arlindo Machado, uma das leituras que mais o marcou nesse período foram escritos de Lucien Levy-Brühl sobre o pensamento “pré-lógico” dos povos ditos “primitivos”.⁴ Apesar de perceber as limitações da dicotomia entre “pensamento primitivo” (pré-lógico) e “pensamento racional” (lógico), o importante para Eisenstein eram as diferentes formas de conhecimento que cada modo de pensamento produzia. Ele não estabelecia uma hierarquia entre eles. Machado esclarece:

À medida que se aprofundava nos estudos antropológicos, Eisenstein começava a perceber que esse “recuo” da inteligência e da sensibilidade a formas de consciência *outras*, não racionais e não lógicas, não era apenas uma marca do seu cinema conceitual, mas também o traço de base de todo e qualquer fenômeno artístico. É a partir desse momento que o cineasta começa a se desgarrar de suas raízes construtivistas e a encarar a *arte*, tal como qualquer ritual mágico da cultura indígena, como uma espécie de síntese da magia e da ciência, uma ‘regressão’ do espírito racional às formas da religiosidade “primitiva” ou ao pensamento “pré-lógico” e concreto das civilizações milenares.⁵

Eisenstein não se refere, em seus escritos, ao teatro de sombras como uma antiga tradição teatral que ele estaria evocando, juntamente com outras tradições, para a cena de *Ivan*. Essa referência é feita aqui neste trabalho, nesses termos, em razão da surpresa e da força da imagem de um teatro milenar filmado por uma câmera cinematográfica do século XX. O teatro de sombras já era praticado no continente asiático há mais de 2.500 anos e seu lugar de origem é debatido por historiadores, que se dividem entre a China e

³ *Idem.*

⁴ MACHADO, *Eisenstein: geometria do êxtase*, p.74.

⁵ *Id.*, p.75-76.

a Índia como países-berço desta tradição.⁶ Há, assim, em *Ivan*, um conflito de temporalidades e a presença de anacronismos, que causam um determinado e interessante estranhamento, sobretudo em relação às concepções lineares e evolutivas do tempo. O cinema é imagem projetada. Eisenstein, todavia, projeta imagens em *Ivan* que têm algo de “regressivo” – o teatro é “projetado” no cinema. As sombras têm o poder anacrônico de fazer “recuar” o espectador para um tempo em que o artista era reconhecido também por seus poderes mágicos. A lenda que narra a criação do teatro de sombras na China fala da capacidade do marionetista de trazer os mortos de volta ao mundo dos vivos, por meio das sombras. É Valmor Beltrame quem nos conta essa lenda:

O Imperador Wu Ti [140-86 a.C.], da dinastia dos Han, teve o desgosto de perder sua dançarina predileta. Havia vinte anos que ele governava com sabedoria e juízo o Império Celeste e seu reinado era dos mais gloriosos de todos os tempos. Mas Wu Ti era muito supersticioso e acreditava nas artes mágicas. Quando a dançarina morreu, ele, no seu desespero, voltou-se para o mágico da corte, exigindo que fizesse voltar a linda defunta, do país das sombras. Ameaçado de pena de morte, o mágico não perdeu a cabeça... Numa pele de peixe, cuidadosamente preparada para torná-la macia e transparente, recortou a silhueta da dançarina, tão linda e graciosa como ela fora. Numa varanda do palácio imperial, mandou esticar uma cortina branca em frente a um campo aberto. Com o Imperador e a corte reunida na varanda, e à luz do sol que se filtrava através da cortina, ele fez evoluir a sombra da dançarina, ao som de uma flauta e todos ficaram alucinados com a semelhança.⁷

Nessa lenda, o mágico, perspicaz, consegue criar uma imagem da ressurreição. As conexões entre magia e racionalidade, entre tradições artísticas antigas e cinema, são importantes para compreender o pensamento de Eisenstein, sobretudo no momento em que realiza *Ivan*. Ele estava interessado em “recuos”, como bem observa Arlindo Machado. Segundo Hakan Lövgren, Eisenstein estava “absorvido em explicar as contradições do ‘velho’ e do ‘novo’ na esfera da arte, especialmente na relação entre formas antigas de arte e o cinema, a nova e única forma [de arte] do século vinte”.⁸

Há uma espécie de sopro de ancestralidade na imagem do teatro de sombras em *Ivan*, provocada certamente pelo caráter obscuro e fantasmático das sombras, mas

⁶ BELTRAME, “O Ator no Teatro de Sombras”, em *Teatro de Sombras: técnica e linguagem*, p.41.

⁷ *Id.*, p.42.

⁸ LÖVGREN, *Eisenstein's Labyrinth: aspects of a cinematic synthesis of the arts*, p.11.

também pelo cenário do filme, que apresenta, em vários momentos, salas subterrâneas, que parecem remeter a cavernas primitivas. Nessas “cavernas”, Eisenstein parece evocar uma origem *única* e *múltipla* do cinema, simultaneamente relacionada ao teatro, à fotografia, à pintura e à música. É nessa perspectiva que considero esse teatro de sombras uma imagem-emblema para tratar do tema central deste capítulo: as considerações de Eisenstein sobre o que ele denomina a “evolução” das artes e sobre a criação de imagens artísticas.

O TEATRO DE SOMBRAS E A PRÉ-HISTÓRIA DO CINEMA

É possível que o teatro de sombras em *Ivan o Terrível* seja uma evocação do teatro em uma de suas formas populares. No entanto, essa alusão ao teatro de sombras, que de algum modo nos conduz às silhuetas e à projeção de perfis, remete também à própria pré-história técnica do cinema. Dentre as diversas máquinas que antecederam a invenção da fotografia, pode ser citado o fisionotrafo, que trabalhava, por exemplo, com o contorno do elemento representado, reproduzindo silhuetas. Um pouco antes da criação da fotografia e do cinema, como observa o historiador E. H. Gombrich, eram muito comuns na França espetáculos de sombra com temas fantásticos da mitologia. Essa moda era chamada de *ombremania*.⁹ Ele escreve que “performances de sombra são mencionadas tão cedo quanto o quarto século a.C. por Platão, e essa arte nunca foi esquecida desde que ela se mostrou particularmente conveniente para a evocação de histórias de fantasma, demônios e hobgoblins”.¹⁰ Em artigo de 4 de julho de 1886, o escritor Máximo Gorki descreve a primeira projeção dos irmãos Lumière na Rússia nos seguintes termos: “Ontem, eu estive no reino das sombras. Se vocês soubessem como era estranho. Nenhum som, nenhum odor, tudo é cinzento. [...] É aterrador de olhar. Mas é o movimento das sombras, apenas das sombras”.¹¹

A projeção de sombras pode ser considerada uma espécie de ancestral do cinema, pois tanto uma quanto o outro lidam com projeção de imagens. O teatro de sombras é, com efeito, um entrecruzamento entre teatro, cinema e fotografia. Indo mais longe ainda nessas considerações, o teatro de sombras sugere uma história da própria

⁹ GOMBRICH, *Shadows: the depiction of cast shadows in Western art*, p. 57-58.

¹⁰ *Id.*, p.58.

¹¹ GORKI *apud* MARKER, *Le Tombeau d'Alexandre* (documentário).

representação. “Parece que o termo grego usado para a pintura ilusionista era, de fato, *skiagraphia*, pintura de sombras, embora seja difícil decidir quando o termo implicou a versão atual de sombras ou meramente o uso de luz e sombra para o propósito de modelagem” – assinala Gombrich.¹²

No século XIX, quando da invenção da fotografia e do cinema, estas tecnologias tiveram um campo de atuação em comum com o teatro. Os aperfeiçoamentos técnicos eram expostos como espetáculos e também compartilhavam de certo caráter teatral. No caso da fotografia, não apenas a foto em si chamava a atenção do público pela possibilidade de reprodução e de congelamento da realidade, mas o próprio aparato fotográfico também era objeto de admiração pública. Em *Passagens*, Walter Benjamin cita o fotógrafo francês Nadar e seus experimentos com fotografia utilizando luz artificial. As luzes colocadas na varanda do apartamento do fotógrafo teriam atraído uma multidão, que ficou parada no *boulevard* tentando entender o que acontecia.¹³ Este é um pequeno exemplo de que os procedimentos técnicos em torno da fotografia também impressionavam o público, e tornavam-se, de certo modo, espetaculares.

O ateliê de fotografia, por outro lado, refletia também essa espetacularização. Esse espaço era decorado praticamente como uma cena teatral, com cortinados, palmeiras, tapeçarias, enfim, com elementos que criavam um mundo fictício para os retratados. Estes também deveriam vestir figurinos específicos para comporem fidedignamente a cena.¹⁴ Benjamin também se refere ao movimento de crítica, a partir do ano de 1860, quanto ao exagero na decoração dos ateliês: os fotógrafos, desrespeitando uma suposta verossimilhança, colocavam as colunas cenográficas sobre os tapetes.¹⁵

A relação entre teatro, fotografia e cinema pode ser pensada também em relação à própria *mise-en-scène* de *Ivan*. A imobilidade presente no jogo dos atores, no filme,

¹² GOMBRICH, *op. cit.*, p.19.

¹³ BENJAMIN, *Passagens*, p.716 [Y 2, 3].

¹⁴ Em seu texto sobre a história da fotografia, Benjamin fala do caráter ambíguo desses ateliês fotográficos decorados, que seriam uma mescla de “execução e representação, câmara de torturas e sala do trono”. E descreve um retrato de Kafka: “O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles.” BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”, em *Magia e Técnica, Arte e Política / Obras Escolhidas*, vol.1, p.98.

¹⁵ *Idem*.

poderia também ser relacionada à imobilidade fotográfica. Não apenas no que diz respeito ao congelamento da imagem, mas também no que se refere ao tempo de imobilidade necessário, outrora, para que uma pessoa pudesse ser registrada em uma chapa fotográfica. Nas primeiras fotografias, o tempo de exposição do filme tinha que ser maior e isso fazia com que os retratados fossem obrigados a ficar mais tempo parados, para que a imagem não saísse borrada. As colunas de falso mármore e as cortinas são exemplos de pontos de apoio para os retratados.

Como diz Orlik, comentando as primeiras fotografias: ‘a síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas’. O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; *durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo [...]*. Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar; [...] mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo [grifo meu].¹⁶

Em *Ivan*, a “longa duração da pose”, mencionada por Benjamin, certamente não se compara ao tempo necessário para as tomadas fotográficas de antigamente, pois estas eram bem mais longas. No entanto, no filme, a expressividade do gestual dos atores reside, sobretudo, numa espécie de imobilidade e de “estatuarização” do corpo, que causaram estranheza mesmo para os espectadores da época. O ator russo Alieksiêi Diky fez o seguinte comentário sobre a primeira parte do filme: “A Rússia parece estrangeira aqui, como Pompéia”.¹⁷ Essa aproximação entre a Rússia de *Ivan* e Pompéia chamou a atenção de Eisenstein, que sublinhou esse comentário de Diky na transcrição de uma discussão sobre o filme. Eisenstein teria apresentado, assim, uma outra Rússia, desconhecida, “estrangeira”, como se a “longa pose” presente nas imagens evocasse uma época remota. A modernidade do cinema, em *Ivan*, parece estar à serviço da produção de distanciamentos temporais como este.

¹⁶ *Ibid.*, p.96.

¹⁷ DIKY *apud* BULGAKOWA, *Sergei Eisenstein: a biography*, p.221. Pompéia, cidade da Roma Antiga, é conhecida historicamente pela erupção do Vesúvio no ano 79 d.C. em virtude da qual a cidade foi soterrada e só novamente descoberta em 1748. O último momento de alguns dos moradores da cidade ficou registrado até os dias de hoje por meio de estátuas de gesso. Estas puderam ser feitas, pois as cinzas do vulcão cobriram os corpos, funcionando como molde para o gesso.

O uso das silhuetas dos atores em *Ivan* remete também à moda do estudo da fisiognomonia no século XVIII. Com o desenvolvimento do método de desenhar silhuetas a partir das sombras, o estudo do caráter humano passou a ser baseado no desenho dos perfis.¹⁸ Quem se detém nos esboços de estudo de Eisenstein para as personagens de *Ivan*, percebe que cada uma delas evoca visualmente um animal, com o qual compartilha um “caráter” semelhante. Ivan, por exemplo, lembra uma águia – altiva, estrategista, observadora, determinada. Maliuta, seu “cão-de-guarda”, assemelha-se justamente a um cachorro e, em determinado momento do filme, chega a ser maltratado e depois acariciado como tal por Ivan.¹⁹ Essa linha de caracterização dos atores afeta a própria movimentação deles.²⁰ Há, assim, uma exteriorização do caráter das personagens, que já poderiam ser “lidas” numa primeira aparição. O interior está exposto na superfície, no desenho dos rostos, dos gestos e dos perfis.

Assim como aconteceu com o surgimento da fotografia e do aparato fotográfico, a exibição de filmes nas feiras populares atraía o público não apenas pela projeção de imagens animadas, mas também pelo próprio projetor (que também era a câmera), muitas vezes a estrela do evento. Sobre estes primeiros anos de exibição, Tom Gunning escreve:

Os primeiros espectadores iam às exibições mais para ver o funcionamento das máquinas [...], do que propriamente para assistir aos filmes. Era o Cinématographe, o Biograph ou o Vitascope que eram anunciados nas notas de variedade nas quais eles estreavam, e não *Le Déjeuner de bébé* ou *The Black Diamond Express*.²¹

Os primeiros filmes exibidos também tinham um caráter teatral. Tom Gunning observa que os filmes realizados no período anterior a 1906 estão muito próximos das atrações de uma feira popular ou dos números de um *vaudeville*, em razão da ênfase dada à relação entre espetáculo e espectador. O que estava em jogo ali era a habilidade em *mostrar* algo que estimulasse diretamente o espectador pelo choque e pela surpresa. Como em um número de mágica, na qual o mágico está sempre fazendo gestos para que

¹⁸ GOMBRICH, *op. cit.*, p.31. Sobre esse assunto, ver também o primeiro capítulo de BALTRUSAITIS, *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*, p.13-84.

¹⁹ Quando Maliuta, na segunda parte do filme, convence Ivan a quebrar o acordo que havia feito com Filipp. Essa cena será analisada no segundo capítulo deste trabalho.

²⁰ Voltarei a este tema no próximo capítulo.

²¹ GUNNING, “The Cinema of Attractions: early film, its spectator and the avant-garde”, em ELSAESSER (Org.), *Early Cinema: space, frame, narrative*, p.58.

o público acompanhe seus movimentos, nesses filmes, os atores olham diretamente para a câmera, marcando assim a existência de uma platéia que precisa ser convocada. Vale ressaltar que esse efeito “atrativo” independe do caráter ficcional ou documental dos filmes e também se relaciona com efeitos da própria técnica cinematográfica, como *close-up*, câmera lenta, movimento revertido, múltipla exposição etc. A teatralidade que Gunning percebe nesses espetáculos é, portanto, aquela que rompe com a criação de um universo diegético, com a criação de um mundo ficcional encerrado em si mesmo.²² Por outro lado, a fase de *narrativização* do cinema, que o mesmo autor localiza no período de 1907 a 1913, com o desenvolvimento de filmes de longa-metragem, toma como modelo outro tipo de experiência teatral, o teatro burguês do século XIX, que ele designa como “teatro legitimado”, investindo em uma proposta da qual se distancia o “cinema de atrações”.²³

Esta foi a expressão que Gunning escolheu para caracterizar esses primeiros filmes, inspirado pelo uso do conceito das *atrações* de Eisenstein. É curioso notar que para pensar esse primeiro cinema, Gunning tenha se valido da designação que Eisenstein forjou para pensar... o teatro. Na verdade, no início dos anos 1920, Eisenstein já percebia o poder “atrativo” do cinema para seu método de construção do espetáculo teatral. “Naqueles dias estávamos todos obcecados com *A sombra*, *Os mistérios de Nova York*, *A casa do ódio* e com as acrobacias de Pearl White”, declara Eisenstein.²⁴ No manifesto “Montagem de Atrações”, escrito em 1923, Eisenstein evoca os princípios da encenação utilizados no circo, no *music-hall*, no *Grand-Guignol* e no cinema, com o objetivo maior de provocar “choques emocionais” no espectador para que este perceba “o aspecto ideológico do espetáculo apresentado, sua conclusão ideológica final”.²⁵ A noção de atração está relacionada às atrações do teatro de feira, do *music-hall*, dos parques de diversão, das formas populares de entretenimento mais interessadas em causar choque, espanto e excitação nos espectadores. O espetáculo teatral deveria ser entendido como uma “montagem de atrações”, na qual o próprio enredo da peça é apenas mais uma atração como “a cor da malha da prima-dona”.²⁶ A montagem

²² *Id.*, p.57-58.

²³ *Ibid.*, p.60.

²⁴ São três filmes protagonizados pela atriz americana Pearl White (1889-1938), respectivamente: *Shadowed* (1914), *The Exploits of Elaine* (1915) e *The House of Hate* (1919). EISENSTEIN, “[Ritmo]”, em GLENNY; TAYLOR (Edits.), *Hacia una Teoría del Montaje*, vol.2, p.16.

²⁵ EISENSTEIN, “Montagem de Atrações”, em XAVIER (Org.), *A Experiência do Cinema*, p.189.

²⁶ *Idem.*

cinematográfica, como a própria expressão sugere, também é um dos modelos para o trabalho do “montador teatral”.²⁷

A primeira grande produção teatral de Eisenstein foi a encenação de *O Sábio* (1923), adaptação de Tretiakóv do clássico de Ostróvski, *Todo Homem Sábio é Bastante Estúpido*. Ela serviu de base para o manifesto de Eisenstein. Na peça, Eisenstein exhibe como uma das “atrações” o que seria também sua primeira experiência como diretor cinematográfico, o curta-metragem *O Diário de Glumov*. Essa experiência de projeção de imagens cinematográficas em meio a uma peça teatral se deu de maneira muito interessante pelo tensionamento que Eisenstein provocou entre as duas expressões artísticas. O que se têm atualmente são fragmentos desse filme, que teria três inserções no espetáculo.

Na primeira inserção, numa das atrações da peça, Glumov fala sobre o roubo do seu diário íntimo, seguindo-se então a exibição do curta que, parodiando os filmes policiais americanos, mostra um homem de máscara negra, Golutvin, roubando o tal diário. Este, depois de escalar a torre de uma *villa* e de saltar de um aeroplano para dentro de um carro em movimento, chega às portas do teatro do Proletkult e, surpresa, o filme desaparece imediatamente da tela. Golutvin irrompe então em “carne-e-osso” em meio ao público do teatro em que acontece a peça, tendo nas mãos um pequeno rolo de película que se configura como o próprio diário roubado.²⁸

A segunda inserção acontece na décima *atração*, onde se tem projetada a segunda parte do filme. Nesta *atração*, o ladrão mascarado entra em cena e o diário de Glumov (em forma de curta-metragem) é projetado na tela, mostrando o caráter extremamente adaptável do herói por meio das metamorfoses que ele sofre à medida que se depara com seus protetores poderosos. É Eisenstein quem descreve essas metamorfoses:

Glumov persuadia seu tio para que lhe ensinasse a ser uma boa pessoa: na interpretação cinematográfica dessa situação, Glumov se transformava mediante um truque cinematográfico em um asno obediente, que escutava humildemente as reprimendas de seu tio. Quando falava com Krutitski se colocava num plano militarista, e o filme, em consequência, representava-o por meio de uma fusão como um pequeno canhão. A presença da tia de Glumov, que se permitia tomar todo tipo de “liberdades”

²⁷ Sobre a *montagem de atrações* cf. OLIVEIRA, *Eisenstein Ultrateatral*, p.117-130.

²⁸ EISENSTEIN, *Mémoires*, p.169.

com seu “querido sobrinho” sob o pretexto de prodigalizar a ele carinhos familiares, até que ele, um rapaz de quase um metro e noventa, se convertera em uma criança de colo, também mediante o uso da fusão.²⁹

No que seria uma terceira inserção cinematográfica, bem ao final do espetáculo, o ator Grigóri Alexandrov (Golotvin) e o próprio Eisenstein surgem projetados na tela de cinema, agradecendo aos aplausos do público.

Esse primeiro filme de Eisenstein remete o espectador à cena teatral e é feito para ela. As personagens são palhaços excêntricos, vestem roupas espalhafatosas e exageram na maquiagem. Os atores olham diretamente para a câmera, quebrando a “quarta parede” e estabelecendo assim um contato direto com o espectador. Parecem também estar sempre *demonstrando* uma ação, *enfatizando*, ou melhor, *vendendo* o movimento, como acontece numa atração circense. Com efeito, *Glumov* é teatral sobretudo porque remete ao mesmo caráter de atuação *ao vivo* da cena teatral.

No *Sábio*, o cinema é projetado no teatro. Em *Ivan*, o teatro é “projetado” no cinema, se pensamos, por exemplo, no teatro de sombras. Mas a equação não é tão simples assim, pois *O Diário de Glumov* é um filme que faz referência ao teatro. Em *Ivan*, por sua vez, o teatro de sombras é também uma espécie de antigo cinema. Ou seja, nas duas obras há um jogo de rebatimentos: teatro que remete ao cinema que remete ao teatro (*O Sábio*), ou cinema que remete ao teatro que remete ao cinema (*Ivan*).

A experiência de Eisenstein com projeções de imagens em *O Sábio* pode ser relacionada ainda com *Ivan* em razão da articulação entre o jogos dos atores e de seus duplos projetados, e entre distintos espaços/tempos. Em *O Sábio*, os atores contam com um duplo cinematográfico que tem poderes muito mais impressionantes do que a sua versão teatral: o duplo de Glumov pode se transformar em qualquer ser ou coisa; o duplo de Golotvin escala a torre de uma *villa*, de onde pula para dentro de um avião e depois novamente para dentro de um carro em movimento. Aqui o cinema é uma exacerbação das estripulias que os atores fazem em cena, onde escalam o mastro da morte, atuam sobre a corda bamba etc. O curta ampliou também o espaço de atuação

²⁹ EISENSTEIN, “[Ritmo]”, em GLENNY; TAYLOR (Edits.), *Hacia una Teoría del Montaje*, vol.2, p.16.

dos atores; eles se movimentam fora do prédio do teatro onde os espectadores assistem à peça. *O Diário de Glumov* é, nesse sentido, um “ultrateatro”.³⁰

Por outro lado, a convivência dos atores com seus duplos cinematográficos provoca uma “interação enigmática”, para usar expressão de Picon-Vallin.³¹ No curta, o ator é visto sob novos ângulos, novas cores (preto-e-branco), diferentes tamanhos (de acordo com os planos cinematográficos) e em outro espaço/tempo. A junção entre a imagem projetada de Golutvin chegando de carro às portas do teatro do Proletkult e a sua entrada real, em “carne-e-osso”, no teatro, em meio aos espectadores, marca o desafio do ator em ter como parceiro de cena o seu próprio duplo cinematográfico.

Essa interação entre atores e duplos é um tema bem atual, tendo em vista a criação de novas formas e modos de produção de imagens, por meio do vídeo e do computador. Béatrice Picon-Vallin, no texto “Hibridação espacial, registros de presenças”, argumenta que a utilização dessas novas imagens em cena desafia, questiona e amplia o sentido do que vem a ser um espetáculo teatral. A própria designação do teatro como uma “arte do vivo”, isto é, realizada no encontro de atores e espectadores reais e presentes num determinado “aqui e agora”, deveria ser repensada, em razão do surgimento de espetáculos teatrais que contam, por exemplo, com a participação de atores de síntese e de técnicas do virtual. Picon-Vallin cita a experiência de Eisenstein em *O Sábio* como exemplo de que esses tensionamentos na representação do corpo humano, pertinentes ao teatro de hoje, já eram abordados pela vanguarda cênica no início do século XX. Voltando ainda mais no tempo, há, de fato, uma longa história de projeção de imagens na cena, antes mesmo do surgimento das imagens de origem química. Nesse sentido, Picon-Vallin lembra das lanternas mágicas no século XVII, do “Fantascope” de Robertson, do “Pepperghost” de John Henry Pepper e de todos os “espetáculos elétricos” do século XIX.³²

No seu último filme, Eisenstein retoma, de certa maneira, a experiência proposta em *O Sábio*, proposta de articulação de imagens de diferentes expressões artísticas. Em *Ivan*, a projeção de sombras no cenário possibilita também a criação de uma outra esfera de ação e de sentido para o filme. As sombras são associadas ao poder crescente de Ivan no decorrer da obra. Essa associação é feita de maneira explícita quando a personagem

³⁰ Eisenstein se utiliza desse termo para falar dos suas experiências teatrais nos anos 20. EISENSTEIN, *La Non-Indifférente Nature* / 2, p.187.

³¹ PICON-VALLIN, “Hybridation spatiale, registres de présence”, em www.ciberkiosk.pt/espetaculos/beatrice.html.

³² *Idem*.

de Andriéi Kurbski fala para o tzar: “Você mergulha Moscou nas sombras!”³³ Eisenstein se utiliza das sombras para revelar a profecia de coisas vindouras, como um simbolista o faria. O caráter sombrio e fantasmagórico das sombras não se vincula, todavia, apenas a Ivan. As sombras contribuem para a criação de um clima conspiratório, relacionado aos boiardos e à Igreja, à medida que cresce o acirramento das forças de oposição ao tzar. As sombras ampliam também, como já foi dito, as possibilidades corporais dos atores, que se agigantam, diminuem, e se deformam, quando projetados.

Mas a radicalidade proposta por Eisenstein em *Ivan* decorre especialmente de outras “projeções”: os afrescos pintados nas paredes. Eisenstein faz com que os atores dialoguem, direta ou indiretamente, com essas imagens pintadas, que remetem a um universo religioso. Basta um único plano para Eisenstein estabelecer associações entre a pintura do cavaleiro da morte – um esqueleto montado num cavalo – e Pímen, então Arcebispo de Novgorod, ou entre Ivan, ainda menino, e o Anjo da Fúria do Apocalipse, cujo afresco está pintado no teto da sala de audiência do tzar. Na terceira parte do filme, haveria até uma tentativa frustrada de Ivan de estabelecer contato com Sabaoth por meio da sua imagem pintada num afresco, representando o Juízo Final.

Um outro momento é exemplar e se dá pelo jogo entre atores, sombras e afrescos: a cena do assassinato de Vladímir Stáritski. Segundo Eisenstein, essa cena era o que havia de melhor no seu *opus*.³⁴ E ela é realmente notável. Vladímir é praticamente constrangido por Ivan e por sua guarda – os *oprichnikis* – a entrar na catedral. Ele está paramentado como o tzar: coroa, colar, cetro, globo. Na cena anterior, durante o banquete, Vladímir está bêbado e acaba revelando para Ivan a pretensão de lhe coroarem como novo tzar. Ivan comanda então a *encenação* da coroação do tzar Vladímir – uma paródia da sua própria coroação no início do filme. Ao soarem os sinos da catedral, em meio ao banquete, é Vladímir então quem deve, como tzar, adentrá-la. Na catedral, Piótr Volíniets se esconde atrás de uma das várias colunas, pronto para assassinar o tzar, a mando de Pímen e de Eufrosínia. Vladímir anda lentamente pela catedral, assustado com a atmosfera lúgubre do lugar, cujas paredes são inteiramente tomadas por pinturas. Os membros da *oprichnina* se vestem com túnicas negras e caminham como numa procissão, atrás de Vladímir, trazendo velas. São figuras-

³³ EISENSTEIN, *Ivan the Terrible*, p.228.

³⁴ EISENSTEIN, *MLB*: plongée dans le sein maternel, p.30.

sombras, “vestidas de noite”³⁵. A música usada nessa cena é distorcida, como se a melodia do canto estivesse sendo projetada no vento. A própria figura de Vladímir é distorcida quando tem sua sombra projetada no chão. Num dado momento, Vladímir se detém e olha impressionado para um grande afresco representando o Juízo Final. Sobre esse afresco são projetadas as sombras da guarda de Ivan, competindo com a grandiosidade das figuras pintadas. Vladímir abre os braços, expressando ainda mais o seu assombro, e é justamente nesse momento que Volíniets o apunhala pelas costas.

O clima sobrenatural da cena é *amplificado* pela articulação entre o corpo dos atores e duplos de distintas naturezas: sombras, pinturas, corpos vestidos de sombras. Como escreve Antonio Costa, a cena do assassinato de Vladímir sugere um “clima de incerteza: quais são então as sombras e quais são os corpos, onde é a realidade e onde é a simulação?”³⁶ As sombras e as figuras pintadas são novos gêneros de atores que Eisenstein convoca para a cena de *Ivan*. Essa articulação entre diferentes texturas imagéticas – atores, sombras e afrescos – confere camadas ao filme.

A arte cinematográfica, todavia, usualmente tira partido da ilusão de profundidade espacial proporcionada pela imagem fotográfica. Esta ilusão é tensionada a partir do momento em que Eisenstein filma imagens que enfatizam o plano bidimensional, como o teatro de sombras ou mesmo os afrescos. A sensação de espaço filmico é, de certa forma, colapsada. O teatro de sombras é teatro do contorno, do perfil, da superfície, da planaridade. Nos afrescos, por sua vez, o uso da perspectiva ainda não é tão desenvolvido, são também representações sem fundo, imagens chapadas. A tensão entre volume e superfície é especialmente peculiar quando as personagens do filme são postas em relação com figuras humanas pintadas nas paredes. A expectativa tridimensional do filme é então estranhada. Nesse jogo entre diferentes atores, Eisenstein conta não apenas a história de Ivan, mas também a própria história do cinema, e discute a sua natureza.

Há, enfim, uma fase na história da invenção técnica da fotografia e do cinema na qual o teatro também está imbricado. A trajetória de Eisenstein reflete essa ligação estreita e tensa: teatro e cinema estão juntos desde o início, mas tantas vezes, desde

³⁵ “Os mortos são cabeças vestidas de noite”. Jean-Pierre Vernant escreve essa frase depois de observar que a morte era considerada pelos gregos como o “capacete de Hades”, capacete que conferiria a invisibilidade. VERNANT, *Mito e Pensamento entre os Gregos*, p.394.

³⁶ COSTA, “La profondeur de champ et l’ombre d’Ivan”, em CHATEAU; JOST; LEFEBVRE (Orgs.), *Eisenstein: l’ancien et le nouveau*, p.126.

então, procurando separar-se. A origem não é única, nem simples, mas sim densa e mesmo paradoxal.

O TEATRO FILMADO E A EMANCIPAÇÃO DO CINEMA

O Sábio não foi certamente a única experiência de projeção de imagens na cena teatral soviética da época. Em 1922, a versão de *O Matrimônio* de Gógol, encenada por Grigóri Kózintsev e Leonid Trauberg, no âmbito da Fábrica do Ator Excêntrico (FEKS), já contava com a exibição de um filme durante o espetáculo. O encenador Vsévolod Meyerhold, por sua vez, desde 1923, em *A Terra em Alvorço*, projeta imagens em vários de seus espetáculos. Nessa montagem, sobre uma tela suspensa apareciam, em *slides*, os títulos dos episódios e lemas revolucionários. Em *D.E. (Dê-nos a Europa)*, de 1924, havia a projeção de mapas, seqüências de documentários e notícias, em duas telas laterais, enquanto uma tela central apresentava o título dos episódios, as características das personagens, como também *slogans* e frases dos líderes do proletariado. É Meyerhold quem declara:

O teatro reconstruído, usando de todo meio técnico à sua disposição, trabalhará com o filme, de maneira que as cenas atuadas pelo ator no palco possam se alternar com cenas que ele atuou na tela. Indo além, uma produção dramática poderia se tornar uma espécie de revista na qual o ator se utiliza de métodos dramáticos, operísticos e cinematográficos, assim como de métodos do dançarino de balé, do acrobata, do clown.³⁷

Meyerhold defendia a “cinematização” do teatro, não apenas no que dizia respeito à projeção de imagens em cena, mas também em relação à utilização de procedimentos cinematográficos (relacionados à técnica da montagem) na própria encenação, no jogo do ator (*vide* a sua biomecânica) e em relação à ampliação do número de espectadores. O teatro deveria se “industrializar” como o cinema, atraindo milhares de espectadores para suas produções e não apenas algumas centenas.³⁸

³⁷ MEYERHOLD, “The director as a superstar”, em KNOPF (Edit.), *Theater and Film: a comparative anthology*, p.21.

³⁸ *Id.*, p.23.

Nos anos de 1920 e 1930, outros encenadores, como os alemães Bertolt Brecht e Erwin Piscator, também experimentaram e refletiram teoricamente sobre o advento da nova tecnologia cinematográfica e sua relação com a cena teatral. A própria figura do encenador teatral, da maneira como foi concebida a partir da virada do século XIX para o século XX, definiu-se também em razão da sua apropriação das invenções técnicas – mecânicas, elétricas, cinematográficas – na construção da *imagem cênica*. Por outro lado, quando surge o cinema, a primeira palavra para designar o artista responsável pelo caráter do filme foi “encenador”, termo, como observa Jacques Aumont, “usurpado” do teatro.³⁹

É desse campo comum de atuação do teatro e do cinema que surge a temática da diferenciação, da oposição entre as duas artes. “A fim de provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente da linguagem da literatura e do teatro” – escreve Aumont.⁴⁰ Nessa perspectiva, nada pior, então, para os primeiros teóricos do cinema e para os cineastas em busca do “específico cinematográfico” do que confundirem o cinema com uma espécie de “teatro filmado”. O tema da especificidade do cinema foi muito importante para teóricos e cineastas da primeira metade do século XX, que, seguindo o impulso modernista de purificação dos meios artísticos, tentaram identificar as características e potencialidades que só o cinema poderia desenvolver, a partir dos seus próprios meios. Nesse cenário, a competição (o *paragone*) é entre o cinema e o teatro – arte que, no momento inicial do cinematógrafo, serviu como modelo de expressão artística.

A expressão “teatro filmado” refere-se àqueles filmes cujas características o assemelhavam a uma mera filmagem de uma peça encenada. Esse tipo de filme foi bastante comum nas primeiras décadas do cinema – há registros de Duse, Bernhardt e Barrymore em película, e versões cinematográficas de peças de Shakespeare; sobretudo na década de 1930, com a chegada do cinema sonoro. Como observa Aumont, o “teatro filmado” foi atacado por todos:

por aqueles que têm saudades do ‘cinema puro’, feito para os olhos e não para os ouvidos, por aqueles que acham que o cinema só adapta peças de terceira categoria, por aqueles (por vezes, os mesmos) que se alegram por o ver a evitar as grandes obras, que só poderia

³⁹ AUMONT, *O Cinema e a Encenação*, p.20.

⁴⁰ AUMONT *et al.*, *A Estética do Filme*, p.157.

desnaturar. A causa é conhecida: o cinema não é teatro, o teatro filmado é cinema inferior.⁴¹

No “teatro filmado” há a adoção de um ponto de vista fixo. A câmera cinematográfica é posicionada como o espectador de teatro, em relação frontal à cena. “A câmara nunca ultrapassa uma rampa implícita e virtual, que deixa a ação desenrolar-se *diante de nós*”.⁴² O espaço definido pelo enquadramento da câmera corresponde aos limites da cena teatral, evocando a cena à italiana. A entrada e a saída dos atores no filme acabam sendo definidas nos mesmos moldes das entradas e saídas de um palco. Ismail Xavier observa o seguinte sobre o “teatro filmado”:

Os elementos fundamentais para a constituição da representação encontram-se todos contidos dentro do espaço visado pela câmera, ocorrendo, além disso, um reforço desta tendência ao enclausuramento, proveniente de dois outros fatores combinados: (1) a própria configuração do cenário, tendente a produzir uma unidade fechada em si mesma, (2) a imobilidade e o ponto de vista da câmera, cúmplice no efeito sugerido pelo cenário, na medida em que a visão de conjunto evita a fragmentação do espaço em que a ação se desenvolve.

Portanto, a ruptura com este ‘espaço teatral’ e a criação de um espaço verdadeiramente cinemático estaria na dependência da ruptura com esta configuração rígida. No caso deste plano fixo e contínuo corresponder à filmagem de um evento natural ou acontecimento social em espaços abertos, apesar da postura de câmera ser a mesma, a ruptura frente ao espaço teatral estaria garantida pela própria natureza dos elementos focalizados, aptos a produzir a expansão do espaço para além dos limites do quadro graças ao seu movimento.⁴³

Xavier, no entanto, problematiza essa definição do “espaço cinemático” em oposição ao “espaço teatral”, pois

especialmente em estruturas mais complexas, uma construção absolutamente cinemática pode ganhar seu efeito justamente por trabalhar na direção contrária. Neste caso, procurar-se-ia deliberadamente produzir uma indefinição do não visto e um enclausuramento do espaço visado (sem ser teatro filmado).⁴⁴

⁴¹ AUMONT, *O Cinema e a Encenação*, p.19.

⁴² *Id.*, p.36.

⁴³ XAVIER, *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*, p.14.

⁴⁴ *Id.*, p.15.

Aumont considera que, para os filmes do “primeiro cinema” (desde a invenção dos irmãos Lumière até a chegada do cinema sonoro, adentrando os anos de 1940), o teatro, “de forma subterrânea ou epidérmica”, é a referência.⁴⁵ Ele observa que essa teatralidade pode ser percebida mesmo nos filmes que não são explicitamente “teatro filmado” e aponta várias dimensões do “teatral” no cinema. Haveria uma expressividade convencional e artificial da pantomima, como se as ações dos atores obedecessem a um dicionário implícito de gestos e expressões. Esse dicionário teria sido influenciado, sobretudo, pela obra de François Delsarte e do seu estudo da fisiognomonia, estabelecendo uma correspondência entre gestos e estados de espírito. Outro indício de teatralidade seria o lugar central atribuído ao verbo. Mesmo nos filmes mudos, Aumont observa que “a imagem continua impregnada de alguma linguagem, que provém da longa habituação, no teatro, de ver a coabitação de um corpo, de uma voz e de uma dicção articulada”.⁴⁶ A expressão “primeiro cinema” teria a ver com a idéia de um cinema ainda não desenvolvido plenamente, um cinema teatral, que ainda não seria cinema cinematográfico. A definição da linguagem cinematográfica se daria então, ainda segundo Aumont, para as gerações de cineastas que se seguiram aos pioneiros, por oposição ao teatro.⁴⁷

Em “Filme e Teatro”, Susan Sontag critica essa maneira de se contar a história do cinema como uma emancipação do modelo teatral (recusa da frontalidade, da atuação estilizada, exagerada, e do uso de acessórios teatrais). “Os filmes são vistos como avançando da estase teatral para a fluidez cinematográfica, da teatralidade artificial para o imediatismo e a naturalidade cinematográfica. Mas essa visão está longe de ser simples”.⁴⁸ Sontag observa que uma das principais oposições entre as duas artes consiste nessa aproximação do teatro com o artifício, com a “falsidade”, como se o cinema pudesse ser algo de diferente e propiciasse, por meio da imagem fotográfica, a verdade da vida. Nessa oposição, haveria mesmo uma posição político-moralista.⁴⁹ O cinema – a arte democrática, a arte da sociedade de massa, a arte do autêntico. O teatro – travestimento, pretensão, mentiras, arte aristocrática e da sociedade de classes.⁵⁰

⁴⁵ AUMONT, *op. cit.*, p.70.

⁴⁶ *Id.*, p.26-27.

⁴⁷ *Ibidem*, p.71.

⁴⁸ SONTAG, “Film and Theatre”, em KNOFF (Edit.), *Theater and Film: a comparative anthology*, p.135.

⁴⁹ *Id.*, p.136.

⁵⁰ *Id.*, p.136-137.

Nesse sentido, pode-se considerar que um filme teatral é aquele que rompe com a suposta “transparência” da linguagem cinematográfica, com o “efeito de janela” – a tela do cinema como um duplo do mundo real. A referência ao teatro contribui, de certo modo, para a “opacidade” do cinema. Aproveito aqui os termos “opacidade” e “transparência” que norteiam o livro *O Discurso Cinematográfico* de Ismail Xavier. Nesse livro, essa oposição é desenvolvida a partir das diferentes posturas que autores e escolas têm diante do “estatuto da imagem/som do cinema frente à realidade (dentro das concepções conflitantes que se tem desta)”.⁵¹

A discussão sobre a oposição entre teatro e cinema seria, voltando ao texto de Susan Sontag, reflexo de duas posições, de certo modo, irreconciliáveis, quanto às artes atualmente:

Uma recomenda a quebra das distinções entre os gêneros: as artes resultam em uma arte, que consiste em diferentes tipos de comportamento ocorrendo ao mesmo tempo, um vasto magma comportamental ou sinestesia. A outra posição recomenda a permanência e a clarificação das barreiras entre as artes por meio da intensificação do que cada arte distintamente é; a pintura deve usar apenas os meios que pertencem à pintura, a música, apenas aqueles que são musicais, romances, aqueles que pertencem ao romance e a nenhuma outra forma literária, etc.⁵²

O LAOCOONTE DE EISENSTEIN:

O PARALELO DAS ARTES E A ESPECIFICIDADE MÚLTIPLA DO CINEMA

Não são poucos os textos em que 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. A obra de Eisenstein é emblemática desse período (primeira metade do século XX) de tentativas de redefinição das especificidades artísticas tanto em razão do seu trabalho como encenador teatral e diretor de cinema, quanto do seu interesse teórico em compreender os elementos técnicos e artísticos do cinema em relação às outras artes. Mas em Eisenstein, a busca pelo “específico

⁵¹ XAVIER, *op. cit.*, p.9.

⁵² SONTAG, *op. cit.*, p.148.

cinematográfico” se dá de maneira muito peculiar, porque, apesar do desejo de *derrotar* o teatro (essa arte que é “qualquer coisa e tudo”⁵³), tanto seu cinema como a sua teoria são potencializados justamente pelo encontro com o teatro. Ou seja: em Eisenstein, trata-se de uma *especificidade múltipla*, ou, mais exatamente, de uma *especificidade cinematográfico-teatral*.

Para tratar desta espécie de paradoxo, abordarei especialmente o texto “Laocoonte”, que faz parte de uma série de textos que Eisenstein escreveu entre os anos de 1937-1940 no intuito de publicar um livro denominado *Montagem*. Este livro permaneceu inacabado e seus textos estavam, no momento de sua morte, em grande medida em fase de projeto.⁵⁴ Em “Laocoonte”, Eisenstein analisa os procedimentos para a criação de uma imagem artística, recorrendo a exemplos de artes “ancestrais”, as artes anteriores ao cinema: pintura, literatura, desenho, música, teatro. As referências são várias. Ele cita artistas como Daumier, Tintoretto, Scriabin, Whitman, Ostróvski, Da Vinci, Mallarmé, Maiakóvski, Zola, Balzac, James Joyce, Stanislávski, Shakespeare. Eisenstein ainda escreve sobre tauromaquia, jogos, hagiografia, romances policiais. Também neste texto, Eisenstein retoma Lessing, fundamental para tratar do assunto das especificidades.

No século XVIII, Lessing publica *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, livro no qual questiona a doutrina do *ut pictura poesis*. Essa doutrina remonta à Antigüidade, 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.⁵⁵

⁵³ *Id.*, p.149.

⁵⁴ Há uma compilação de textos desse período denominada *Towards a Theory of Montage*, edição a cargo de Michael Glenny e Richard Taylor, originalmente publicada em inglês, em dois volumes, em 1991. Nessa compilação constam os seguintes textos, com os títulos da tradução espanhola: “Prólogo”, “A modo de introducción”, “Montaje 1937”, “Montaje y arquitectura”, “Yermolova”, “Laocoonte”, “Pushkin, el montador”, “[Ritmo]”, “La chica como un rayo de luz”, “Sobre el color”, “Unidad en la imagen”, “*Ana Karenina*, de Tolstói: ‘Las carreras’”, “Montaje 1938” e “Montaje vertical”.

⁵⁵ Sobre o tema do *ut pictura poesis*, cf. LICHTENSTEIN, “O paralelo das artes”, em *O Paralelo das Artes*, p.9-16; LEE, *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture: XVe-XVIIIe siècles*; e a introdução de Seligman-Silva à edição da Iluminuras do Laocoonte de Lessing.

Lessing discute neste livro não mais o paralelo, mas a especificidade das artes. A motivação maior de Lessing ao escrever sua obra é uma crítica à produção artística da sua época, que lhe parecia ter levado muito à sério a doutrina do *ut pictura poesis*. Na comparação entre pintura e poesia existiria uma noção em comum, a da arte como *mimesis*, que permitiria um paralelo e mesmo uma competição (*paragone*) entre as artes. “Poesia como pintura”, “pintura como poesia” – as diferentes artes podem ser traduzidas umas nas outras, pois o que importa é a idéia do artista, que pode ser traduzida na matéria de diversas maneiras, em diversos meios artísticos. Lessing posiciona-se inteiramente contra a prevalência dessa doutrina, que teria gerado poemas descritivos e pinturas alegóricas. Na sua obra, ele praticamente defende uma quase pureza dos modos de representação de cada arte. Para Lessing, a pintura é arte do espaço e a poesia, arte do tempo – essa diferenciação é um dos fundamentos principais da sua teoria.

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Conseqüentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura.

Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Conseqüentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia.⁵⁶

Para Eisenstein, “é óbvio que o tema fundamental de seu discurso [de Lessing] não seja tanto o conflito entre duas formas artísticas – a pintura e a poesia – quanto o conflito entre dois métodos”.⁵⁷ Os dois métodos a que Eisenstein se refere são: o método de descrição ou representação (pintura) e o método de criação de imagens (poesia). Estes são os novos termos que Eisenstein vincula à sua teoria da montagem: “representação” e “imagem”. A representação seria a descrição objetiva de algo ou de um acontecimento, seria a representação “documental”. O desafio para o artista é justamente ir além da mera descrição e organizar o material que tem diante de si em “imagens”. Estas sempre implicam em uma *montagem* de descrições/representações, através da qual emergiria uma “metáfora ampliada”, uma “imagem generalizada” do tema tratado. Uma imagem artística, para Eisenstein, é sempre uma montagem. Ou seja,

⁵⁶ LESSING, *Laocoonte sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p.193.

⁵⁷ EISENSTEIN, “Laocoonte”, em GLENNY; TAYLOR (Edits.), *Hacia una Teoría del Montaje*, vol.1, p.186.

a representação e a criação de imagens não são métodos antagônicos, mas níveis presentes na composição de obras artísticas.

Dentre os tantos exemplos que Eisenstein apresenta para explicar suas idéias, ele recorre ao exemplo da construção da *imagem* de uma briga. Para tanto, faz um paralelo entre teatro e cinema. Mesmo que no teatro haja um caráter convencional e relativo, estaríamos, como espectadores, segundo ele, diante de um acontecimento real, apresentado por meio de atores de “carne-e-osso”. No cinema, estamos diante da imagem de um acontecimento. “Se um acontecimento é filmado de um ponto de vista, o resultado será sempre uma *descrição* desse acontecimento, e não uma *percepção* do acontecimento que possa fazer com que o espectador o experimente com empatia”.⁵⁸ É por isso que, para Eisenstein, o “teatro filmado”, no sentido da filmagem do plano geral de uma cena, acaba sendo um fracasso no cinema. Para que o espectador se sinta implicado numa briga, ele tem que participar do processo de construção da *imagem de uma discussão*. E isso seria conseguido por meio da montagem de fragmentos descritivos:

1) a caixa; 2) as mãos sobre a caixa; 3) outras duas mãos agarrando a caixa; 4) um homem; 5) o outro homem; 6) dois pares de mãos forçando para ficarem com a caixa; 7) dois homens forçando para ficarem com a caixa; 8) vista geral da estância e dos dois homens discutindo pela caixa; e isso é tudo.⁵⁹

A imagem tem a ver com o desenrolar de um processo, com um “processo evolutivo”, como o próprio Eisenstein o designa, ao contrário do que aconteceria num “plano geral”, que já nos apresenta um resultado, algo já dado. Ao participarmos desse processo, segundo Eisenstein, “nos sentimos arrastados” para a imagem “como se fôssemos um terceiro participante na disputa que está ocorrendo”.⁶⁰ A imagem é sempre intencional, emocional, expressiva, *não-indiferente*. A imagem está na montagem, e a descrição no plano – se este também quiser ser artisticamente expressivo – tem que seguir o mesmo princípio: apresentar uma montagem de elementos descritivos. A natureza básica do cinema seria o “fenômeno psicológico de criar uma imagem”.⁶¹ Esse paralelo entre o teatro filmado e o cinema é apenas um exemplo que Eisenstein logo

⁵⁸ *Id.*, p.165.

⁵⁹ *Ibid.* p.167.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p.195.

colocará em questão, pois no teatro também há criação de imagens, aliás, o teatro seria “a melhor ‘escola preparatória’ para aprender a construção da montagem”.⁶²

No caso do *Laocoonte* de Lessing, segundo Eisenstein, a pintura estaria ligada à *descrição representativa estática* e a poesia, ao *fazer-se realidade da imagem*.⁶³ A montagem sempre implicaria a justaposição de duas imobilidades, que, reunidas, criariam a imagem de um processo. De fato, Lessing traça fronteiras entre a poesia e a pintura, mas para ele, como se pode depreender da leitura do seu *Laocoonte*, uma arte parece fazer a síntese das duas: o teatro, a arte dramática, esta arte que lida com corpos no espaço e com ações que se desenrolam no tempo. Há uma teoria do teatro subjacente às considerações do *Laocoonte* de Lessing. Ao dizer que as “ações constituem o objeto próprio da poesia”, o autor privilegia a poesia (dramática ou épica) que narra ações. Por outro lado, a própria afirmação da pintura como uma arte eminentemente espacial relaciona-a com a cena teatral. Mas essa relação se estabelece não apenas em função do espaço, mas também em razão de certa concepção temporal. Na cena pictórica, a representação de corpos no espaço também está relacionada a uma concepção temporal ligada ao drama. A ação desses corpos no espaço deve ser representada num *momento fecundo*, e não no seu ponto supremo, para que, dessa maneira, o espectador seja capaz de completar, na sua imaginação, o antes e o depois da ação congelada. A plenitude da expressão é a fronteira desse *momento fecundo*. Lessing dá exemplos extraídos da tradição teatral. Se um pintor representa na tela a Medeia no exato momento em que apunhala seus filhos, o espectador só sentirá asco e horror ao presenciar tal cena, e seu pensamento não irá muito além da violência explícita do quadro.⁶⁴ Ou seja, mesmo a pintura, para Lessing, também lida com uma noção temporal, um princípio dinâmico, mas ele acabou enfatizando o que seria mais característico de cada forma artística. Com relação a isto, diz Eisenstein:

Creio que esta estrita separação em opostos incompatíveis se explica pelo fato de que, nos tempos de Lessing, nem Edison nem Lumière o haviam proporcionado todavia esse aparato tão perfeito de investigação e valoração dos princípios estéticos da arte: o cinematógrafo.

[...]

⁶² *Ibid.*, p.169.

⁶³ *Ibid.*, p.189.

⁶⁴ LESSING, *op. cit.*, pp.99-101.

Sua reflexão não inclui essa arte perfeita capaz de sintetizar *ambos* os princípios em uma nova qualidade: o cinema. Em conseqüência vê cada forma artística separadamente, apenas a partir da posição de suas próprias leis internas, e não a partir do topo da conquista de ambas, onde dentro de cada uma, junto com seus próprios traços específicos, estão iluminados os rudimentos dos traços opostos, não como algo alheio, mas como dados possíveis para o seguinte passo sinestésico.⁶⁵

Para Lessing, o teatro. Para Eisenstein, o cinema. Ambos seriam expressões artísticas sintéticas, “inclusivas” (que contêm outras artes). Eisenstein não se refere a esse teatro subjacente ao *Laocoonte* de Lessing, pois já se remete diretamente ao cinema. Mas, como veremos mais adiante, a arte teatral, para Eisenstein, seria a arte que conecta o cinema com todas as outras tradições artísticas. É onde Eisenstein, de certa maneira, se encontra com Lessing.

O específico do cinema, para Eisenstein, é a montagem. Como bem observa Nowell-Smith, “a montagem existe não apenas no tempo, mas também no espaço, e não apenas no objeto, mas, e isto é crucial, em sua percepção”.⁶⁶ É uma especificidade que, por outro lado, concerne também às outras artes, pois é a partir da montagem que se pode construir uma *imagem*. Ao longo de “Laocoonte”, Eisenstein, a partir do princípio da montagem, cria correspondências entre todas as artes. De fato, o cinema não apenas sintetizaria os “métodos” de descrição (representação) e de criação de imagens, mas sintetizaria também as próprias formas artísticas, com os traços específicos de cada uma delas.

No texto “Realização”, revisado e ampliado por Eisenstein em 1940, mas já publicado anteriormente em 1939, ele defende 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.

⁶⁵ EISENSTEIN, *op. cit.*, p.186-187.

⁶⁶ NOWELL-SMITH, “Eisenstein y el montaje”, em GLENNY; TAYLOR (Edits.), *op. cit.*, p.19.

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 audiovisuais.

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.⁶⁷

Esse texto tem um forte tom dogmático, um tanto distinto do tom de “Laocoonte”, no qual Eisenstein está mais preocupado em tratar das semelhanças entre o procedimento de montagem nas várias artes do que em suas diferenças: “No uso desta técnica [montagem], o cinema é, em seu potencial, apenas um instrumento mais completo”.⁶⁸ De qualquer forma, o cinema é apresentado nos dois textos como aquela arte que melhor cumpriria o que cada arte pretende: a criação de imagens emocionais, expressivas. Eisenstein defende o cinema sonoro como uma “obra de arte total”. É no cinema que ocorreria a fusão, a síntese das artes. Mais especificamente, ele não trata de qualquer cinema, mas do cinema sonoro soviético. Segundo Eisenstein, apenas a partir da experiência política soviética, na qual não haveria mais divisão entre as classes, é que poderia florescer tal arte total. Mas o interessante é que a hierarquia estabelecida por Eisenstein entre o cinema e as outras artes parte da suposição da existência de um destino comum entre elas: tornar-se cinema. A especificidade de cada arte seria tender para o cinema. Daí a *especificidade múltipla* do cinema. Nessa perspectiva, a idéia do cinema como síntese das artes não é simples, pois não se trata de uma síntese que excede ou nega as outras artes, esmagando-as na operação dialética – as artes estão aí, no cinema, com suas materialidades e temporalidades distintas.

Eisenstein, de fato, desenvolve um pensamento evolutivo e traça uma linha de progressão entre o cinema e as outras artes, e mesmo entre o que ele considera como as

⁶⁷ EISENSTEIN, “Realização”, em *A Forma do Filme*, p.161.

⁶⁸ EISENSTEIN, “Laocoonte”, em GLENNY; TAYLOR (Edits.), *op. cit.*, p.147.

diferentes etapas pelas quais o cinema passou. No texto “Do cinema em relevo”, por exemplo, Eisenstein relaciona o advento do cinema em três dimensões com o teatro, seu “bisavô”, numa imaginária árvore genealógica das artes técnicas (a ordem dos ramos da árvore, de forma descendente, seria a seguinte: teatro – a invenção de Lumière e de Edison – o cinema “ordinário” – o cinema em três dimensões).⁶⁹ Já que a ilusão de profundidade é tão poderosa no “cinema em relevo”, Eisenstein tenta entender a relação desse tipo de espetáculo com o espectador por meio da própria história da “evolução” do teatro, a partir de um histórico do espaço teatral. Não é exagero falar assim de um “darwinismo” estético eisensteiniano. A sua compreensão da relação do cinema com as outras artes passa por essa abordagem evolutiva, que tem a ver com a própria concepção de Eisenstein sobre a natureza da arte como um todo e sobre a tarefa desta na criação de imagens expressivas. A evolução das artes diria respeito à própria evolução da expressividade humana. É preciso falar mais desse assunto aqui. E, para tanto, utilizar inicialmente um desenho que Eisenstein fez em 10 de março de 1939.

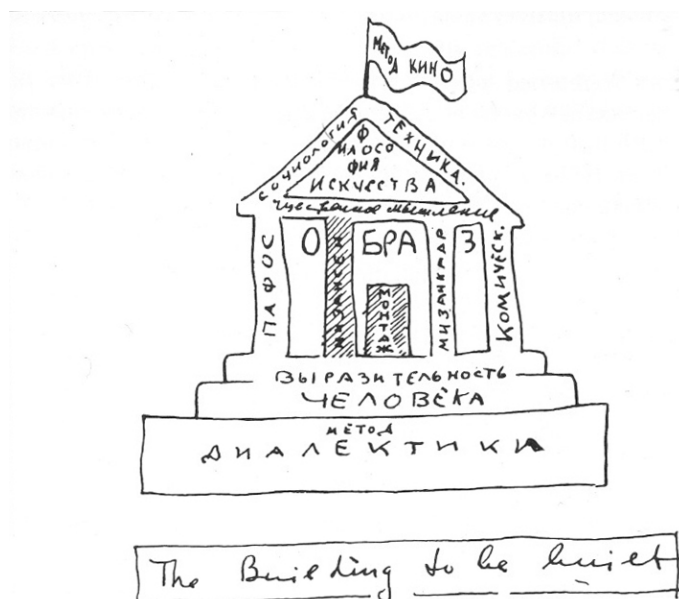


Figura 1: “The Building to be Built”

Esse templo clássico foi nomeado por Eisenstein em inglês “The Building to be Built” [O Prédio a ser Construído]. Logo abaixo do desenho ele escreveu: “Se eu fosse

⁶⁹ EISENSTEIN, “Du cinéma en relief”, em *Le Mouvement de l’Art*, p.109.

um Eckartshausen⁷⁰, seria assim que eu figuraria todo o meu futuro *opus*”.⁷¹ Na fundação do templo – o método dialético. Os dois degraus que levam à fachada do templo – a expressividade humana. Os pilares, da esquerda para a direita: *pathos*, *mise-en-scène*, *mise-en-cadre*, cômico. A porta é a *montagem*, que leva à *imagem (obraz)*. A bandeira encimando o templo é o “método cinematográfico”. Esse desenho é citado aqui para demonstrar visualmente como o próprio Eisenstein entendia a expressividade humana como algo fundamental na sua teoria artística.

Em anotações de 19 de novembro de 1947, feitas por Eisenstein para as palestras sobre psicologia da arte que proferiria no Instituto de Psicologia da Universidade de Moscou, a convite do seu amigo Aleksandr Luria, consta que seriam dois os níveis de exame do assunto: “o homem expressivo e uma obra expressiva”.⁷² No “Programa de Ensino da Teoria e da Técnica da Realização”, iniciado em 1928 e publicado em 1933, Eisenstein, para traçar a relação entre esses dois níveis, dedica-se inicialmente a um histórico do desenvolvimento das manifestações expressivas, “desde o estágio dos reflexos simples dos organismos inferiores até a plenitude de uma reação socialmente consciente no homem, percebido como entidade social”.⁷³ Deste modo, o estudo tem início no “estágio inferior”: “a) manifestação expressiva nas plantas: heliotropismo e geotropismo; b) tropismo dos animais inferiores e a especificidade da reação deles em contraste com as plantas. As reações do embrião”.⁷⁴ A proposta aqui não é de desenvolver essas idéias de Eisenstein, mas de simplesmente mostrar a insistência dele com o tema da evolução biológica das espécies, evolução cujo modelo também pode ser relacionado à evolução das artes.

Voltando às suas anotações sobre a psicologia da arte, Eisenstein observa que, quando um embrião fecha a pálpebra dos olhos, todo o corpo também se fecha. Não haveria uma reação de conflito. “No sistema adulto, ‘desde o pé’ *permanece*, mas com uma transmissão do estímulo *através* de todo o *sistema*”.⁷⁵ Como são apontamentos, Eisenstein apenas faz referência aqui às idéias que teorizou a partir de 1923 sobre a

⁷⁰ Karl Von Eckartshausen (1752-1803) foi um místico alemão que escreveu vários livros sobre esoterismo, influenciado pela linha do pensamento espiritual e hermético da Renascença e mais especialmente pelas idéias gnósticas de Jacob Boehme e Paracelso.

⁷¹ LEYDA; VOYNOW, *Eisenstein at Work*, p.110.

⁷² EISENSTEIN, “Conspectus of Lectures on the Psychology of Art”, em *The Psychology of Composition*, p.18.

⁷³ EISENSTEIN, “Programme d’Enseignement de la Théorie et de la Technique de la Réalisation: de la méthode d’enseigner la réalisation”, em EISENSTEIN; NIJNY, *Mettre en scène*, p.287.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ EISENSTEIN, “Conspectus of Lectures on the Psychology of Art”, em *op. cit.*, p.18.

temática do movimento expressivo no âmbito do trabalho do ator. No caso, Eisenstein está se referindo ao princípio da totalidade do movimento – qualquer gesto implica numa participação de todo o corpo, um movimento da mão se inicia “desde o pé” –, e ao princípio das oposições – a expressão se dá num

conflito motor entre o “desejo do corpo como um todo (o que responde à tendência do instinto e representa o material para a exposição do movimento reflexo) e o papel retardatário da inércia preservada nas extremidades (correspondendo ao papel volitivo do retardamento que é realizado através das extremidades).⁷⁶

No início dos anos vinte, a teoria de Eisenstein sobre o movimento expressivo dialogava especialmente com as proposições de Rudolf Bode, Ludwig Klages, Duchenne, Pavlov, e do próprio Charles Darwin, e do ator e encenador Vsévolod Meyerhold. Eisenstein explica, em “A Montagem de Atrações no Cinema” (1924), que não pensamos nos princípios do movimento expressivo no nosso dia-a-dia, pois as interações envolvidas no processo ocorrem de maneira orgânica. A questão se coloca quando um ator deve recriar artificialmente as oposições do movimento orgânico diante de uma platéia ou de uma câmera. Eisenstein então recorre ao *otkaz* (recusa), um princípio da biomecânica de Meyerhold, como modelo desse movimento artificialmente criado.

O *otkaz* consiste num pequeno movimento de recusa na direção oposta do movimento principal a ser produzido. Um exemplo muito simples de *otkaz*, que foi usado posteriormente por Eisenstein em suas aulas no Instituto de Estudos Cinematográficos, acontece na nossa vida cotidiana: quando precisamos pular sobre algo, instintivamente damos alguns passos para trás, para pegar impulso, e só depois enfrentamos o obstáculo diretamente. O *otkaz* não é uma invenção de Meyerhold. Mas foi ele quem fez disso um princípio, ao verificar que essa contradição no movimento era utilizada por atores das mais distintas tradições teatrais (teatro chinês, japonês ou mesmo europeu), de maneira a *ênfatizar* o movimento em cena, a torná-lo mais expressivo, ou seja, fazer com que o movimento seja mais “legível” para o espectador.

A expressividade do ator estaria, segundo Eisenstein, diretamente relacionada à *ênfase* no movimento, que consiste, conseqüentemente, na ênfase às suas oposições. O

⁷⁶ EISENSTEIN, “The Montage of Film Attactions”, em TAYLOR (Edit.), *The Eisenstein Reader*, p.47.

objetivo maior de Eisenstein desde o início é causar um efeito previamente determinado no espectador, o que ele denomina “atração potencial dos movimentos”. Oksana Bulgakowa esclarece que Eisenstein combina a teoria da expressão de William James – segundo a qual, *grosso modo*, um estado psicológico deriva de uma expressão fisiológica⁷⁷ – com a hipótese do médico inglês Carpenter de que “a observação de um movimento (mesmo de uma imagem imaginada de um movimento) produz sobre os músculos do observador contrações semelhantes, mas enfraquecidas.”⁷⁸ Carpenter foi o primeiro que descreveu esse fenômeno ideomotriz, comprovado mais tarde pelo método eletrofisiológico. “Você já pôde observar esse efeito sobre o seu corpo: Quando você vê um filme com perseguições muito enérgicas ou um combate violento, você sente uma tensão física sobre os seus próprios músculos”.⁷⁹ Nessa perspectiva, o que é importante para o jovem Eisenstein não é o estado emocional do ator, mas a sua performance *atrativa*.

No desenvolvimento da sua teoria do movimento expressivo, o horizonte de referências de Eisenstein é ampliado por seus estudos de psicanálise, psicologia, antropologia, lingüística, história da arte, literatura, cultos religiosos. Ele entenderá o *otkaz* como um movimento-conflito que representa no próprio corpo do ator o pensamento dialético da “negação da negação”. O movimento de recusa não estaria relacionado apenas a manifestações físicas, mas também a processos mentais. Daí o fato de que, durante os anos de 1930, Eisenstein passa a chamá-lo de “fenômeno *otkaz*”.

Em conferência de janeiro de 1935, no Congresso dos Trabalhadores do Cinema Soviético, ele declara:

[...] me vi confrontado com uma questão que pode excitar o leitor também. Isto é, a de que a arte seria nada mais do que um retrocesso artificial no campo da psicologia em direção a formas dos processos primitivos de pensamento, isto é, um fenômeno idêntico a qualquer tipo de droga, álcool, impostura, religião, etc.! A resposta a isto é simples e extremamente interessante.

A dialética das obras de arte é construída sobre uma “unidade dupla” muito curiosa. A eficácia de uma obra de arte é construída sobre o fato de que ocorre nela um processo duplo: uma impetuosa ascensão progressiva ao longo das linhas dos mais elevados

⁷⁷ “Não choramos porque estamos tristes, estamos tristes porque choramos” é a famosa frase que resume sua teoria.

⁷⁸ BULGAKOWA, “La Conférence berlinoise d’Eisenstein: entre la psychanalyse et la la gestalt-psychologie”, em CHATEAU; JOST; LEFEBVRE (Orgs.), *op. cit.*, p.176.

⁷⁹ *Idem*.

degraus explícitos da conscientização e uma simultânea penetração através da estrutura das formas nas camadas do mais profundo pensamento sensorial. A separação polar dessas duas linhas de fluxo cria a incrível tensão da unidade da forma e conteúdo característica das verdadeiras obras de arte. Fora disto não existem verdadeiras obras de arte.⁸⁰

Nessa conferência, Eisenstein critica os estudos do filósofo e sociólogo Lucien Lévy-Bruhl quanto às sociedades ditas “primitivas”, que teriam uma mentalidade pré-lógica, em oposição ao estágio lógico-racional dos colonizadores brancos. Eisenstein se refere então a Engels para defender que a construção do pensamento deve ser entendida de maneira dinâmica, pois haveria uma “co-presença simultânea”⁸¹ dos dois tipos de pensamento. Numa obra de arte, assim como na experiência humana, existiriam essas camadas de pensamento, e caberia então à *montagem enfatizá-las*, tornar *legível* esse movimento “progressivo” (lógico, racional, consciente) e “regressivo” (sensorial, difuso, inconsciente). Esse projeto eisensteiniano já está, de certo modo, delineado na sua “montagem de atrações”, ao tensionar a concretude sensória dos efeitos espetaculares (a “cor da malha da prima-dona”) à dimensão ideológica do impacto emocional sofrido pelo espectador.

A “co-presença simultânea” dos movimentos de “progressão” e de “regressão”, no entanto, vai de encontro à concepção hegeliana e marxista de que a arte e a cultura seguem o desenvolvimento progressivo da sociedade.⁸² Essa co-presença é paradoxal e diz respeito ao modo como Eisenstein relaciona o cinema com as outras artes. O “movimento cinematográfico” – em “Laocoonte”, Eisenstein chega a falar do “corpo filmico”⁸³ – só seria evidenciado, só seria *expressivo, atrativo*, no “recuo” a outras tradições artísticas. O presente do cinema só existiria na relação com o passado da história da arte. O teatro de sombras em *Ivan* é emblemático dessa montagem de tempos

⁸⁰ EISENSTEIN, “A forma do filme: novos problemas”, em *A Forma do Filme*, p.131.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Diz Eisenstein: “[...] a arte é [...] um dos métodos e caminhos do conhecimento. E, além disso, de um conhecimento que não tanto interpreta a imagem de acordo com as normas de determinado estágio do desenvolvimento do pensamento – ele próprio constrói as imagens de acordo com essas normas de pensamento e consolida, na estrutura dessas imagens, as representações nas quais se expressa [...] o próprio modo de pensamento. A superfície de um quadro, a forma de um edifício, a tendência plástica de um monumento, todos eles, em vista disso, são semelhantes a sedimentos de rocha, nos quais estão impressas as pegadas dos antigos pterodáctilos [...] São semelhantes a campos de operações militares, que conservaram milagrosamente os sinais dos combates e guerras dentro das consciências dos seus criadores [...]”. EISENSTEIN *apud* IVÁNOV, *Dos Diários de Serguei Eisenstein e Outros Ensaios*, p.82.

⁸³ EISENSTEIN, “Laocoonte”, em *op. cit.*, p.233.

e experiências em uma imagem. A montagem rompe a linearidade cronológica e, de certo modo, rompe também com a separação estanque entre as artes. A montagem, em Eisenstein, é cinema, teatro, pintura, música, poesia, todos coexistindo ao mesmo tempo, numa *unidade múltipla*. Em “Realização”, Eisenstein chega a usar a expressão “filmar as artes” para tratar das vantagens do cinema⁸⁴, expressão que é bastante elucidativa do que seria essa *especificidade múltipla* do cinema, já mencionada aqui. Ele coloca as outras artes na função de “personagens” de um filme cuja potência expressiva estaria diretamente relacionada ao desempenho destas artes-personagens.

Em *Ivan*, como aponta Yuri Tsivian, Eisenstein faz, por exemplo, referência explícita ao quadro *O Corpo do Cristo Morto no Sepulcro* [*The Body of the Dead Christ in the Tomb*] (1520-22), do pintor do século XVI Hans Holbein, (1498-1543) para compor os planos da cabeça de Ivan, no momento em que o czar está doente, prostrado na cama. Tsivian não estabelece a relação, mas a própria cena entre Ivan e o embaixador, comentada no início deste capítulo, poderia ser pensada como uma evocação do quadro *Os Embaixadores* [*The Ambassadors*] (1533), do mesmo Holbein. Na mesa de Ivan não estão tantos instrumentos científicos como na cena pictórica, mas também consta um globo (no caso, vazado); há ainda um mapa e uma ampulheta. *Os Embaixadores* é muito famoso pela representação anamórfica de uma caveira posicionada no centro da composição, na parte inferior da tela. Ao se olhar o quadro frontalmente, a caveira não se revela para o espectador, que apenas vê uma figura branca deformada. O espectador tem de buscar uma posição determinada para entender o que é esta mancha branca. A própria deformação dessa figura parece ser tematizada por Eisenstein em toda a cena com a utilização do teatro de sombras, por meio do qual as figuras de Ivan, dos boiardos e do embaixador são alteradas nas projeções na parede.⁸⁵ Tsivian pondera 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*”.⁸⁶ Esta seria a operação cinematográfica, uma maneira de lidar com toda a tradição artística, uma maneira de estabelecer um diálogo entre experiências e momentos distintos da história da arte. Para afetar o espectador, Eisenstein “conta com nossas respostas à cultura” – escreve Tsivian.⁸⁷

⁸⁴ EISENSTEIN, “Realização”, em *op. cit.*, p.162.

⁸⁵ Antonio Costa também faz essa relação em COSTA, *op. cit.*, p.123.

⁸⁶ TSIVIAN, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁷ *Id.*, p.43.

Andriéi Zhdanov criticou a fascinação de Eisenstein por sombras, pois, segundo ele, elas distraiam o espectador da ação. Criticou também a fixação de Eisenstein na barba de Ivan. Eisenstein até prometeu que a barba do tzar seria menor no futuro, mas escreveu o seguinte no seu diário, em 20 de outubro de 1946 (por sinal, mesmo dia em que foi publicada sua autocrítica sobre *Ivan* em *Cultura e Vida*):

Overburdenedness [em inglês no original] com sombras? O filme é povoado com tantas imagens? [Mas elas são ‘tantas’ apenas] para *aqueles* que não ‘lêem’ filmes, mas que simplesmente urgem por sua ação. Isto é, para aqueles que vêm ao cinema procurando por sintaxe telegráfica, e não por escrita poética com repetições, analogias visuais [*illuistratsii*] e música – para [aqueles que vêm ao cinema por causa de] a anedota apenas.⁸⁸

Para Eisenstein, como esclarece Tsivian, o cinema fazia parte da história da arte, não se tratava apenas de outra maneira de narrar histórias. Acrescento: o cinema seria uma maneira de investigar a história da arte. Como o próprio Eisenstein escreve, o cinematógrafo seria um aparato de investigação e valoração dos princípios estéticos da arte. É nesse sentido que se pode falar de uma *montagem temporal das artes*, que advém dessa *especificidade múltipla* do cinema em Eisenstein. Na concepção eisensteiniana, o cinema *monta* as diferenças temporais justamente no encontro de distintas formas artísticas, que remetem a diferentes momentos históricos e a diferentes maneiras de lidar com o tempo numa obra.⁸⁹ Essa *multitemporalidade* é bem presente em *Ivan*, com suas várias referências artísticas e visuais. No caso da cena de Ivan e o embaixador, por exemplo, são diversas as referências: pintura do século XVI (Holbein), arte sepulcral egípcia, Expressionismo alemão, desenhos animados de Walt Disney e o milenar teatro de sombras.

Outra palavra relacionada a essa multiplicidade ou heterogeneidade de tempos é *anacronismo*. Este termo e esta noção são fundamentais para as reflexões de Georges Didi-Huberman e cruciais para se pensar a força imagética de *Ivan* como uma “*montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*”⁹⁰, e também para pensar

⁸⁸ EISENSTEIN *apud* TSIVIAN, *op. cit.*, p.14. As frases em colchetes foram acrescentadas por Tsivian.

⁸⁹ Como visto anteriormente, Eisenstein traça uma espécie de “evolução das artes” e, portanto, as formas artísticas estariam, para ele, relacionadas a determinados momentos temporais (épocas). Por isto, a montagem de tempos heterogêneos corresponde à montagem de artes distintas.

⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, p.16.

a obra teórica de Eisenstein, no sentido de tensionar o caráter evolutivo, progressista, e teleológico, que ela apresenta.

“A montagem é uma *exposição de anacronias* tendo em vista que ela procede como uma *explosão da cronologia*. A montagem corta as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas” – escreve Didi-Huberman ao abordar o teatro de Bertolt Brecht.⁹¹ Ele vê o uso do anacronismo em Brecht como “uma verdadeira operação de *distanciamento temporal*: um ‘efeito de estranhamento’ produzido na própria textura do enredo ou da reflexão histórica”.⁹² E prossegue:

Brecht foi *anacronicamente* buscar no teatro chinês seus novos princípios de montagem dramática, como Eisenstein foi buscar os seus na pintura japonesa. E, da mesma maneira que Eisenstein tinha escrutado a pintura do Greco, Brecht teria visto de perto a de Bruegel o Velho para descobrir aí em obra seu próprio *Verfremdungseffekt* [efeito de estranhamento].⁹³

Mas Eisenstein não foi buscar os princípios da arte cinematográfica apenas na pintura japonesa, ou em El Greco. Ele fez o cinema dialogar, como já foi dito, com várias tradições artísticas e visuais. “O anacronismo seria [...], em toda primeira aproximação, a maneira temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens.”⁹⁴ A imagem-montagem eisensteiniana articula vários tempos. Daí a *explosão da cronologia*. Apesar do seu discurso de teor fortemente evolutivo, teleológico, da sua concepção do cinema como evolução das artes, a imagem para Eisenstein está impregnada, contaminada, por diversos tempos e experiências que coexistem simultaneamente.

Em 1940, mais ou menos na mesma época em que Eisenstein estava discutindo o *Laocoonte* de Lessing, o crítico norte-americano Clement-Greenberg publica um texto intitulado “Rumo a um novo Laocoonte”, no qual critica a teoria de Lessing em termos bem distintos daqueles propostos por Eisenstein. Neste texto, Greenberg rebate a teoria de Lessing ao defender que a superioridade da arte abstrata, naquele momento, devia-se justamente a uma libertação das artes plásticas da necessidade de figuração e de

⁹¹ DIDI-HUBERMAN, *Quand les Images Prennent Position*, p.133.

⁹² *Id.*, p.137.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, p.16.

reprodução dos efeitos da literatura, que ele notava nas pinturas dos séculos XVII e XVIII. O que havia nesse período citado, segundo Greenberg, era uma *confusão das artes, perversão, distorção*.

Greenberg reivindica a especificidade e a autonomia das artes de maneira radical. Logo no início do texto, ele opõe à *confusão* a intransigência do *purismo* e da *identidade* da arte. A especificidade artística seria determinada pela ênfase no meio e na técnica, no trabalho artesanal, aos quais o artista se dedica. A história do modernismo nas artes, segundo Greenberg, é a história da “aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica.”⁹⁵ Ao invés da *dissimulação* dos meios em busca de um ilusionismo, o pintor modernista apresenta ao espectador o seu embate com a resistência, com a materialidade dos meios próprios da arte pictórica. “É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada”.⁹⁶ Nessa direção, há uma maior ênfase na *forma* da obra de arte do que no seu tema – entendido, por Greenberg, como vestígio do literário nas artes plásticas. O formalismo de Greenberg deplora interferências que perturbem a forma estética, tal como uma intensa expressividade requerida por algum artista. No caso da pintura, nada pode ir além do trabalho artístico da composição, da ênfase na planaridade, na bidimensionalidade da tela, enfim, da forma ali apresentada.

A crítica de Greenberg é reforçada por Michael Fried no famoso texto “Arte e Objetude” (1967), cujo alvo é o caráter de inespecificidade artística que o teatro, a seu ver, possui. “O sucesso, mesmo a sobrevivência, das artes depende cada vez mais de suas habilidades em derrotar o teatro.”⁹⁷ “A arte degenera conforme sua aproximação da condição do teatro.”⁹⁸ “Os conceitos de qualidade e valor [...] têm sentido [...] apenas nas artes individuais. O que permanece entre as artes é teatro”.⁹⁹ Fried percebe com horror que o teatro se faz presente em obras de arte que se pretendem mais específicas do que a própria pintura modernista. Fried – num movimento muito parecido ao de Lessing, tendo em vista que os dois autores partem de uma insatisfação com o trabalho artístico de seus contemporâneos – percebe com perplexidade uma contradição

⁹⁵ GREENBERG, “Rumo a um novo Laocoonte”, em FERREIRA; MELLO (Orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, p.53.

⁹⁶ *Id.*, p.54.

⁹⁷ FRIED, “Art and Objecthood”, em *Art and Objecthood: essays and reviews*, p.163.

⁹⁸ *Id.*, p.164.

⁹⁹ *Ibidem*.

entre o discurso e a prática de alguns artistas minimalistas (que Fried prefere chamar de *literalistas*), sobretudo em Donald Judd, Richard Morris e Tony Smith. Se, por um lado, esses artistas atestavam um certo esgotamento da pintura modernista, por conta da impossibilidade dela em operar com uma forma e com um espaço literal (a forma na pintura é sempre pictórica), em lidar com a obra de arte quase como uma coisa no mundo, ressaltando a sua *objetude*; por outro lado, seus “objetos específicos”, em sua extrema literalidade e *objetude*, acabavam pleiteando um novo gênero de teatro, “e o teatro é agora a negação da arte”.¹⁰⁰ Para Fried, a sensibilidade *literalista* é teatral, em resumo, porque: 1) o objeto é apresentado numa *situação* que inclui o *espectador*, e essa *situação é do espectador*, e não da obra em si, o foco não recai então sobre a obra; 2) o objeto provoca um efeito de presença, uma espécie de presença cênica (“Algo tem presença quando demanda que o espectador o leve em consideração, que ele o considere seriamente”¹⁰¹), a obra tem algo de antropomórfico, biomórfico; 3) a ênfase recai na experiência do teatro e não sobre o objeto em si. O que Fried parece detestar principalmente, em relação aos objetos *literalistas*, é a duração indefinida, a temporalidade estendida, provocada pelo *objeto em situação*, o que implicaria em seu caráter de inacabado. Teatro, para ele, tem a ver com um tempo de transformação, de duração. Na pintura, para Fried, o tempo é o do instante, o do “estar presente” (*presentness*).

Fried estaria então criticando o paralelo entre as artes e vendo o teatro como o próprio paralelo, já que o teatro seria o “estar em relação”, “estar em situação”, seria o “entre” (“*O que permanece entre [as artes] é teatro*”). Em “Arte e Objetude”, no entanto, Fried considera que o cinema “escapa totalmente do teatro” e, por isso, não precisa *superar* a arte teatral. Em nota, ele observa:

É uma questão difícil de explicar exatamente como os filmes conseguem escapar do teatro e não há dúvida de que valeria a pena levar a cabo uma fenomenologia do cinema que se concentrasse nas semelhanças e diferenças existentes entre este e o drama teatral – por exemplo, que nos filmes os atores não estejam fisicamente presentes, que o próprio filme seja projetado *longe* de nós e que a tela não seja percebida como um tipo de objeto que guarde uma relação física específica conosco.¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.153.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.155.

¹⁰² *Ibid.*, p.171. É interessante citar um dado curioso: Eisenstein chegou a defender que a tela do cinema fosse quadrada, ao invés de retangular (como o é até hoje), sob a alegação de que a verticalização da tela

Se o cinema não tem a necessidade de superar o teatro, pois parece criar um mundo fechado em si mesmo, longe do espectador e indiferente a ele, isso significa, para Fried, que o cinema, no entanto, não é uma arte modernista.¹⁰³ Essa constatação de Fried se aproxima, de certo modo, do que Jacques Aumont diz sobre o “primeiro cinema”, ou seja, que ele é uma arte ainda *contaminada* pelo teatro. O que está em jogo fundamentalmente nessa discussão *contra o teatro*, nesse debate que ainda está em pauta e que foi e é presente no próprio âmbito teatral, são distintas concepções de tempo, e diferentes modos de compreender a relação obra-espectador e a representação do corpo humano.

Quando faz uma introdução à sua atividade como crítico de arte, Fried revela:

(Minha crítica ao fato de que o literalismo se dirigia ao corpo do espectador não significava que a corporalidade como tal não tivesse um lugar dentro da arte, mas, melhor, que o literalismo teatralizava o corpo, colocava-o finalmente em cena, convertia-o em algo estranho ou opaco a si mesmo, esvaziava-o, amortizava sua expressividade, negava sua finitude e, em certo modo, sua humanidade, etc. Há, poderia ter dito, algo vagamente *monstruoso* acerca do corpo no literalismo).¹⁰⁴

correspondia à verticalidade da figura humana. EISENSTEIN, “The Dynamic Square”, em *Film Essays with a lecture*, p.48-65.

¹⁰³ Em texto publicado na revista *Artforum*, de setembro de 2006, Fried escreve sobre como o filme *Zidane, a 21st Century Portrait* (2006), dirigido por Douglas Gordan e Philippe Parreno, o intrigou. Essa obra seria o exemplo de um filme, se não inteiramente modernista, ao menos um filme do maior interesse para quem se interessa por este tema. Antes de comentar essa consideração de Fried, devo fazer uma breve apresentação de algumas de suas idéias. Em seu livro *Absorption and Theatricality* (1980), Fried trata da arte do retrato na França do século XVIII como um momento em que a pintura moderna teve seu início. Esse início se dá, segundo Fried, nas tentativas do pintor daquela época em retratar uma pessoa numa posição a mais natural possível, como se o retratado não estivesse sendo observado por ninguém, *absorvido* em pensamentos ou na realização de alguma ação. Os retratos “teatrais”, no entanto, fariam justamente o contrário ao afirmar a presença de um suposto espectador para o retratado. O desenvolvimento da pintura moderna, ainda para Fried, dar-se-ia justamente na superação de elementos teatrais. Nesse artigo sobre o filme *Zidane*, Fried chega a considerá-lo praticamente uma obra modernista, porque o “retratado” no filme, o célebre jogador de futebol que dá nome à obra, “é representado como profundamente absorvido durante quase todo o filme”. O filme consiste numa projeção em três telas de uma partida de futebol, na qual a única pessoa filmada, por diversas câmeras e em distintos ângulos, é Zidane. Fried considera que o brilhantismo dessa obra consiste, ademais, “no fato de que a façanha da absorção mantida pelo protagonista é representada diante de um público de oitenta mil espectadores, com mais outros milhares assistindo via TV”. FRIED, “Absorbed in the Action”, em *Artforum*, september 2006, p.333-335; 398.

¹⁰⁴ FRIED, *Arte y Objetualidad: ensayos y reseñas*, p.70.

Nesse ponto, voltemos a Eisenstein. “Dois níveis de exame: o homem expressivo e uma obra expressiva”.¹⁰⁵ Essa relação que Eisenstein faz entre “o homem” e “a obra” não significa absolutamente que a obra de arte seja algo realista, num sentido de espelhamento de algo já dado, de um referente prévio (se isso é possível). O homem expressivo de Eisenstein é um homem-montagem, uma construção, é um *homem inumano*. Em “Perspectivas” (1929), Eisenstein é radical na defesa do seu cinema “intelectual” e na crítica à noção do “homem vivo” – palavra de ordem da R.A.P.P. (Associação dos Escritores Proletariados Russos), que propunha aos autores uma representação simplificada e cotidiana do homem. Não se trata, na concepção eisensteiniana, de apresentar um “homem vivo” mas sim uma *imagem viva*. Segue a descrição que Eisenstein faz do grupo escultórico Laocoonte¹⁰⁶, no texto de mesmo nome:

Este grupo proporciona um exemplo perfeito, tanto na fase do movimento externo – o ataque das duas serpentes – como na fase da crescente intensidade do sofrimento, expresso mediante a gradação na atitude das figuras. O aspecto mais curioso do grupo *Laocoonte*, entretanto, está na cabeça da figura central, e o traço mais estranho dessa cabeça é que a *intensidade* de sua expressão de sofrimento humano alcançada mediante a ilusão de *mobilidade*, uma ilusão conseguida mediante a representação de caretas que *não podem dar-se uma única vez*. Os traços do rosto, distorcidos pela dor, aparecem em duas fases diferentes que dão uma expressão fisicamente impossível. Devemos esta observação a Duchenne, famoso por seus experimentos sobre a estimulação elétrica dos músculos em separado.

Foi ele quem descobriu que a contração simultânea de todos os músculos faciais de Laocoonte era fisicamente impossível. Em seu livro, junto com reproduções da cabeça do *Laocoonte* grego, aparecia a cabeça de um Laocoonte anatomicamente “correto”, ou seja,

¹⁰⁵ EISENSTEIN, “Conspectus of Lectures on the Psychology of Art”, em *op. cit.*, p.18.

¹⁰⁶ Seligmann-Silva em nota ao livro de Lessing, *Laocoonte*, escreve: “Laocoonte, sacerdote troiano de Apolo, foi castigado por sua desobediência quando quis revelar aos troianos a artimanha do cavalo. Quando da partida simulada dos gregos, durante um sacrifício ao deus do mar, Posídon, que ele realizava na praia junto com os seus dois filhos, os deuses enviaram duas cobras, Pórcia e Caribéia, sobre os três. [...] O grupo de mármore que representa Laocoonte com seus filhos, uma das esculturas mais famosas da Antiguidade, data de cerca de 140 a.C. – i.e., da época de inflexão entre o declínio do mundo grego e o nascimento de Roma como potência européia. Em 1506 foi encontrada em Roma uma cópia romana dele de mármore (a partir do original em bronze) de autoria de três escultores de Rodes da era do reinado de Tibério (4-37 a.C.) que pode ser vista até hoje no Vaticano, onde ela foi abrigada. Uma idéia do original grego de bronze, embora sem o braço direito de Laocoonte, encontrado apenas em 1904, pode ser obtida a partir da observação do bronze do grupo Laocoonte de autoria de Primaticcio, de 1540 realizada em Fontainebleau. Os conhecimentos quanto a essa escultura eram ainda muito obscuros à época de Lessing, que desconhecia a existência de um original em bronze. Apenas a partir de importantes descobertas arqueológicas de 1957 em Sperlonga a arqueologia desvendou os mistérios que envolviam essa obra”. SELIGMANN-SILVA em LESSING, *op. cit.*, p.81 (nota).

Laocoonte com seus traços distorcidos de forma anatomicamente possível. E com que resultado? Na versão “anatomicamente fatível” de Laocoonte não há nem indício desse efeito dinâmico de sofrimento, conseguido mediante o método cinematográfico que tornou imortal ao *Laocoonte* ao largo dos séculos!¹⁰⁷

Há três palavras importantes nessa descrição – distorção, intensidade, impossibilidade – que comentarei em diálogo com o Georges Didi-Huberman de *A Semelhança Informe*.

Eisenstein entende que a expressividade sempre se dá na *distorção*. Quando o ator recria artificialmente um movimento orgânico, a “luta” entre as tendências motoras do corpo como um todo e suas extremidades gera distorções no próprio corpo.¹⁰⁸ E é a partir dessas distorções que se daria a interação entre o espectador e o ator, ou ainda, entre o espectador e a *imagem*. Ou seja, caberia ao artista criar *semelhanças distorcidas* que se dão no tempo, em *obra*. Didi-Huberman usa a expressão *semelhanças cruéis*, quando faz aproximações entre Eisenstein e Georges Bataille quanto ao tratamento de ambos da figura humana em seus trabalhos. Didi-Huberman parte especialmente da colaboração de Eisenstein para *Documents*, a revista de arte que Bataille, juntamente com Michel Leiris, Carl Einstein, Marcel Griaule, e alguns outros, dirigiu nos anos de 1929 e 1930. Essa colaboração consistiu numa montagem de trinta fotogramas retirados do filme *A Linha Geral* (1929), publicados em página dupla.

Essa montagem, aliás, poderia apenas perturbar o leitor de *Documents* por causa de toda uma série de analogias, temáticas e também formais, com o que Bataille e Leiris encenavam à maneira deles – e *montavam*, imagens contra imagens – desde o início da aventura editorial deles: a estreita articulação do patético e do morfológico, em particular desses rostos violentamente expressivos e dessas contradições formais entre imagens (por exemplo: rostos humanos contra a coluna vertebral animal, os dois ligados pelo mesmo descarnar, o mesmo emagrecimento); a obstinação a encerrar a “Figura humana” em primeiros planos que trazem toda “sedução ao limite do horror”, como escrevia Bataille; a decomposição dialética do antropomorfismo pelo contato com motivos da coisa inanimada, da máscara e, sobretudo, da animalidade. Em resumo, a página dupla concebida por Eisenstein vem condensar, estranhamente, um certo número de problemas já formulados – e já colocados em imagens – por Bataille em *Documents*: o corte e a desproporção [...], a colisão e a massificação, a falta e o excesso da carne [...]. Tudo o que

¹⁰⁷ EISENSTEIN, “Laocoonte”, em *op. cit.*, p.146.

¹⁰⁸ EISENSTEIN, “The Montage of Film Attractions”, em TAYLOR (Edit.), *The Eisenstein Reader*, p.48.

dizia respeito à questão do tratamento dialético do antropomorfismo feito de contatos e contrastes misturados, de relações em movimento, de passagens ao informe, de semelhanças cruéis, tudo isso se encontra mudamente disposto nas duas páginas da revista.¹⁰⁹

As montagens eisensteinianas de figuras humanas e animais ocorrem desde o seu curta-metragem *O Diário de Glumov*. Aqui, Glumov se transforma num asno (e também em um bebê, um canhão, e uma suástica). Em *A Greve*, cada um dos espiões do movimento dos trabalhadores é comparado a um animal. E como não citar a última seqüência do filme na qual a chacina dos grevistas é comparada ao abate de bois. Em *A Linha Geral*, esse procedimento é ainda mais enfático, pois as filmagens ocorrem no campo. Como bem aponta Didi-Huberman, a própria “figura humana” é apresentada por si só de maneira monstruosa, em virtude das opções de enquadramento. Há assim, em Eisenstein, uma *transgressão* das formas antropomórficas. Didi-Huberman se refere ao *antropomorfismo*, no caso, não apenas como “empréstimo” da forma humana a qualquer outro ser ou objeto, mas também como uma idealização da “figura humana”.¹¹⁰ Se voltarmos ao *otkaz* eisensteiniano, perceberemos que a expressividade humana é aí concebida também como choque com outras formas de vida.

O “homem expressivo” de Eisenstein é também o homem da *emoção urgente*, que é como ele considera que deva ser o homem soviético¹¹¹, nos antípodas do homem burguês e hollywoodiano. “E é que sem a condição prévia de amor e ódio não há obra de arte que possa vir à luz, nem em forma nem em conteúdo [...]”.¹¹² Essa *intensidade* de emoção é também uma transgressão, uma violência a uma idéia de vida ordinária, estabilizada. Uma obra artística deve sempre produzir “um impacto emocional verdadeiramente estremeedor” no espectador.¹¹³ Vale lembrar que um dos modelos para a “montagem de atrações” era o teatro de *Grand-Guignol*, com todo tipo de tortura física e formas de matar e morrer encenadas “ao vivo”. Eisenstein não parou de recorrer a exemplos de situações extremas em seus textos. Didi-Huberman observa que a técnica da montagem, teorizada e posta em prática por Eisenstein, compreende a imagem como

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance Informe*, p.292.

¹¹⁰ *Id.*, p.37 (nota).

¹¹¹ EISENSTEIN, “Ana Karenina, de Tolstoi: ‘Las Carreras’”, GLENNY; TAYLOR (Edits.), *Hacia una Teoría del Montaje*, vol.2, p.86.

¹¹² *Id.*, p.85.

¹¹³ EISENSTEIN, “Montaje 1938”, em GLENNY; TAYLOR (Edits.), *Hacia una Teoría del Montaje*, vol.2, p.103.

“a possibilidade formal de transgredir a forma, de ser violento com ela, de fazê-la gritar ou cuspir sua verdade, pelo jogo rítmico, dialético, do contato e da ruptura.”¹¹⁴

O “homem expressivo” de Eisenstein é, de fato, um homem impossível. “Eisenstein sempre diz, opondo verossimilhança e verdade, que a montagem é capaz de tudo, e sobretudo de *apresentar o irrepresentável*, sua grande ‘magia’, como ele escreveu em alguma parte” - assinala Didi-Huberman.¹¹⁵ Para o cineasta russo, numa obra de arte, o que está em jogo é uma “verdade artística” e não uma “verdade real”. A história pode e deve ser distorcida pelo artista. (Não há como não lembrar o próprio apagamento da figura de Trotski em *Outubro*, depois que ele caiu em desgraça na URSS). A *verdade interna* de um fenômeno pode contradizer os fatos “físicos” de um acontecimento histórico, pois se trata, antes de tudo, de afetar emocionalmente o espectador para que ele possa compreender e sentir o real significado de qualquer acontecimento.

“MINHA MISE-EN-SCÈNE É A MONTAGEM”

Na mitologia grega, Anteu era um gigante, filho de Posídon e Geia. Todos aqueles que atravessavam o deserto da Líbia eram desafiados a lutar contra Anteu. Ele os matava e colecionava suas caveiras para um dia construir um templo para seu pai, Posídon. Anteu devia sua força à sua mãe, Geia, a terra. Nas lutas, quando precisava de mais energia se voltava ao chão. Heracles o venceu, porque percebeu o segredo do seu poder e conseguiu levantá-lo, deixando-o por tempo suficiente longe do solo. Em um texto de 1934, Eisenstein recorre ao mito de Anteu para falar da relação entre cinema e teatro. Para que o cinema ganhe força ao se deparar com novos desafios técnicos (no caso, Eisenstein está se referindo especificamente ao cinema sonoro), é preciso que ele “recue” ao teatro, pois o teatro é algo de anterior.¹¹⁶ É o solo a partir do qual o cinema se ergue. Mas é também uma anterioridade que permanece, anacronicamente, presente no cinema.

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p.333.

¹¹⁵ *Id.*, p.312.

¹¹⁶ EISENSTEIN, “Theatre and Cinema”, em TAYLOR (Org.), *S. M. Eisenstein: selected works. Writings, 1934-1947*, p.14.

Pode-se dizer, até certo ponto, que o teatro seria para Eisenstein uma *origem*, no sentido que Walter Benjamin atribui a este termo. Essa aproximação é possível porque não se trata simplesmente de uma mera questão cronológica, ou de causalidade histórica presente nessa relação teatro-cinema. Em Benjamin, a *origem* não se confunde com a noção de gênese, “qualquer que seja o início que a última designa, a criação de Adão ou a aparição da vida na Terra”, como escreve Jeanne-Marie Gagnebin.¹¹⁷ E ela prossegue: “A exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado”.¹¹⁸ No exemplo mitológico de Eisenstein, o que deve ser levado em consideração é o momento de retorno ao chão, ou, no caso, o movimento de recuo, o *otkaz*. É esse movimento que estabelece uma *relação* entre teatro e cinema. Uma relação que, para Eisenstein, é de “co-presença”, relação na qual a *origem* continua *trabalhando* no presente. O teatro continua atuando no cinema. Se a noção de origem, para Benjamin, não está atrelada à idéia de recuo (ao início, ao princípio, à gênese), a noção de recuo (*otkaz*) para Eisenstein parece apontar para a idéia de movimento conflitual, antagonico, para a idéia de contraposição e não apenas para a idéia de retorno a uma anterioridade.

O teatro, por outro lado, pode também ser entendido como um *procedimento* para o cinema de Eisenstein. Em primeiro lugar, devido ao fato de que a criação artística do ator seria, para Eisenstein, o parâmetro para a criação artística em qualquer âmbito, pois representaria o estágio mais elementar do trabalho criativo: o autor personificando a própria imagem criada. “Nosso tema é o exame da aplicação do princípio de montagem – um fator que poderia ser ‘puramente’ cinematográfico no sentido estrito – em um âmbito extremamente sensível da atividade da *principal pessoa do cinema: o ator*”.¹¹⁹ O estudo da montagem cinematográfica, para Eisenstein, não pode ser dissociado do trabalho do ator. Um dos livros inacabados de Eisenstein é justamente dedicado a uma teoria do jogo do ator e da encenação. Em suas aulas no Instituto de Estudos Cinematográficos (GTK, futuro GIK, renomeado VGIK em 1934), era esperado que os próprios alunos soubessem como desempenhar os vários papéis previstos em

¹¹⁷ GAGNEBIN, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.19.

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ EISENSTEIN, “Laocoonte”, em *op. cit.*, p.170.

seus projetos. O diretor cinematográfico é, segundo Eisenstein, um “ator *manquê*”, isto é, um ator fracassado. Segue uma descrição dele mesmo de como se daria essa relação:

As palavras excitadas se expressam mediante a entonação. A entonação se amplia em gesto e mímica, ao mesmo tempo que o gesto e a mímica explodem no deslocamento espacial de quem os origina, na conduta espacial, protótipo da atuação. São orgânicos em seus vínculos mútuos que surgem no desenvolvimento fase a fase, são ao mesmo tempo contrapontísticos em seu estado de co-presença simultânea.

Assim ocorre no teatro. Assim é o trabalho de um ator no teatro ou, em igual medida, no âmbito de uma conduta dramática do personagem dentro da trama de um filme. Mas eu não sou um ator. Não sou sequer um diretor de *teatro*. Sou um diretor das mais destacada das formas artísticas, o cinema sonoro como síntese das artes. Que tenho que fazer então? Como vou gritar com urgência sobre meu tema, nosso tema? Onde está *meu* movimento? Onde estão *meus* cenários? Onde estão *meus* gestos, *minha* mímica, *minhas* palavras?

Minha *mise-en-scène* é a montagem.

Meus gesto e mímica são a composição da ação dentro do quadro e o próprio enquadramento.

Minha entonação é o lugar da minha banda sonora no contraponto audiovisual total.

[...]

E é que a forma de uma obra de arte, na qual me encarno eu mesmo para apresentar meu tema, é como a forma em que um ator se transforma; o corpo de minha obra de arte, com suas partes, membros e órgãos, é... a estrutura de minha estória, o ritmo do meu baile, a melodia da minha canção, a metáfora do meu canto, meu tratamento da trama e da imagem de minha percepção do todo: todas estas são coisas que expresso, como um ator se expressa com seus braços e pernas, sua voz e o brilho de seus olhos; são as coisas pelas quais ele e eu, em nossa empresa criadora, estamos internamente possuídos.¹²⁰

Eisenstein considera o cinema uma “atuação total”. O processo que vai do jogo do ator ao “corpo filmico” pode ser comparado de certa maneira à *matrioshka*, a famosa boneca russa que guarda dentro de si uma boneca que guarda uma outra boneca... até chegarmos à menor boneca (a única que não é oca). Aqui o movimento é inverso, mas implica nessas camadas sobrepostas. Com seus alunos no VGIK, Eisenstein sempre partia de uma *mise-en-scène*, sem preocupação com a intervenção da câmera cinematográfica, para só depois de decidido o *desenho rítmico* da encenação, aí sim,

¹²⁰ EISENSTEIN, “Ana Karenina, de Tolstoi: ‘Las Carreras’”, em GLENNY; TAYLOR (Edits.), *op. cit.*, p.84.

pensar a cena como *mise-en-cadre*, como enquadramento desse primeiro procedimento. A dialética da imagem artística implicaria assim em várias “unidades de oposições”, presentes tanto no jogo do ator, na *mise-en-scène*, na dramaturgia, na interação entre as artes, quanto também na “síntese inflamada”¹²¹ entre o “pensamento sensual-concreto” e o “pensamento lógico-abstrato”, entre magia e ciência.

Como escreve Jacques Aumont, em *Montage Eisenstein*, pode-se imaginar que esse procedimento de trabalho com a *mise-en-scène* tenha sido, “a título mais ou menos mítico”, a primeira etapa de trabalho de Eisenstein quando da realização de *Ivan*, pois é “indiscutível [...] a presença [...] desse primeiro estado da ficção, jogando como modelo e como garantia interior a todo trabalho de fragmentação (*‘mise-en-cadre’*, montagem)”.¹²² Aumont, então, quando escolhe duas seqüências de *Ivan o Terrível* para uma análise fílmica não pode se eximir de estudar a *cena*, primeiramente como “*mise-en-place*” (o tratamento do espaço) e depois como “*ecranização*” (a representação em termos fílmicos), tendo em vista que o trabalho de preparação da cena se deu, pelo menos idealmente, sob suas espécies teatrais. Nessa perspectiva, pode-se pensar que em *Ivan* há “pegadas teatrais” na imagem fílmica, num sentido anacrônico, como as pegadas dos pterodáctilos.¹²³ O teatro seria, desse modo, um *procedimento* cinematográfico – uma técnica que deve ser operada para a realização do filme.

O “homem expressivo” seria, no final das contas, o próprio artista. Uma obra de arte seria uma “*encarnação*” do movimento expressivo do autor. Um dos principais temas de Eisenstein é a encenação do “*encontro*” entre esse “*corpo fílmico*” – um corpo que Eisenstein aproxima do corpo transfigurado de Dioniso – e o espectador. Um outro encontro não menos fundamental é o do próprio autor com a sua obra. O livro *A Natureza Não-Indiferente* é um excelente exemplo desse último caso.

Em *Ivan*, Eisenstein se utiliza da representação teatral como parte fundamental do curso das ações do filme, interferindo no seu desenrolar como um *procedimento* dramático. Na segunda parte do filme, Eisenstein faz referência a uma teatralização mais explícita: na cena em que Ivan e Filipp se enfrentam na catedral, e na cena do banquete na qual Vladímir veste o figurino de czar. Veremos agora apenas a cena de

¹²¹ Didi-Huberman se utiliza dessa expressão ao se referir a Eisenstein. DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance Informe*, p.331.

¹²² AUMONT, *Montage Eisenstein*, p.124-5.

¹²³ Ver a nota 82 deste capítulo.

confronto na catedral, pois a cena do banquete será discutida, levando-se em consideração outros aspectos, no terceiro capítulo.

Na cena da catedral ocorre a encenação da peça “Fornalha Ardente”, que aborda um tema bíblico: Nabucodonosor, rei da Babilônia, condena à morte, na fornalha, três jovens judeus. Eles são salvos por um anjo. Nabucodonosor abençoa então o Deus deles e lhes dá grande poder. O título da peça apresentada não deixa de ser sugestivo quanto ao duelo que ocorrerá na catedral entre o tzar Ivan e Filipp, o então bispo metropolitano de Moscou.

No centro do plano inicial dessa cena encontra-se, sobre uma plataforma, o pequeno cenário montado, representando as muralhas da cidade de Babilônia. As muralhas estão abertas para o público, num semicírculo, e no cenário, ao fundo, um portão está fechado. Nas paredes internas, desenhos de labaredas de fogo. O cenário está ligeiramente acima da plataforma, suspenso por figuras de anjo. Ainda no mesmo plano inicial, vemos que o público da peça se organiza também em semicírculo, passando até mesmo por detrás do palco, acompanhando a forma do cenário. Ao fundo, vários afrescos cobrem cada centímetro da catedral, reverberando, de certa maneira, em outra escala, o cenário pintado da “Fornalha Ardente”. Um raio de luz atravessa o plano em diagonal. A disposição cenográfica lembra a coroação de Ivan. O cenário da peça está montado justamente no lugar onde Ivan foi coroado, na primeira parte do filme. A catedral está igualmente cheia de pessoas.

No plano seguinte, vemos que Eufrosínia, Vladímir e uma criança loira também fazem parte do público da peça que será apresentada. É Eufrosínia quem conta para a criança o enredo da peça, referindo-se a Nabucodonosor como o “tzar pagão feroz”.

A peça então tem início: ao rés do chão, em frente ao cenário da Babilônia, entra, primeiramente, um palhaço, da esquerda para a direita do plano, puxando em fila três jovens por meio de um tecido amarrado ao pescoço deles. Um segundo palhaço está ao fim da fila segurando a outra ponta do tecido. Os jovens estão vestidos de branco e têm auréolas em suas cabeças. Os palhaços representam os carrascos dos três jovens judeus. Eles estão vestidos de forma espalhafatosa, usam uma espécie de barba postiça e têm os rostos inteiramente maquiados. Andam de maneira grotesca e fazem caretas.

Toque de címbalos. Um plano mais aproximado das personagens da peça. Os carrascos excêntricos pulam um passo para trás. *Close* dos três jovens. Outro toque de címbalos. Os carrascos pulam de volta para frente e vão puxando os jovens para trás do

cenário montado. O público se curva num cumprimento. À esquerda, à frente desse cenário, surge o primeiro carrasco, que inicia um diálogo com o segundo carrasco sobre a desobediência dos jovens ao tzar. Por isso serão arremessados na fornalha de fogo ardente. Eisenstein alterna *closes* dos dois carrascos juntos e sozinhos com *closes* de pessoas do público rindo da situação apresentada. Toque de címbalos. Os carrascos pulam mais à frente do cenário e fazem estrelas de um lado para outro. Num plano mais aberto, os judeus entram finalmente no cenário das muralhas da Babilônia (onde cabem apenas os três em pé, bem unidos), os carrascos ateam fogo embaixo do cenário e o público se acerca mais do palco. Esta primeira parte da cena é interrompida pela gargalhada de Ivan em *off*.

Em nenhum momento há uma cena ilustrativa mostrando os boiardos como os responsáveis pela encenação da peça. No entanto, é óbvio que essa peça é encomendada por eles, à maneira do *Hamlet* de Shakespeare, como mais uma arma contra o tzar no duelo que haverá entre ele e o bispo. A peça é uma espécie de espelho do que acontece na corte: os três judeus representam os três boiardos mortos a mando de Ivan, e os dois carrascos grotescos aludem à *oprichnina*. Mas esse é um espelho distorcido, pois o papel dos três jovens injustiçados não reflete as ações dos boiardos, que desde o primeiro momento do filme mostram-se dispostos a fazer de tudo contra Ivan, envenenando sua esposa e promovendo articulações com os seus inimigos no Ocidente. O teatro funciona aqui como claro artifício de um jogo de poder. Ele tem uma função didática: os boiardos provavelmente esperam que Ivan, afetado pela peça, tenha uma reação similar a de Nabucodonosor e se submeta ao poder da Igreja. Mas esse papel não é aceito por Ivan. Ou melhor, é aceito em parte.

Ivan entra na nave da catedral pelo corredor principal em direção ao palco. Ao mesmo tempo, Filipp entra pela lateral esquerda. Os dois se posicionam em frente ao cenário da peça. Filipp à direita do plano, sobre um degrau; Ivan, à esquerda. O duelo materializa-se nas posições antagônicas ocupadas no espaço pelas duas personagens. A *oprichnina* se espalha pelas laterais junto ao público. Um tapete no corredor da nave marca o eixo do espaço onde se dará o duelo entre Ivan e Filipp. A própria catedral é apresentada, portanto, como um espaço cênico nesse teatro do poder.

Plano dos três judeus segurando velas. Eles se entreolham, respiram fundo e começam a cantar: “Por que, caldeus desavergonhados, vocês servem a um tzar

injusto?” Corte para Ivan, de costas para a cena, e ao fundo Filipp. Ivan se vira lentamente para poder ver os jovens cantando. A tensão está posta.

A partir desse momento, Eisenstein, de modo semelhante ao que faz quando filma a encenação da “Fornalha Ardente”, monta *closes* de Ivan e de Filipp, juntos e sozinhos, e de alguns dos espectadores interessados no embate: Fiódor, Vladímir, Eufrosínia, Pímen. Filipp se recusa a dar a bênção ao tzar. “Não reconheço o Tzar nessas vestimentas emprestadas! Não reconheço o Tzar ortodoxo em suas ações pagãs!”

A menção à roupa de Ivan é feita porque, desde o seu retorno de Alexandrovski, Ivan tinha a idéia de criar uma ordem religiosa, com trezentos homens da *oprichnina* como monges e ele próprio como líder espiritual. Daí o seu manto e capuz negros usados nessa cena e a repreensão de Filipp. Ivan responde à agressão num tom mais elevado. “Silêncio, Filipp. Se você questiona minha soberania, incorrerá na minha fúria!”

Ivan e Filipp são os protagonistas de uma nova cena que se instaura em frente à cena teatral da Fornalha. São as personagens de uma espécie de segundo ato da peça: o ato em que o anjo celestial (Filipp) salva os judeus (boiardos) da fornalha de Nabucodonosor (Ivan). Entretanto, vendo o duelo entre o tzar e o bispo em *close-ups*, não há também como não estabelecer nova relação entre as personagens das duas cenas: Ivan e Filipp podem ser comparados aos dois carrascos excêntricos do primeiro ato. As barbas postiças dos carrascos não fariam alusão às longas barbas de Ivan e de Filipp? As caretas grotescas de uma dupla não ecoam, de certa maneira, o confronto facial daquela outra dupla de personagens?

Ao tensionar as personagens do filme e as personagens da peça “Fornalha Ardente”, Eisenstein não “salva” nenhuma dessas personagens do seu caráter ambíguo. Filipp é comparado simultaneamente ao anjo celestial e a um dos carrascos palhaços. Ivan, por sua vez, é Nabucodonosor e outro dos carrascos grotescos.

O embate entre o tzar e o bispo é interrompido pela criança loira, que está próxima de Eufrosínia e a chama de mãe. Ela pergunta, rindo, a Eufrosínia, apontando para Ivan, se aquele é o tzar terrível e pagão. Para a criança, não há diferença entre a peça da “Fornalha Ardente” e a disputa entre Ivan e Filipp, é tudo teatro. A pergunta da criança desestabiliza Ivan. Ele olha para Vladímir, que inicialmente ri do comentário, mas depois fica sério. Eufrosínia desvia o seu olhar do de Ivan. Ele então conclui que foi ela quem envenenou Anastácia, sua esposa.

Ivan grita com fúria para Eufrosínia: “A partir de agora, serei exatamente o que você diz que eu sou! Eu serei Terrível!” Ivan, assim, aceita o papel de Nabucodonosor, mas apenas no que lhe convém. Não há milagre ou anjo celestial que o farão mudar de atitude perante os boiardos e a própria Igreja. Ele será Ivan o Terrível. É ele quem decide o destino da sua personagem... e também o da Rússia.

Nessa cena, a peça “Fornalha Ardente” potencializa o conflito entre Ivan e os boiardos, de quem Filipp faz a defesa. Aqui, o plano teatral e o plano da história se entrelaçam de tal maneira, que é a partir desse teatro que Ivan percebe uma determinada situação e toma uma posição. É nesse sentido que se pode falar do teatro como um procedimento no filme de Eisenstein, semelhante à montagem cinematográfica: ele acirra as oposições em cena.

A “Fornalha Ardente” foi encenada pelos boiardos como uma espécie de paródia do assassinato dos três boiardos pela *opríchnina*. No entanto, pela maneira como a cena da catedral foi elaborada por Eisenstein, a “Fornalha Ardente” acaba sendo também uma paródia do conflito entre Ivan e Filipp – uma paródia que surpreendentemente acontece ao mesmo tempo que a situação parodiada. Daí a confusão que a criança faz entre as personagens reais e fictícias.

A relação que Eisenstein estabelece entre o cineasta e o ator é importante para a análise de *Ivan o Terrível*. Se os filmes de Eisenstein podem ser vistos como a “promoção” de sua teoria, como Bulgakowa os qualifica¹²⁴, *Ivan* reverbera as idéias de Eisenstein sobre a manifestação expressiva até mesmo na temática do filme. A figura do czar Ivan, ao lutar contra as forças a favor da permanente fragmentação do Estado russo – representadas pelos boiardos, pela Igreja e por alguns Estados ocidentais –, remeteria à própria “tarefa” do artista de tentar criar uma *imagem*. Nesse sentido, o czar é o grande ator e encenador do teatro da história.

¹²⁴ BULGAKOWA, “Comment éditer Eisenstein? Problème de *Méthode* (extraits inédits)”, em *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: journal of film studies*, vol.11, p.60.

Capítulo 2:

Ivan o Terrível: máscara, movimento e ornamento

Se é possível dizer que o teatro é um *procedimento* artístico relevante no filme *Ivan o Terrível*, surgem as seguintes perguntas: mas para qual teatro o cinema de Eisenstein “recua”? Qual é o teatro que, para Eisenstein, enfatiza o “movimento do cinema”, o movimento do “corpo filmico”? Qual teatro faz do cinema uma arte mais *expressiva*? O nome do ator e encenador Vsévolod Meyerhold vem inevitavelmente à tona. A idéia não é esgotar com essa referência as múltiplas leituras que podem ser feitas das relações entre teatro e cinema em *Ivan*. Mas se aproveitamos, mesmo que de maneira esquemática, a idéia de evolucionismo artístico proposta por Eisenstein e pensamos na sua própria biografia, sabemos que há um ponto de partida tematizado por ele em suas notas autobiográficas: o teatro de Meyerhold. Na verdade, não apenas o “teatro de Meyerhold”, mas o próprio Meyerhold atua, neste caso, como uma “origem”, tendo em vista que Eisenstein chega a considerá-lo em suas *Memórias* como seu “segundo pai”, o seu pai “espiritual”.¹

Em 1941, Tatiana Esenina, enteada de Meyerhold, pediu que Eisenstein cuidasse dos arquivos do encenador. Ela temia que os documentos e as anotações acabassem se perdendo em meio aos ataques das bombas nazistas. Até o momento os papéis já haviam escapado do confisco das autoridades soviéticas. Eisenstein teria respondido

¹ EISENSTEIN, *Mémoires*, p.118-119.

sem hesitação: “O tesouro. Muito bem, ficarei com ele”.² Naquele momento, o destino de Meyerhold ainda era ignorado. A versão oficial então era a de que o encenador havia sido condenado a uma sentença de dez anos sem direito a troca de correspondências.³ É só no ano de 1988 que será revelado publicamente o fato de que o encenador, depois de ser preso em junho de 1939, foi fuzilado em fevereiro de 1940, pois havia sido considerado um “inimigo do povo” pelo governo stalinista, sob suspeita de trotskismo e de espionagem a favor da Inglaterra e do Japão. É também em 1941, quando recebe o “tesouro” de Meyerhold, que Eisenstein recebe a proposta de Andriéi Zhadnov⁴ de realizar *Ivan o Terrível*. O momento de reflexão sobre o filme é marcado assim, de alguma maneira, por esse encontro com os arquivos de seu “segundo pai”, pela possibilidade de investigar os “segredos” artísticos cuja revelação Meyerhold havia lhe recusado. Em suas *Memórias*, Eisenstein diz o seguinte sobre sua relação o encenador: “Às minhas perguntas no domínio da arte, tive como resposta a *mesma* boca cerrada (grifo meu)”.⁵ A outra “boca cerrada” seria a do próprio pai de Eisenstein: “Mikhail Óssipovitch era infinitamente evasivo sobre a questão dos ‘mistérios’ da biologia”.⁶ Para Eisenstein, Meyerhold infelizmente refletia a postura do seu pai “biólogo”.⁷ “Não tive sorte com os meus pais...”⁸

Béatrice Picon-Vallin, cujo trabalho de tradução e de pesquisa da obra de Meyerhold se soma com destaque aos de outros pesquisadores que vêm divulgando as idéias do encenador no Ocidente, observa que na edição russa das memórias de Eisenstein ele relata, por meio de um poema intitulado *O tesouro*, a emoção e a tristeza que o tomaram, quando, no momento em que foi buscar os arquivos do mestre, não encontrou uma marionete javanesa que acompanhava Meyerhold desde a época em que ele havia sido professor de Eisenstein, no início dos anos vinte.

² EISENSTEIN *apud* EVSTUSHENKO, *Eisenstein and Meyerhold: a two-fold portrait in the interior of the epoch. A theatre of documents, in nine episodes and two postscripts* (documentário).

³ KOZLOV, “The Artist and the Shadow of Ivan”, em TAYLOR; SPRING (Edits.), *Stalinism and Soviet Cinema*, p.110.

⁴ Andriéi Zhdanov (1896-1948) – Secretário do Comitê do Partido Central e um dos conselheiros mais próximos de Stálin.

⁵ EISENSTEIN, *op. cit.*, p.118.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p.118-119.

⁸ *Id.*, p.120.

Lembro dos teus pequenos braços dourados, tão finos, judiciosamente fragmentados nos pontos de flexão de tuas futuras juntas, calculadas com precisão matemática.

Os dedos finos dos mestres orientais (vi seus confrades em outros litorais do oceano Pacífico) reúnem os fragmentos dourados dessas extremidades em articulações. Como sob hipnose, as varas douradas acionam as articulações em madeira, os braços ganham vida. As mãos escuras dos artesãos instilaram sua alma sombria nas flechas brilhantes dos membros das marionetes, e eis que essas flechas estremecem, como raios de sol, afastando-se do corpinho frágil da princesa.

Miúda. Branca. Uma pequena cabeça de serpente encimando um pescoço fino.

Duas flechas negras acima dos olhos – as sobrancelhas.

Dois pequenos riscos de carmim em torno dos dentes miniaturais;

Ó, princesa! Tu estendes os braços languidamente. De repente, tu os dobras, nos cotovelos. E, harmoniosamente, tu fazes com que deslizem paralelos ao plano de teu corpo, ao longo de teu próprio torso.

Para, em seguida, mudar o ângulo que eles formam, em novo estremecimento.

No mesmo instante, tua pequena cabeça vibra e se volta...

E eis-nos vogando sobre um mar de encantamento.⁹

E depois, registrando a habilidade de Meyerhold como marionetista, escreve:

Pelos movimentos quase imperceptíveis de seus dedos, ele empresta sua alma ao pequeno corpo branco e dourado da feérica princesa que ganha vida.

E ela se anima pela respiração dele.

Ela vibra e estremece.

Levanta os braços para o céu, num movimento hipnótico e parece flutuar diante dos olhos fascinados dos seguidores do grande mestre.¹⁰

A marionete javanesa e Meyerhold estão, naquele momento, desaparecidos. Representam, no entanto, talvez, uma origem, que Eisenstein, em *Ivan o Terrível*, faz reaparecer sob diversos aspectos. A proposta deste capítulo é tratar desse encontro, meio hamletiano, que Eisenstein parece encenar no filme: um encontro do filho com a ausência do pai.

⁹ EISENSTEIN *apud* PICON-VALLIN, “Meyerhold e as marionetes”, em *Móin-Móin*: revista de estudos sobre teatro de formas animadas contemporâneo, p.128-129.

¹⁰ *Id.*, p.129.

EISENSTEIN-MEYERHOLD

A obra que Eisenstein menciona como decisiva para a sua opção em abandonar o estudo de engenharia e consagrar-se definitivamente à atividade artística é *Mascarada*, peça do dramaturgo russo Mikhail Lérmontov (1814-1841) encenada por Vsévolod Meyerhold.¹¹ Essa encenação estreou justamente num período conturbado da Rússia, em fevereiro de 1917, quando ocorreram manifestações de trabalhadores e motins em Petrogrado. Esses episódios ficaram conhecidos como a Revolução de Fevereiro, resultando na abdicação do czar Nicolau II e na formação do Governo Provisório. Nesse momento, Meyerhold já era um dos encenadores mais influentes do teatro russo. Desde 1908, ele estava no comando dos Teatros Imperiais de São Petersburgo: era encenador e ator do Teatro Aleksandrinski e encenador do Mariinski, teatro dedicado à ópera.

É depois da Revolução de Outubro de 1917, também conhecida como a Revolução Bolchevique ou a Revolução Vermelha, quando os bolcheviques dão um golpe de estado contra o Governo Provisório, que Eisenstein finalmente se aproxima de Meyerhold. Em setembro de 1921, ao ser admitido nos Laboratórios Estaduais Superiores de Encenação (GVYRM), Eisenstein se torna aluno do encenador que tanto admira.¹² Nesse espaço de pesquisa, Meyerhold leciona a biomecânica, seu sistema de treinamento que tem como principal finalidade o desenvolvimento e a ampliação do vocabulário expressivo do ator. Esse sistema era o resultado de toda a sua pesquisa até então, pesquisa esta que sempre privilegiou um teatro estilizado, antipsicológico, e cujos fundamentos eram o ator e seu movimento. “Na arte teatral tem que se dizer ao ator: primeiro aprenda a mover-se”¹³ – explica Meyerhold em discurso de 1930, no qual faz um retrospecto das suas pesquisas quanto às técnicas de expressividade teatral (já tendo, nesse momento, que justificar cada vez mais as suas opções diante do acirramento do stalinismo no controle de corações e mentes). O ensino da biomecânica exigia uma rotina de exercícios físicos exaustivos, envolvendo a ginástica, as acrobacias, a dança, a dança rítmica, o boxe, a esgrima. Eisenstein compartilhava do interesse pelo estudo do movimento expressivo, sendo um dos alunos de Meyerhold que deixou registros importantes sobre a biomecânica. De fato, estimulado pelo próprio professor a criar uma base teórica e científica para o sistema, Eisenstein escreve com

¹¹ EISENSTEIN, *Reflexões de um cineasta*, p.11.

¹² No início de 1922, o GVYRM se torna GVYTM (Laboratórios Estaduais Superiores de Teatro).

¹³ MEYERHOLD, *Textos Teóricos*, v. 2, p.270-271.

Serguei Tretiakóv o artigo “Movimento Expressivo” (1923), que marca o início do desenvolvimento das idéias de Eisenstein sobre o tema, em diálogo e tensão com as propostas de Meyerhold.

Ainda como aluno de Meyerhold, Eisenstein prepara a encenação da peça *O Gato de Botas*, de Ludwig Tieck, que todavia não chegou ao palco; e trabalha como assistente de direção de *A Morte de Tariétkin*, encenação de Meyerhold a partir de texto de Aleksandr Sukhovó-Kobelin, com estréia em novembro de 1922 no Teatro Meyerhold (TIM). Determinado a montar o seu próprio coletivo teatral, Eisenstein se afasta do grupo que orbitava em torno de Meyerhold, e isto ocorre, segundo seu próprio relato, de maneira um tanto traumática, já que o encenador era implacável com aqueles que demonstravam querer alçar outros vôos. No Proletkult¹⁴, Eisenstein monta *O Sábio* (1923), *Escuta, Moscou?* (1923) e *Máscaras de Gás* (1924).

Os anos de 1930 marcam um momento difícil para os dois artistas. O realismo socialista é proclamado em 1934 como modelo artístico oficial do stalinismo em contraposição ao que era então chamado de “formalismo”. Em 1938, depois de enfrentar ataques de artistas, críticos, burocratas e mesmo de ex-atores do seu grupo, Meyerhold tem seu teatro fechado sob a acusação de formalismo, antisovietismo e esquerdismo.¹⁵ Dois anos antes, em discurso de abril de 1936, no âmbito da conferência de encenadores (um tipo de encontro que, naquela época, estava mais próximo de um “caça às bruxas”), pode-se perceber com extrema clareza a situação difícil em que se encontrava Meyerhold, que, no entanto, responde a seus críticos com firmeza:

[...] se ocorre a um crítico querer falar de meus defeitos, dedica-se ao livro que publiquei em 1913¹⁶ e submete-o a um cerco apertado, como se sentisse que seria muito arriscado examinar-me hoje: estou sempre em movimento e é fácil deixar-me escapar. Como acusar os defeitos de um artista que amanhã já não será o mesmo? A acusação desmorona como um castelo de cartas de baralho.¹⁷

Ainda respondendo às críticas, diz Meyerhold:

¹⁴ Proletkult é a contração de *Proletarskaia Kultura* (Cultura do Proletariado). Criada em setembro de 1917, pelo Conselho Central dos Comitês de Fábrica, esta organização independente, objetivava a difusão da cultura entre os trabalhadores e, sobretudo, a criação de uma nova cultura proletária, de uma cultura autônoma em relação ao Estado.

¹⁵ Esquerdismo pode ser lido como sinônimo de trotskismo. Com a organização de um grupo chamado Oposição de Esquerda, Trotski se opôs à liderança de Stálin no Partido.

¹⁶ *Sobre o Teatro*: título do único livro publicado de Meyerhold.

¹⁷ MEYERHOLD, *Textos Teóricos*, v. 1, p.279.

Okhlopkov¹⁸ provocou aplausos ao declarar que “a divisão do espetáculo em episódios impede aos atores de afirmar sobre o palco a sua humanidade”. Mas o que faz Shakespeare senão cortar suas peças em episódios! Isso o impediu de mostrar o homem em toda sua complexidade? De modo algum!¹⁹

Não há referência no discurso de Meyerhold à qual espetáculo Okhlopkov estava se referindo. No entanto, as críticas contra o encenador concentravam-se especialmente na sua “audácia” ao desmontar e remontar, a seu modo, as peças teatrais que decidia encenar, como se isso fosse um mero artifício vazio, destituído de sentido. Em *O Inspetor Geral*, por exemplo, espetáculo de 1926, Meyerhold subdividiu os cinco atos da peça homônima de Nikolái Gógol em 15 episódios, cada um com um certo número de cenas, girando em torno de um mesmo tema e sob um único título. Cada um dos episódios formava uma totalidade com sua própria intriga, seu início, seu fim e seu estilo próprio.²⁰ O encenador ainda acrescentou cenas das primeiras versões da peça e réplicas tiradas de outras personagens em outras obras gogolianas como, por exemplo, *Almas Mortas*, *O Casamento*, *Os Jogadores*.²¹ Meyerhold se apresentava como o “autor do espetáculo”, lado a lado com Gógol. O trabalho do encenador, para Meyerhold, era o de recriar a obra do dramaturgo. No mesmo evento da conferência de encenadores citado mais acima, Radlov, um outro ex-aluno que, como Okhlopkov, também se voltou contra Meyerhold, criticava essa presença ostensiva do figura do encenador nos espetáculos. Mas Meyerhold defende que “o encenador não pode ser excluído dos componentes de um espetáculo. Ele é o organizador da coletividade, aquele que cria sua coesão e insufla as idéias”.²²

Quanto a Eisenstein, uma série de projetos inacabados marcam esse mesmo período. A experiência em Hollywood rendeu dois roteiros nunca realizados: *Sutter's Gold*, adaptação da novela *L'Or* de Blaise Cendrars e *An American Tragedy*, adaptação da novela de mesmo nome de Theodore Dreiser. Stálin, por outro lado, não sinalizou nenhum interesse em recuperar o material filmado por Eisenstein no México, impossibilitando-o de montar o filme *Que Viva México!* (1931-1932). E *O Prado de*

¹⁸ Encenador que foi aluno de Meyerhold.

¹⁹ MEYERHOLD, *op. cit.*, p.281.

²⁰ CAVALIERE, *O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold: um espetáculo síntese*, p.7.

²¹ *Id.*, p.8.

²² MEYERHOLD, *op. cit.*, p.280.

Beijin, o primeiro filme ao qual Eisenstein se dedicou depois de sua chegada da longa viagem que fez de 1929 a 1932 pela Europa, Estados Unidos e México – viagem que teve de interromper rapidamente, deixando para trás as filmagens no México, pois havia sido considerado um “desertor” por Stálin – teve sua filmagem definitivamente interrompida em 1937, a mando de Bóris Shumiatski, que, naquele momento, era quem estava à frente da indústria cinematográfica soviética e divergia inteiramente do padrão revolucionário que Eisenstein havia proposto para o cinema nos anos 20. Shumiatski estava desenvolvendo um programa pragmático para o cinema soviético, no intuito de alcançar milhares de espectadores. “Ele queria histórias simples, inteligíveis, estrelas bonitas, mensagens claras, música leve, nenhuma experimentação formal”, escreve Oksana Bulgakowa em sua biografia de Eisenstein. Por sinal, o primeiro filme que Shumiatski ofereceu a Eisenstein, quando este retornou do périplo pelo Ocidente, foi um musical. “Eisenstein declinou e se sentiu zombado. Era para ele imitar Hollywood?”²³ Depois dos tantos chamados para que ele retornasse para cumprir a grande tarefa de estabelecer a cinematografia soviética, era isso que lhe propunham?

O Prado de Beijin baseava-se num evento real: em 1932, na cidade de Gerasimovka, um jovem garoto, Pavlik Morozov, foi assassinado por familiares por haver denunciado seu próprio pai, que teria provido documentos falsos para kulaks²⁴ deportados para a região. Em 1935, a versão não-finalizada do filme sofreu críticas severas de profissionais da indústria audiovisual e de membros do Politburo (o comitê executivo do Partido), pois Eisenstein não teria feito, segundo eles, um filme sobre uma cidade soviética real, preferindo mitificar as personagens, elevando o conflito entre pai e filho a proporções bíblicas, apresentando uma luta entre o bem e o mal, a luz e a escuridão.²⁵ Uma segunda versão do filme foi reiniciada, mas também foi criticada, e suspensa. Bóris Shumiatski escreve: “Como antes, a concepção do filme é baseada não no fenômeno da luta de classes mas sim na luta entre forças elementares da natureza, entre o ‘Bem’ e ‘Mal’.” E ainda: “Agora que esses erros profundos foram repetidos pelo diretor, não há dúvida que S. Eisenstein estava interessado em produzir *O Prado de Beijin* apenas como um pretexto para exercícios formalistas perniciosos”.²⁶ Logo depois

²³ BULGAKOWA, *Sergei Eisenstein: a biography*, p.148.

²⁴ Kulaks: classe de donos de terra que emergiu ao final do Império Russo, já no início do século XX. Com o advento da Revolução, foram considerados inimigos do projeto de coletivização das fazendas.

²⁵ KENEZ, “A History of *Bezhin Meadow*”, em LA VALLEY; SCHERR, *Eisenstein at 100: a reconsideration*, p.199.

²⁶ SHUMYATSKY *apud* KENEZ, *op. cit.*, p.201.

da suspensão das filmagens, em março de 1937, Eisenstein escreveu um artigo de retratação: “Os erros de *Prado de Beijin*”. Nesse artigo, dentre os tantos erros que Eisenstein admite, oriundos da sua “ilusão individualista”²⁷, ele aponta os seguintes na estruturação do filme:

o exagero na expressividade da ambientação: um covil ao invés de uma cabana; um ângulo de câmera distorcido e uma iluminação antinatural. Cenário, plano e iluminação atuam no lugar do ator. Mesmo no que diz respeito ao elenco. Não eram rostos vivos mas máscaras: a generalização definitiva da ‘tipicalidade’, distinta de um rosto real. No comportamento do elenco, a ênfase era em estase, onde o rosto congelado estático era como ‘a máscara de um gesto’ assim como uma máscara era a generalização definitiva de um rosto morto.²⁸

(Em *Ivan*, como veremos adiante, Eisenstein dá mostras de não ter se redimido da sua postura “anti-artística” no *Prado*.)

A carreira de Eisenstein dá, no entanto, uma virada com a realização de *Alexandre Nevski* (1938), cujo papel-título é de Nikolái Tcherkassov, mesmo ator que fará Ivan. Com esse filme, Eisenstein recupera o prestígio e ganha, em março de 1941, o Prêmio Stálin. A filmagem da biografia de um dos unificadores do império russo foi providencial para a reabilitação de Eisenstein, pois esse projeto fazia parte da política soviética de preparação da população para enfrentar a ameaça nazi-fascista. A fúria antigermânica no filme era tão evidente que, quando foi assinado o pacto germano-soviético de não-agressão, em 1939, sua exibição teve de ser interrompida. O filme, no entanto, retorna às telas quando Hitler rompe o acordado e invade a URSS. Apesar de *Alexandre Nevski* significar a reabilitação política de Eisenstein, no contexto do regime stalinista, esse filme, todavia, não é inteiramente dele. A administração dos estúdios Mosfilm obrigou-o a dividir a direção do filme com Dimitri Vassilev, como uma espécie de garantia de que o roteiro do filme seria respeitado e de que não haveria espaço para experimentalismos formais. A maior parte das tomadas foi dirigida por Vassilev a partir de esquemas desenhados por Eisenstein. Coube a este apenas a direção da sequência da batalha no gelo, no final do filme. Arlindo Machado tem completa razão ao apontar que essas circunstâncias fazem com que esse filme ocupe um lugar

²⁷ EISENSTEIN, “The mistakes of *Bezhin Meadow*”, em TAYLOR (Edit.), *The Eisenstein Reader*, p.134.

²⁸ *Id.*, p.136-137.

menor na filmografia do cineasta, tendo em vista o desequilíbrio evidente na sua realização: “a batalha no gelo é extraordinária, controladíssima, um verdadeiro balé de formas de alta densidade significante, enquanto o resto da película, salvo passagens muito episódicas, apenas se conforma à mediocridade geral do cinema soviético dos anos 30”.²⁹

Para Meyerhold, tudo foi diferente. Com o fechamento do seu teatro, ele recebe abrigo do encenador Konstantin Stanislávski, que o convida para ser diretor de ensaios de seu teatro de ópera. Trata-se realmente de uma época de “retornos”: no caso, Meyerhold volta a compartilhar de um mesmo espaço com Stanislávski, o seu antigo mestre, com quem também teve uma história permeada de conflitos. Mas com a morte de Stanislávski, Meyerhold perde respaldo e se torna mais uma das vítimas da Revolução que, como Saturno, devorou seus próprios filhos.³⁰ O nome de Meyerhold só será reabilitado juridicamente em 1955, pelo Colégio Militar da Corte Suprema da URSS, no momento de revisão dos atos do stalinismo.³¹

A MÁSCARA DE MEYERHOLD

Leonid Kozlov apresenta a hipótese de que a figura de Ivan, no filme, tenha sido inspirada, tanto psicológica quanto fisionomicamente, em Meyerhold. Para perceber a semelhança dos semblantes das duas figuras bastaria colocar, lado a lado, fotografias do ator Nikolái Tcherkassov no papel de Ivan, fotos do mesmo ator sem maquiagem e fotos do mestre de Eisenstein.³²

É impossível de julgar ou demonstrar em que medida a aparência de Meyerhold estava presente no espírito de Eisenstein nesse período de retratos³³, e se ela era realmente uma referência. Mas é importante notar que o efeito de semelhança não nasceu jamais em Eisenstein de um desenho a partir dos traços do original. E é igualmente muito importante

²⁹ MACHADO, *Eisenstein: geometria do êxtase*, p.22.

³⁰ Imagem sugerida por Picon-Vallin em “A obra incontornável de Vsevolod Meyerhold: acerca do Simpósio Meyerholdiano do ano 2000”, s/p. Este texto me foi disponibilizado por Fátima Saadi em tradução dela do francês, e está previsto de sair publicado em breve no Brasil.

³¹ PICON-VALLIN, “Préface”, em MEYERHOLD, *Écrits sur le Théâtre*, vol. 3, p.17.

³² KOZLOV, “De l’Hypothèse d’une Dédicace Secrète”, em *Cahiers du Cinéma*, 226-227, p. 63.

³³ Segundo Kozlov, Eisenstein, para a composição de Ivan, pesquisou retratos pintados por El Greco, ícones bizantinos, imagens de monges de Magnasco. *Idem*.

de constatar que a personagem do Ivan de Tcherkassov, em sua expressão geral, é muito semelhante à personagem de Meyerhold.

Nas fotos de Meyerhold encontramos a expressão natural do que chamamos porte majestoso, na atitude, a largura das costas, o porte da cabeça e o olhar, e seu charme original de “rapace”, sua morosidade misantrópica, um certo lado demoníaco e os traços de um hipocondríaco concentrado em si mesmo, não se sobrepunham ao caráter majestoso geral. E sobre as fotos de diferentes épocas, ele não muda com a idade, nem desaparece, mas se torna uma característica cada vez mais surpreendente, nota particular da majestade de Meyerhold: nota de desordem, de indecisão, de confusão interior. Esta nota, do gênero Hamlet, percebe-se antes de tudo no olhar dos olhos claros: as questões da existência não estão resolvidas, ainda não resolvidas, sempre não resolvidas... [...] Em seus retratos de juventude, este homem parece um príncipe romântico e o mais surpreendente é que isso transparece evidentemente nos últimos retratos do “venerável” Meyerhold. A indecisão de Hamlet sob os traços de morosidade e de dor, de sabedoria e de refinamento, de ansiedade e de retenção, de satanismo e de perfídia...

O efeito fisionômico produzido por essas imagens lembra muito àquele da personagem de Ivan, interpretada por Tcherkassov, no filme de Eisenstein.³⁴

A hipótese de Kozlov sobre a aparência de Ivan é pertinente mesmo para quem não faz o exercício de comparação fotográfica proposto por ele, pois não é preciso nem incluir na comparação as fotografias de Tcherkassov sem maquiagem para constatar essa evidência. A semelhança de Meyerhold com Ivan é sugerida por duas fotos que ilustram o artigo de Kozlov. Uma delas é o retrato que Meyerhold dedicou para Eisenstein nos seguintes termos: “Eu tenho orgulho do aluno que virou um mestre. Amo o mestre que já fundou sua própria escola. A este aluno, a este mestre, a S. Eisenstein, minha veneração”. Nessa foto, o “porte majestoso” do encenador é patente, assim como o seu caráter de “príncipe romântico”. A descrição de Kozlov da expressão de Meyerhold e do que ela evoca é minuciosa, sobretudo para quem conhece um pouco da biografia do encenador. A segunda fotografia é justamente um registro da encenação, realizada em 1899 pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM), da peça de Alieksiêi Tolstoi, *A morte de Ivan o Terrível*, na qual Meyerhold fez o papel-título. Na fotografia, Meyerhold-Ivan está sentado numa cadeira do lado direito do quadro. No centro, há uma mesa onde se encontra provavelmente um jogo de xadrez. Um segundo personagem está em pé, atrás da mesa, olhando para Ivan, e um terceiro personagem ao pé da mesa, sentado ao chão, olha também para o czar. Essa fotografia não parece ser

³⁴ *Ibid.*, p.64.

um instantâneo da peça. O congelamento da foto aponta para uma imobilidade calculada dos atores. Há uma tensão expressa, especialmente no corpo de Meyerhold-Ivan. Ele está contorcido na cadeira, o lado direito do seu corpo está mais elevado, como se quisesse fugir de algo que o ameaça, mas que não está visível na foto.

Kozlov, curiosamente, não faz nenhum comentário sobre essa fotografia, não lança a hipótese de uma comparação possível entre o Ivan-Tcherkassov e o Ivan-Meyerhold. Sobre a montagem de *A morte de Ivan o Terrível*, Stanislávski descreve em sua autobiografia duas passagens da peça que, a seu ver, teriam sido bem sucedidas. A primeira passagem refere-se ao momento em que Ivan abdica do trono, numa manobra para voltar ao poder com mais respaldo e, conseqüentemente, mais força. A segunda passagem, que diz respeito ao momento em que os boiardos suplicam pelo retorno de Ivan ao trono e ele aceita, é assim descrita por Stanislávski:

Exausto pela vigília noturna, em hábitos monarcais, o Czar está acabando de rezar no seu oratório, onde estão acesas todas as velas, brilham o ouro e as pedras preciosas dos adornos metálicos dos ícones. Por uma pequena porta vê-se a alta figura negra que, com as últimas forças, faz reverência até tocar o chão. Por último, curvando-se muito para a porta, Ivã sai com dificuldade, rosto cadavérico e olhos apagados e caindo na poltrona junto à cama, completamente sem forças. A claridade azulada da alvorada insinua-se levemente pelas janelas. Os boiardos estão chegando. O Czar despe-se apressadamente e de camisolão deita-se, fingindo-se moribundo. Nas pontas dos pés, como condenados à morte, os boiardos se aproximam do leito com as cabeças baixas, rodeiam por todos os lados o Czar deitado, ajoelham-se lentamente, saúdam batendo as testas contra o chão, estendidos e imóveis. Ivã não se mexe, finge dormir. Uma pausa aflitiva, uma palavra cautelosa e insinuante de Borís, e depois as súplicas ardentes de todos... O excêntrico Czar nega-se durante longo tempo, depois concorda em continuar, sob condições terríveis. Por baixo das cobertas vê-se uma perna magra, branca. Com muita dificuldade levanta-se do leito. Os presentes o ajudam, vestem-no, põem-lhe os paramentos reais, a coroa, o cetro e os demais atributos do poder, e à vista de todos o ancião macilento, mais morto que vivo, seco, transforma-se no Ivã, o Terrível, soberano aterrador, de nariz e olhos aquilinos. Com voz tranqüila e penetrante e como primeiro ato da sua nova ascensão ao trono, condena à morte o boiardo Sitzki pelo atrevimento de não ter vindo com os demais a suplicar-lhe de joelhos que reassumisse o trono. Repicam os sinos. A procissão real caminha solenemente rumo à catedral para orar. Com passos firmes e imperiosos, caminha atrás de todos um dos mais inteligentes e mais cruéis soberanos, Ivã Vasílievich Grezni, o Terrível.”

Pelo que se lê, as ações na peça não ocorrem da mesma maneira e na mesma sequência como ocorrem no filme de Eisenstein, no entanto é interessante perceber semelhanças na abordagem da figura de Ivan. O czar aqui também é apresentado como um ator-encenador. Nesse caso, fica clara a opção da montagem do TAM em apontar o fingimento da doença do czar como uma estratégia do soberano para avaliar a reação dos boiardos. Ao concordar com o apelo deles, acontece uma rápida transformação: de morto-vivo, Ivan passa a encarnar uma nova personagem: a do czar Terrível. Eisenstein também se utiliza desse tipo de mudança brusca em seu filme. Por outro lado, a “alta figura negra que, com as últimas forças, faz reverência até tocar o chão” lembra bastante o movimento que Ivan-Tchekassov faz no filme, tendo ao fundo do plano o povo em procissão a clamar pelo seu retorno a Moscou. A riqueza dos adornos e o clima místico apontados por Stanislávski como elementos da encenação também poderiam ser associados ao filme. Há, enfim, um jogo de contrastes na descrição de Stanislávski – morte e vida, materialidade e mundo espiritual – que dizem respeito também à obra de Eisenstein. Quanto ao papel do czar, é o próprio Meyerhold quem comenta:

O Teatro de Arte mostrou um Ivan o Terrível neurastênico, insano, por isso era difícil a Konstantin Serguéyevich [Stanislávski] interpretar esse papel, era muito pesado para ele devido ao caráter da sua voz, e logo teve de renunciar-lhe. Este papel caiu sobre mim e eu, e todo um grupo de atores como eu, fazíamos de Ivan o Terrível um homem de nervos, mas com uns nervos que o levavam a ataques de epilepsia e suas rezas eram uma espécie de alienação.³⁵

A fotografia de Meyerhold-Ivan mostra, assim como o seu depoimento, que o papel de Ivan deve ter sido desempenhado a partir do excesso, da intensidade da expressão. Esse tipo de desafio na composição de uma personagem parecia convir ao temperamento artístico de Meyerhold. Sobre a atuação dele como Johannes, personagem de *Os Solitários* de Hauptmann, Tchekhov fez as seguintes observações, em carta de janeiro de 1900, para Olga Knípper, atriz do TAM e futura esposa do dramaturgo:

Escrevi para Meierhold e tentei persuadi-lo a não ser tão extremado na representação de uma pessoa nervosa. A maioria das pessoas é certamente nervosa e sofre, muitas delas

³⁵ MEYERHOLD, *Textos Teóricos*, v. 2, p.224.

experienciam profunda dor, mas onde – em público ou na intimidade – a senhora viu pessoas se jogando por aí, pulando ou arrancando os cabelos com as mãos? O sofrimento deve ser representado como é na vida, ou seja, não com movimentos de braços e pernas, mas com o tom de voz ou uma expressão facial; não pela gesticulação, mas por meio de movimentos delicados. Emoção sutil, característica das pessoas cultas, precisa ser expressada delicadamente. A senhora dirá que é uma convenção teatral. Nenhuma convenção justifica a falsidade.³⁶

Tchékhov valorizava um “tom menor” na atuação, o que Meyerhold, pelo menos nesse caso, não parecia alcançar ou simplesmente desejar. A conclusão de Ripellino sobre a atuação de Meyerhold não apenas como Johannes, mas também como Treplev, em *A Gaivota*, e Tuzenbách, em *As Três Irmãs*, ambas peças de Tchékhev, encenadas pelo TAM, não é muito diferente: “Meyerhold era alheio aos tons líricos.”³⁷

A “máscara” de Meyerhold é apenas uma das tantas que a personagem de Ivan utiliza no decorrer do filme de Eisenstein. O czar eisensteiniano seria uma “figura de montagem” – para utilizar a expressão de Mikhail Iampolski, estudioso da obra de Eisenstein.³⁸ A imagem de Ivan foi, de fato, trabalhada a partir de diversas referências: 1) de uma tradição imagética estabelecida em torno da figura do czar – o ator Chaliapine em *la Pskovienne*, as pinturas de Répine e de Vasnetsov e a estátua feita por Antokolski de Ivan sentado, segundo o próprio Eisenstein³⁹; 2) de retratos de personalidades ou personagens históricas – Nabucodonosor, o Cristo do pintor Holbein, e Mefistófeles, como observa Yuri Tsivian⁴⁰; 3) de associações internas à própria configuração do filme – Ivan oscila entre o semblante de Kurbski e de Eufrosínia, como aponta Iampolski⁴¹; 4) de associações com o mundo animal – o leopardo, a águia, e o basilisco (um lagarto

³⁶ TCHÉKHOV em TAKEDA, *O Cotidiano de uma Lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*, p.136.

³⁷ RIPELLINO, *O Truque e a Alma*, p.98.

³⁸ IAMPOLSKI, “Ivan le Terrible, par-delà l’individu et le type”, em *Sociétés et Représentations* 2008/2, p. 93.

³⁹ EISENSTEIN, *La Non-Indifférente Nature / 2*, p.160. Sobre os artistas citados, segue citação da nota feita por Luda e Jean Schnitzer no livro na pág.365: “*La Pskovienne* (1873), primeira ópera de Rimsky-Korsakov a partir do drama histórico do poeta Lev Meï. A célebre tela de Ilya Répine, pintor impressionista russo (1844-1930), *Ivan o Terrível matando seu filho*, [...] impressionou S.M.E. [Eisenstein] para sua sequência ‘colorida’ do filme. Victor Vasnetsov (1848-1926), pintor do grupo ‘Ambulantes’ (‘Péredvijniki’) que fazia exposições itinerantes, ilustrou em telas monumentais os cantos épicos e os contos russos. Mark Antokolsky (1843-1902), escultor, próximo ao grupo dos ‘Ambulantes’ (como todos os artistas de talento dessa época). Sua estátua do ‘Terrível’ sentado, assim como as obras precedentes, dão a Ivan IV uma imagem bem sinistra”.

⁴⁰ TSIVIAN, *Ivan the Terrible*, p.37-43.

⁴¹ IAMPOLSKI, *op. cit.*, p.92.

mitológico), conforme indicado no roteiro do filme. Nessa perspectiva, a personagem de Ivan, sozinha, parece figurar uma mascarada.

O tema da máscara sempre foi fundamental para Eisenstein e em *Ivan* ganha *status* de obsessão. A transformação plástica empreendida no ator Tcherkassov é evidente: ela se dá no decorrer do próprio filme. Na coroação, o jovem Ivan é apresentado com traços delicados, a pele lisa sem barba, alourado, e com uma expressão solar. No banquete de comemoração do casamento, a máscara de Ivan já não é mais a mesma: os cabelos e as sobrancelhas assumem uma tonalidade escura, os traços estão mais marcados. E assim por diante, até que no final da primeira parte do filme o rosto de Ivan é o extremo oposto de como aparece na coroação: os cabelos longos, a barba pontiaguda, as sobrancelhas grossas, o rosto marcado por rugas, a expressão carregada de dor e melancolia - expressão regida agora por Saturno, planeta associado tradicionalmente aos melancólicos, aos enlutados.

Além da maquiagem, os esforços voltados para a caracterização de Ivan envolviam o próprio posicionamento do ator e o seu enquadramento, como aponta Eisenstein:

Fixávamos mentalmente uma espécie de “ficha” dos esforços admissíveis para Ivan e os ângulos de câmera deveriam seguir estritamente essas posições, deslizando rapidamente pelos lados e se prevenindo das “zonas perigosas” onde o aspecto se distanciava dos cânones plásticos, estabelecidos de uma vez por todas para o filme.⁴²

A iluminação também é indicada por Eisenstein como um elemento fundamental na composição do aspecto do czar, é o que ele vai chamar de “modelagem luminosa”.⁴³

Em uma conferência de 1934, Eisenstein apresenta as suas idéias sobre o uso do princípio da máscara no cinema, a *tipagem*. Esta seria o equivalente cinematográfico do procedimento presente na *commedia dell'arte*, também conhecida como teatro de máscaras. “Se você está usando a máscara tradicional de Pantaleão, Arlequim ou outro qualquer, basta então você ir ao palco para tudo ficar claro para o público, o público de um determinado período.”⁴⁴ O jogo com personagens estilizadas é, para Eisenstein, potencializado no cinema – “o fenômeno mais teatral, que é o teatro de máscaras, é

⁴² EISENSTEIN, *op. cit.*, p.161.

⁴³ *Id.*, p.162.

⁴⁴ EISENSTEIN, “Theatre and cinema”, em TAYLOR (Org.), *S. M. Eisenstein: selected works. Writings, 1934-1947*, p.8.

transformado numa característica da máxima pureza do cinema.”⁴⁵ Mas qual seria a diferença da tipagem no cinema? Eisenstein responde:

A tipagem no cinema é diferente porque, ao invés de sete ou oito máscaras tradicionais de teatro, você tem um número infinito de personagens, sobre os quais a tipagem trabalha. Quando uma personagem é apresentada, tem de haver uma biografia. Quando três artesãos são mostrados no início de *A Greve*, tudo é expresso nos rostos deles três e na maneira como eles observam a greve. É perfeitamente claro que todo o efeito da tipagem reside na expressão de uma grande escala de possibilidades numa forma concentrada.⁴⁶

Eisenstein dá o exemplo da escolha de um rosto que represente um artesão: não se trataria de fazer uma escolha aleatória e eleger o primeiro artesão que aparecesse em sua frente, mas de uma “seleção artística”. O objetivo seria um rosto que tivesse traços típicos de determinada experiência social e pudesse representar essa experiência de maneira geral. A tipagem seria a escolha de uma face coletiva, um singular plural.

A partir de um texto de 1935, relativo à conferência proferida durante o Congresso dos Trabalhadores do Cinema Soviético, podemos ver que a fisiognomia de Lavater (1741-1801) é também uma referência importante para Eisenstein na configuração de uma personagem:

Vejamos outro campo, a ‘fisiognomia’ de Lavater. Em sua época, foi considerada um sistema científico objetivo. Mas a fisiognomia hoje não é ciência. Lavater já foi ridicularizado por Hegel, apesar de Goethe, por exemplo, ter colaborado com Lavater, embora anonimamente. (A Goethe deve ser reconhecida a autoria, por exemplo, de um estudo fisiognômico da cabeça de Brutus.) Não atribuímos à fisiognomia nenhum valor científico objetivo de qualquer tipo, mas no momento em que precisamos, para a representação total de um personagem determinado, da caracterização externa de um semblante, imediatamente começamos a usar rostos do mesmo modo que Lavater. Fazemos isso porque neste caso é importante criar antes e em primeiro lugar uma impressão subjetiva de um observador, não a coordenação objetiva de signo e essência que na realidade compõe o caráter. Em outras palavras, o ponto de vista que Lavater considerava científico está sendo ‘exaurido’ por nós nas artes, onde é necessário na linha da imagem.⁴⁷

⁴⁵ *Id.*, p.9.

⁴⁶ *Ibid.*, p.8-9.

⁴⁷ EISENSTEIN, “A forma do filme: novos problemas”, em *A Forma do Filme*, p.120.

O fisiognomonista busca a revelação do caráter do homem por meio de sinais expressos no rosto – forma do nariz, dos olhos, da testa, a composição de cada parte e do conjunto. Como nota Ismail Xavier, mesmo que Eisenstein considere a perda da dimensão científica da fisiognomonia, “algo nomeado por ela, que se liga ao senso de pregnância e expressividade da forma, age decisivamente sobre nós pela imagem de um rosto, pelo grão de uma voz, pelo pitoresco da paisagem, pela contundência de um fato”.⁴⁸

Em *Ivan*, segundo Eisenstein, a dificuldade em meio à pesquisa da composição da máscara do czar teria sido a de dar uma unidade ao seu aspecto, diante de tantas fases da sua vida, ou, em outras palavras, de atender ao que Eisenstein chama de *o princípio da unidade na multiformidade*.⁴⁹ No entanto, como bem aponta Iampolski, as múltiplas referências imagéticas parecem minar a produção de uma imagem unificada de Ivan, já que são propostas associações que, a princípio, se excluiriam mutuamente, como, por exemplo, a do czar sendo uma espécie de duplo de seus principais antagonistas, Kurbski e Eufrosínia. Ou seja, o caráter de montagem na figuração de Ivan se sobrepõe à unidade pretendida.

O perfil de Ivan, a propósito, evoca ele mesmo uma máscara da *commedia dell'arte*, corroborando essa complexidade da figura do czar no filme de Eisenstein. É a máscara de Pantaleão, também chamado de Magnífico, com seu nariz sobressalente, barba pontiaguda e silhueta magra. Esta máscara representava o mercador rico (era o representante da burguesia veneziana) que, no entanto, apesar de demonstrar habilidade mercantil, demonstrava fraqueza no amor, sempre apaixonado e enganado. Angela Materno, em texto sobre a *commedia dell'arte*, observa que Pantaleão podia ser o pai ranzinza da enamorada ou o marido traído de uma esposa jovem e bela; a “sua figura angulosa [...] contrastava, em cena, com as formas redondas do Doutor, que chamava-se, geralmente, Graziano”.⁵⁰ (Não seria a personagem de Maliuta Skuratov o contraponto “redondo” ao anguloso Ivan?). Nas palavras de Eisenstein, ainda na conferência de 1934 (nesse momento, vale ressaltar, ele não está tratando do seu futuro filme), Pantaleão seria a figura do agiota, “sovina, pedante, sombrio”.⁵¹ Resumindo: Ivan pode evocar a imagem de uma figura poderosa como Nabucodonosor, soberano

⁴⁸ MENDES (ORG.), *Ismail Xavier*, p.262.

⁴⁹ EISENSTEIN, *La Non-Indifférente Nature / 2*, p.158.

⁵⁰ CARVALHO, “A *commedia dell'arte*”, em NUÑEZ et al. (Orgs.), *O Teatro Através da História*, p.63.

⁵¹ EISENSTEIN, “Theatre and cinema”, em TAYLOR (Org.), *op. cit.*, p.9.

conhecido historicamente por sua grande crueldade, e ainda a de Pantaleão, sombrio, mas também ridículo.

“O Tzar adora se divertir. / Ele adora fantasiar os outros. / Máscaras – garantem o divertimento”.⁵² É assim que Eisenstein se refere a Ivan no roteiro da segunda parte do filme, mais especificamente na cena do banquete em que Fiódor Basmánov dança em meio à *oprichnina* com a máscara de uma garota com tranças longas. Eisenstein e Ivan compartilham do gosto pelas máscaras.

Essa importância que Eisenstein atribui à máscara, pela sua forte expressividade, condiz também com a fixação de Meyerhold por este tema. A construção do teatro do futuro, segundo Meyerhold, haveria de ser realizada a partir de um retorno às tradições “verdadeiramente teatrais”, dentre as quais figurava, para ele, em destaque, a *commedia dell’arte*. O teatro do futuro seria, aliás, um novo teatro de máscaras que, assim como a *commedia dell’arte* italiana, fundaria a arte do ator sobre “um profundo amor da máscara, do gesto e do movimento”.⁵³ “O uso da máscara apoiava-se no reconhecimento de cada ator da *sua máscara*, aquela que melhor expressava a sua personalidade física e psíquica” esclarece Maria Thais, estudiosa da obra de Meyerhold.⁵⁴ No caso, não se trata da máscara como objeto, mas como um desenho do corpo em movimento no espaço.⁵⁵ Quando anuncia essas idéias, o próprio Meyerhold se utilizava de uma espécie de máscara, a do Dottor Dapertutto (Doutor Emtodaparte), pseudônimo inspirado em personagem de E.T.A. Hoffmann.⁵⁶ Durante sua atividade nos Teatros Imperiais, Meyerhold criou esse duplo para desenvolver mais livremente suas pesquisas cênicas. Como Dottor Dapertutto, ele realizou espetáculos em cabarés e pequenos palcos particulares e inaugurou, em setembro de 1913, o Estúdio (na rua Tróickaia n.13 e, a partir do outono de 1914, na rua Borodínskaia n.6), em São Petersburgo, onde deu prosseguimento às suas pesquisas sobre o novo ator, iniciadas desde a sua experiência com o teatro simbolista. Além da *commedia dell’arte*, Meyerhold também admirava e pesquisava o teatro antigo, o teatro espanhol do *siglo de oro*, o teatro elisabetano, o teatro de feira russo, o teatro *kabuki* – todos, segundo o encenador, teatros “teatrais”,

⁵² MONTAGU (Edit.), *Ivan the Terrible: a screenplay by Serguei M. Eisenstein*, p.191.

⁵³ MEYERHOLD, *Écrits sur le Théâtre*, vol.1, p.195.

⁵⁴ THAIS, *Na cena do Dr. Dapertutto*, p.119.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Pseudônimo extraído do conto de Hoffmann *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, contido na segunda parte dos *Fantasiestücke in Callot’s Manier*. RIPELLINO, *op. cit.*, p.131.

voltados para uma técnica refinada do ator na criação de movimentos plásticos em cena, dispensando qualquer psicologismo.

O conceito de “teatralidade”, para Meyerhold, estava indissociavelmente ligado ao “valor autônomo” da técnica do jogo do ator, privilegiando o “gesto inventado que só convém ao teatro, o movimento convencional que só é pensável no teatro, o caráter artificial da dicção teatral”.⁵⁷ O público, ainda segundo o encenador, iria ao teatro não para ver a vida ou uma imitação servil dela, mas para ser maravilhado pela invenção, pelo jogo e pela maestria do ator. Em suas palavras, a arte do ator aparecerá quando ele, longe das aparências do seu entorno, “souber escolher uma máscara, um figurino decorativo, e desfilar diante do público toda a sua técnica brilhante, uma vez dançarino, em outra intrigante de baile de máscaras, um momento, bobo da antiga comédia italiana, no outro, menestrel”. Meyerhold considerava que a máscara teria um “poder mágico” sobre o espectador, o poder de transportá-lo ao “país das maravilhas”, e dá o exemplo da máscara do Arlequim.⁵⁸ Ele seria um servidor idiota, obrigado a vestir uma roupa de retalhos de distintas cores por causa da avareza de seu patrão. Não obstante, Arlequim seria também um mago poderoso, um encantador, ele seria o representante das forças infernais.⁵⁹ “O ator que possui a arte do gesto e do movimento (nisso reside sua força) vira a máscara do lado que quer para que o espectador saiba sempre claramente de quem se trata: do tolo estúpido de Bérnago⁶⁰ ou do diabo.” E continua: “Essa arte de camaleão, oculta sob a fachada imóvel do ator, leva ao teatro o encantamento de seu jogo de luz e sombra.”⁶¹

⁵⁷ MEYERHOLD, *op. cit.*, p.191.

⁵⁸ *Id.*, p.192. Sobre a origem da máscara de Arlequim, cito Angela Materno: “Esta remonta às festas carnavalescas da Idade Média, que tinham por finalidade propiciar a fertilidade da terra e o advento de uma safra abundante. Para que isso ocorresse, eram invocados as divindades subterrâneas, os espíritos dos antepassados e os demônios, todos seres infernais. Por este motivo, as máscaras do carnaval eram, quase sempre, negras, denotando este caráter infernal e demoníaco. A própria palavra *maschera* deriva, provavelmente, de *maska*, que significava ‘espírito ignóbil’”. Ela prossegue: “Arlequim era, justamente, um diabo. Mais do que isso, era, na verdade, o chefe dos diabos. Com seu inseparável bastão, comandava um bando de espectros e demônios. A etimologia de ‘arlequim’ é muito discutida e controversa, mas muitos teóricos afirmam que este nome deriva de Hellequim, onde se destaca a raiz *hell*, significando inferno. A palavra ‘hellequim’ teria se transformado em ‘herlequim’ e, posteriormente, em ‘harlequim’. A máscara do Arlequim sempre foi negra e com uma expressão diabólica e animalesca. Originalmente, a máscara tinha pêlos. A roupa de losangos coloridos, vista na perspectiva desta origem localizada nos festejos carnavalescos medievais, representaria, então, a variedade de grãos e o florescer das cores na primavera. CARVALHO, *op. cit.*, p.64.

⁵⁹ MEYERHOLD, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁰ Região pobre da Itália na época. As máscaras da *commedia dell’arte* dizem respeito a diversas regiões italianas.

⁶¹ MEYERHOLD, *op. cit.*, p.192.

É especialmente o caráter ambivalente da máscara, por meio da qual o ator joga com os contrastes entre, por exemplo, movimento e imobilidade, luz e sombra, vida e morte, que seduz Meyerhold. Na revista *O Amor de Três Laranjas – a Revista do Dottor Dapertutto*, publicada no âmbito das atividades do Estúdio de São Petersburgo, em nove edições, entre os anos de 1914 e 1916, percebe-se que o tema predominante é a *commedia dell'arte*, com destaque para a obra de Carlo Gozzi, cuja fábula homônima deu o título à revista. Um outro autor importante é E.T.A. Hoffmann, que tem uma seção exclusiva na revista dedicada a artigos sobre a sua obra, com trechos de poemas que o homenageavam e comentários às traduções em língua russa.⁶² Essa seção se chamava “Hoffmaniana” e foi publicada em quatro edições da revista. Este autor era saudado como um mestre incomparável, sendo o seu universo imaginoso visto como análogo ao mundo das fábulas de Gozzi, das máscaras da *commedia dell'arte*. Walter Benjamin, em uma das conferências radiofônicas que escreve, entre os anos de 1928 e 1931, destaca justamente esse caráter duplo das personagens de Hoffmann, como se todas usassem disfarces na vida cotidiana. O narrador das histórias teria, segundo Benjamin, uma sagacidade muito próxima da conhecida sabedoria associada ao diabo, o que conferiria uma qualidade satânica aos textos:

Este narrador insiste com uma certa obstinação em afirmar que todos esses honoráveis arquivistas, conselheiros médicos, estudantes, verdureiros, músicos e filhas de boa família não são o que aparentam, pelo menos em tão grande medida como ele mesmo, Hoffmann, tampouco era apenas o pedante e minucioso funcionário de Justiça em cuja qualidade ganhava o pão.⁶³

Benjamin continua seu texto falando do método fisiognômico de Hoffmann para escrever suas histórias. “Hoffmann era [...] mais um leitor de rostos do que um vidente. Essa é a tradução correta de fisiognômico. E o objeto principal de suas observações era Berlim, a cidade e as pessoas que nela viviam.”⁶⁴ Ele estaria sempre nas ruas, nas tavernas, padarias, buscando novos rostos que o inspirassem como escritor ou como desenhista. Para Benjamin, as histórias de Hoffmann teriam, de fato, uma finalidade fisiognômica, ou melhor: ofereceriam um “processo de aprendizagem da contemplação fisiognômica”, que podemos entender como uma maneira de se perceber a cidade e seus

⁶² THAIS, *op. cit.*, p.83-84.

⁶³ BENJAMIN, “El Berlín Demónico”, em *El Berlín Demónico*, p.18.

⁶⁴ *Idem.*

habitantes na riqueza dos contrastes, sempre indo além do ordinário, de uma suposta normalidade.

Voltando a *Ivan*, Eisenstein adotou o procedimento fisiognômico, como vimos, até o paroxismo. As múltiplas associações possíveis a partir da(s) máscara(s) de *Ivan* parecem desestabilizar uma visão unificadora da personagem. E nesse sentido, talvez se possa observar que se, de fato, Stálin pretendia se ver refletido na imagem do tzar terrível, uma das máscaras que, trágica e ironicamente, comporiam a personagem seria justamente a de Meyerhold, uma das tantas vítimas do stalinismo. O “processo de aprendizagem da contemplação fisiognômica”, para Eisenstein, seria, de certo modo, um estudo das diversas faces do poder.

MASCARADA

A estréia de *Mascarada*⁶⁵, peça que impressionou Eisenstein profundamente, e parece ter influenciado também *Ivan*, marca o ápice do que Meyerhold denominou como “tradicionalismo teatral”, ou seja, o retorno às tradições “verdadeiramente teatrais” proposto pelo encenador russo. *Mascarada* era um grande projeto de Meyerhold, que havia dedicado quase seis anos de preparação a esta montagem. Ele pensou esse espetáculo juntamente com o pintor Aleksandr Golóvin, responsável pelos cenários luxuosos das encenações de Meyerhold no Teatro Alexandrinski.

Na tragédia de Lérmontov, autor da peça, Nina, esposa de Arbenin, perde uma pulseira num baile de máscaras. Essa pulseira é encontrada no chão pela Baronesa Shgral que, sem saber a quem pertence o adorno, oferece-a ao Príncipe Zviezdich. A Baronesa e o Príncipe estão mascarados e flertam entre si. Ela sabe que é ele quem está sob a máscara, mas ele não, está às cegas. A pulseira é a forma de identificação que a Baronesa propõe ao Príncipe para que ele descubra, depois do baile, a sua identidade. Ainda durante o baile, Arbenin é abordado por um desconhecido mascarado, que lhe anuncia que nesta noite ocorrerá uma tragédia. Logo em seguida, Arbenin descobre que o Príncipe Zviezdich está encantado pela máscara que lhe deu uma pulseira igual àquela usada por sua esposa. Com o tempo, Arbenin é levado a crer que foi realmente a sua esposa quem se envolveu com o Príncipe e, consumido de ciúmes, não acredita na sua

⁶⁵ Estréia em fevereiro de 1917. Peça escrita por Mikhail Lérmontov em 1834-1835.

fidelidade, e a envenena. No entanto, no quarto e último ato da peça, entra em cena a personagem do Desconhecido (possivelmente a máscara que abordou Arbenin no baile) e ocorre uma espécie de reviravolta. Ele se apresenta como um jovem cujos sonhos desmoronaram ao ser apresentado ao mundo da jogatina por Arbenin, quando este era conhecido como um exímio jogador e ainda não havia se tornado um homem rico, respeitável e casado. A morte de Nina é a vingança do Desconhecido. Ao descobrir seu erro, junto ao ataúde, Arbenin enlouquece.

A montagem de Meyerhold enfatizou, na peça, o caráter teatral das situações vividas num salão de jogos e num baile de máscaras.⁶⁶ O próprio texto da peça corrobora essa abordagem: em determinado momento, um dos jogadores reconhece explicitamente: “somos atores”⁶⁷ – como se dissesse que no jogo é preciso saber lidar com máscaras, assim como num baile e, por extensão, na própria vida em sociedade. A construção das personagens na peça de Lérmontov também segue o princípio da mascarada: Arbenin aparenta ser um anjo, “mas segue levando o demônio na alma”⁶⁸; Shpriij, um agiota, que tem uma presença importante no decorrer de toda a peça, também oculta um demônio; a Baronesa sofre em segredo pelo amor do Príncipe Zviezdich a fim de não ver manchada sua honra. Para Meyerhold, a personagem principal da peça era a do Desconhecido.⁶⁹ Segundo Ripellino, Arbenin foi apresentado no espetáculo como vítima de uma possessão demoníaca. Ele “tornou-se súcubo de forças infernais, que o instigavam a matar Nina, para depois puni-lo friamente com a demência”.⁷⁰ “O demônio está sempre em todas as partes”, diz uma das personagens.⁷¹ É interessante, por outro lado, pensar a personagem do Desconhecido não apenas como uma das variações da idéia de Destino (implacável na realização de seus desígnios), mas também como esse desconhecido “mais cotidiano”, digamos assim, que há em toda máscara social. Toda máscara porta um desconhecido.

Na encenação, a cortina principal, que separava o proscênio da cena, era ornada com um leque de cartas de baralho bordado. Esse baralho indicava ao espectador como eram regidas as relações das personagens na peça: à maneira de um jogo de azar. A teatralidade das relações sociais - convenções, protocolos, símbolos de distinção – foi

⁶⁶ PICON-VALLIN, *Meyerhold: les voies de la création théâtrale*, p.65.

⁶⁷ LERMONTOV, *Baile de Máscaras*, em PUSHKIN; LERMONTOV; SIMONOV, *Teatro Ruso*, p.201.

⁶⁸ *Id.*, p.153.

⁶⁹ RIPELLINO, *op. cit.*, p.163.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ LERMONTOV, *op. cit.*, p.175.

potencializada na montagem pela suntuosidade e ornamentação excessiva dos cenários e dos figurinos. A cena do baile de máscaras trazia para os salões de São Petersburgo os carnavais venezianos do século XVIII.⁷² Estas noções de jogo, festa, morte, travestimentos (máscaras), da vida como um teatro e do teatro como metateatro também nos remetem à estética do Barroco.

O tema da mascarada e as personagens da *commedia dell'arte* eram bastante pertinentes ao clima de tensão social reinante na Rússia depois do ano de 1905. Em São Petersburgo, os bailes de máscaras tornaram-se, na realidade, moda entre a *intelligentsia*.⁷³ De certa maneira, o baile de máscaras é o réquiem de uma aristocracia prestes a decair, imagem que se reveste, por vezes, de um caráter macabro e fantástico. Na montagem de Meyerhold, o uso de espelhos no cenário, refletindo personagens e espectadores na cena, enfatiza essa espécie de paralelismo entre o palco e o seu público. Como observa Béatrice Picon-Vallin, o gosto pela *commedia dell'arte* invadiu no início do século XX toda a Europa, inicialmente a partir da poesia e da pintura francesas. No entanto, ainda segundo Picon-Vallin, é na Rússia que esse gosto torna-se mais duradouro, sobretudo pela “influência determinante do romantismo alemão e de E.T.A. Hoffmann sobre os escritores, os pintores e os homens de teatro russos e particularmente sobre Meyerhold”.⁷⁴ Ela prossegue:

É enfim o estudo do funcionamento dessas personagens em cena, todo um trabalho sobre a *commedia dell'arte* que se pretende científico e que, empreendido por Meyerhold a partir de 1911, se desenvolve sobretudo em 1913-1916. Diferentemente de Craig que antes dele já estava implicado nessa pesquisa mas recusando o transplante das personagens italianas em outras culturas, Meyerhold não hesita em montar pantomimas com elas. Ele sempre verá nessas personagens figuras arquetípicas, capazes de estruturar muitas outras personagens de teatro.⁷⁵

Segundo Viktor Chklóvski, em sua biografia de Eisenstein, não teria sido apenas a suntuosidade de *Mascarada* que impressionara o futuro aluno de Meyerhold, mas também a “lógica arquitetônica do espetáculo”.⁷⁶ Meyerhold, investindo numa atmosfera de alucinação, realizou uma encenação fragmentada, na qual as cortinas e os

⁷² RIPELLINO, *op. cit.*, p.163.

⁷³ PICON-VALLIN, *op. cit.*, p.38.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.*, p.39.

⁷⁶ SHKLOVSKI, *Eisenstein*, p.112-113.

cenários são elementos usados para segmentar as ações teatrais. Nas palavras do próprio encenador, tudo havia sido concebido para uma mudança rápida das cenas; o espectador deveria perceber o espetáculo como se estivesse diante de um sonho.⁷⁷ Konstantin Rudnitski, historiador do teatro russo e soviético, nos descreve o funcionamento das cortinas e do cenário no espetáculo:

Durante toda a peça, o cenário de Golovin e as cortinas não param de desempenhar um jogo silencioso e misterioso, acompanhando o jogo dos atores e respondendo a ele. O tom da *mise-en-scène* era dado pela cortina que separava o proscênio da cena: vermelha e preta, drapeada com festões grossos, bordada de prata com cartas dispostas em leque justo embaixo de seu centro, seu movimento pesado era carregado de presságios. Havia cinco destas cortinas e seus movimentos eram afinados de maneira a dividir o andamento da peça, separando-a em seções cuja atmosfera a cada vez era mudada, enquanto a ação se achava animada e sua progressão se fazia mais evidente, cada coisa deslizando cada vez mais rápido sobre o abismo da morte e da loucura.

Os episódios particulares da história eram engendrados em turnos, cada um deles possuía, entretanto, sua lógica e sua própria unidade. Quando a cortina principal descia, dissimulando a maior parte da cena, a peça continuava na borda da cena, paralelamente ao proscênio, mais perto ainda do público. Depois a cortina era levantada, revelando um novo cenário e a ação se voltava em direção às profundezas da cena.⁷⁸

Chklóvski aproxima esse princípio de segmentação das ações teatrais, ancorado na concepção espacial da cena, ao teatro elisabetano, que Eisenstein tanto admirava. A configuração espacial desse teatro, dividindo o espaço de atuação em vários andares e com o proscênio adentrando a platéia, possibilitava a encenação de ações que se sucediam, uma interrompendo a outra, deixando à vista e ao entendimento do espectador apenas o que interessava na trama. No teatro elisabetano, a divisão do cenário era usada, assim, como corte espacial e também como corte temporal. A estruturação da peça em séries de episódios individuais, sem preocupação com um desenvolvimento contínuo da ação, configuraria, assinala Chklóvski, um dos aspectos fundamentais para o entendimento do trabalho de Eisenstein como cenógrafo e como encenador, ou melhor, como *montador teatral*. É por isso que Chklóvski diz que o trabalho de cenógrafo teatral de Eisenstein é um “trabalho de divisão”.⁷⁹ Por outro lado,

⁷⁷ MEYERHOLD, *Textos Teóricos*, vol. 1, p.49-50.

⁷⁸ RUDNITSKI, *Théâtre Russe et Soviétique 1905-1935*, p.23-24.

⁷⁹ SHKLOVSKI, *op. cit.*, p.99; 113.

essa é uma das chaves para se compreender melhor o que Eisenstein queria dizer quando afirmava que nunca deixou de pensar como um cenógrafo.

A “lógica arquitetônica do espetáculo” não deixa de ser também, de certo modo, uma lógica cinematográfica. O rigor na movimentação das cortinas, segmentando o espaço e as ações, sugerem o procedimento do corte cinematográfico, uma montagem executada às vistas do espectador. Nesse jogo de revelação-ocultamento, talvez não seja exagero falar de diferentes “planos” em cena, com imagens mais aproximadas ou distanciadas dos atores, à medida em que são “enquadrados” no proscênio ou direcionados ao fundo do palco.

Em uma das suas aulas de 1947 na Faculdade de Direção no VGIK, cujo tema era a música em *Ivan o Terrível*, Eisenstein ainda demonstrava a sua admiração pelo trabalho de Meyerhold e de Golóvin, trinta anos depois da estréia de *Mascarada*. Esta parceria se assemelharia à que o próprio Eisenstein teve com o compositor Prokofiev, responsável pela trilha musical de *Ivan*. Eisenstein fala para seus alunos que, em um filme, toda cena deve seguir uma estrutura rítmica, mesmo que não haja uma música determinada a ser executada. O “desenho rítmico” deve ser apresentado pelo diretor ao compositor, que, a partir dessa base, deverá desempenhar seu trabalho criativo da maneira mais livre possível. Era nesses termos que Eisenstein e Prokófiev trabalhavam. “Assim como Prokófiev gostava de compor para um tema muito determinado, e isso o fascinava e era uma qualidade particular dele, o mesmo serve para os atores. E é exatamente a mesma coisa para cenógrafos”.⁸⁰ E Eisenstein prossegue comparando seu trabalho com o de Meyerhold e Golóvin: “Nesse sentido, você pode seguir o exemplo de Meyerhold quando ele trabalhou com o cenógrafo Golóvin, no cenário de *Mascarada*. Usando a *mise-en-scène* precisa do diretor, os cenários produzidos eram incomparáveis”.⁸¹

Em documentários sobre o relacionamento de Eisenstein e Meyerhold, a diretora Galina Evstushenko sugere que *Ivan* foi um tributo de Eisenstein ao seu professor e à sua *Mascarada*.⁸² Em *Ivan*, Evstushenko, assim como Leonid Kozlov, percebe semelhanças entre a aparência e a figura solitária do czar e a figura de Meyerhold. Por

⁸⁰ EISENSTEIN, “From Lectures on Music and Colour in *Ivan the Terrible*”, em TAYLOR (Ed.), *The Eisenstein Reader*, p.169.

⁸¹ *Idem*.

⁸² EVSTUSHENKO, *op. cit.* (documentário).

sua vez, a estrutura do filme, fundada no musical⁸³ e na mascarada, seriam elementos de prova dessa homenagem.

Nessa mesma conexão entre filme e peça, há o tema do jogo, abordado por cada obra de maneira distinta. Em *Mascarada*, o jogo de cartas. Em *Ivan*, o jogo de xadrez. O baralho é um jogo de azar, lida com a sorte, com o acaso, com o desconhecido. Lérmontov apresenta a figura do jogador como a de um ser meio demoníaco, pois cada jogada é uma espécie de desafio ao destino, a Deus. O jogo de xadrez, nesse sentido, é bem distinto: é o jogo da racionalidade, da estratégia. As peças deste jogo representam poderes políticos. O Rei, a Dama, os Bispos, juntamente com as outras peças – as Torres, os Cavalos e os Peões – configuram uma espécie de encenação do poder. A já citada cena de Ivan com o tabuleiro de xadrez, explicando para o embaixador da Rússia na Inglaterra qual caminho a frota inglesa deveria percorrer para chegar a salvo na Rússia é uma cena que exemplifica bem o que foi dito sobre a lógica do jogo de xadrez. Uma outra imagem é a do piso inteiramente enxadrezado da corte polonesa do Rei Segismundo. A maneira como Eisenstein dispôs as personagens nesse tabuleiro gigante evidenciou ainda mais o paralelo dessas personagens com peças de xadrez, peças de um jogo comandado pelo tzar. (Em crítica à primeira parte do filme, o novelista e dramaturgo soviético Konstantin Simonov disse que o filme o lembrava um jogo de xadrez, mas no qual o povo estava perdendo).⁸⁴ Mas nesse jogo de xadrez, entretanto, Ivan parece estar também, de certa forma, desafiando não apenas poderes políticos, mas também Deus, o “tzar celestial”, o contraponto divino ao tzar terrestre. As imagens eisensteinianas nunca apontam para uma única direção, são sempre ambivalentes. Vale lembrar que numa certa tradição mística (Maçonaria e Ordem Rosa-Cruz) o chão de mosaico formado por ladrilhos pretos e brancos remete para a natureza bipolar da existência terrena: luz e trevas, *agens* e *patients*, forma e matéria⁸⁵ - um jogo entre o Bem e o Mal.

⁸³ A música sempre foi um elemento importante para Meyerhold tanto para o trabalho do ator (o ritmo regularia o corpo do ator em ação) como para a manutenção do público em estado de tensão ao assistir a um espetáculo. BANU, “Mei Lanfang: a case against and a model for the Occidental Stage”, em *Asia Theatre Journal*, vol.3, no. 2p.164. Cf. também sobre esse tema: PICON-VALLIN, “A música no jogo do ator meyerholdiano”, em: www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html.

⁸⁴ BULGAKOVA, *op. cit.*, p.221.

⁸⁵ ROOB, *Alquimia & Misticismo*, p.195.

IVAN-MEYERHOLD-HAMLET

Além da aproximação entre a “máscara” de Meyerhold e a de Ivan, Kozlov argumenta que “há razões bem precisas de crer que o professor de Eisenstein serviu de modelo psicológico ao personagem de Ivan o Terrível, que o ‘esquema dinâmico’ das contradições interiores de Meyerhold constitui a chave do enigma da interpretação e da reconstituição da personagem do czar”.⁸⁶ Nessa perspectiva, o autor cita um trecho das memórias de Eisenstein em que ele escreve sobre o seu relacionamento com o ex-professor. Eisenstein compara o círculo de adeptos de Freud com o círculo, do qual ele mesmo fez parte, em torno de Meyerhold. Transcrevo esse trecho mais longamente do que Kozlov o fez em “Da hipótese de uma dedicação secreta”, pois é muito interessante, em primeiro lugar, ver o testemunho de Eisenstein sobre a personalidade de Meyerhold – ou melhor, sobre o modo como ele a percebia –, e sobre a relação deste com Konstantin Stanislávski – dois dos mais importantes encenadores da história do teatro; em segundo lugar, é também interessante perceber a forma como Eisenstein se posiciona quanto aos dois mestres. Ele começa escrevendo, de fato, sobre a visita de Stefan Zweig à sua residência. Como o escritor era próximo de Freud, Eisenstein inicia uma conversa sobre o “grande Vienense” e escuta o que Zweig diz sobre o livro que escreveria sobre Freud, e sobre partes que não seriam incluídas no livro.

Ele [Zweig] descreve de maneira bem viva esta atmosfera patriarcal particular que reina em volta da mesa oval de quinta-feira, entre o professor adorado e seus adeptos apaixonados.

A indescritível atmosfera das primeiras descobertas, acolhidas como revelações. A fermentação impetuosa das idéias produzidas pelos contatos mútuos. A potência criativa, veemente e entusiasta. Mas, também, o lado de sombra do afresco dessa nova Escola de Atenas, onde um novo Platão e um novo Aristóteles são confundidos na personalidade controladora do homem de prenome wagneriano.

A desconfiança e o ciúme mútuo dos adeptos. E entre eles: Steckel, Adler, Jung.

A desconfiança ainda maior de Freud quanto a eles.

A desconfiança e o ciúme do tirano.

Sua implacável dureza em direção àqueles que não se atêm à doutrina.

⁸⁶ KOZLOV, *op. cit.*, p.65.

Particularmente quanto àqueles que se esforçam em seguir seus próprios caminhos, segundo concepções pessoais que não coincidem em todos os pontos com as noções do mestre.

O desenrolar da rebelião contra o patriarca-pai.

[...]

...Mas por que então é que me excito tanto a propósito da atmosfera interna de um grupo de discípulos que se desagregou há muito tempo, e que desapareceu em grande parte da arena da atualidade?! Sem dizer que já faz muito tempo que o próprio pai Saturno se retirou da luta e dos socos.

É bem evidente que, desde as primeiras linhas, deixei os trilhos da descrição da ambiência reinante no interior do círculo de Freud, e que depois de um tanto de tempo, descrevo sob esses nomes estrangeiros um círculo de fato análogo, do qual eu mesmo saí para seguir meu próprio caminho.

O mesmo grande sábio ao centro.

Também infinitamente charmoso enquanto mestre, e perfidamente malvado como homem.

A mesma marca do gênio, e a mesma fratura, a mesma desagregação trágica de uma harmonia primitiva como na figura profundamente trágica de Freud. E como essa marca de seu drama individual impregna profundamente toda a forma de seu ensinamento!

O mesmo círculo de fanáticos nos estudantes que o acompanham.

O mesmo desenvolvimento impetuoso das individualidades em torno dele.

A mesma intolerância quanto ao menor sinal de independência.

Os mesmos métodos de “inquisição espiritual”.

A mesma exterminação imperdoável.

A rejeição.

A excomunhão de quem se tornava culpável por ter apenas começado a deixar falar em si sua própria voz...

É bem evidente que há muito tempo derrapei da descrição da cúria de Freud, e que falo da atmosfera da escola e do teatro do ídolo da minha juventude, da minha divindade teatral, de meu mestre.

Meyerhold!

A aliança do gênio de um criador e da perfídia de um indivíduo.

Inumeráveis são os tormentos daqueles que, como eu, o amaram incondicionalmente.

Inumeráveis, os momentos de exaltação, ao observar a magia criativa desse mágico do teatro inimitável.

[...]

Que inferno – passageiro, graças a Deus! – vivi, antes de ser posto à porta do paraíso de seu teatro, quando eu “ousava” montar de minha parte meu próprio coletivo – no Proletkult.

[...]

Creio que ele era apaixonado pelo tema da repetição [...].

E quantas vezes ele mesmo recriou, para seus estudantes e pessoas mais próximas, provocando, por meio de uma encenação pérfida, as condições e as circunstâncias desejadas, uma página pessoal de seus inícios na arte – sua ruptura com C.S. ...⁸⁷

[...]

Onde, em qual poema, em qual lenda li que Lúcifer, o primeiro dos anjos, tendo suscitado uma revolta contra Sabaoth e “tendo se precipitado”, continua a amá-lo e “prolonga a duração das suas lágrimas”, não por causa de sua perda nem de sua excomunhão, mas por ter sido proibido da possibilidade de contemplá-lo com seus próprios olhos?!

Havia qualquer coisa desse Lúcifer ou desse Ahasvérus na personagem atormentada que era meu professor, incomensuravelmente mais genial que o C.S. reconhecido e “canonizado” por todo mundo [...].

Em sua aflição por C.S. – esse patriarca iluminado pelo brilho solar da segunda, da terceira gerações de admiradores e zeladores de sua causa, multiplicando-se ao infinito – havia qualquer coisa desses choros de Lúcifer, da inefável tristeza do *Démon* vrubeliano.

[...] nessa linhagem da “transmissão do dom” pela imposição das mãos do mais adulto, sou de alguma maneira o filho e o neto dessas gerações passadas do teatro.⁸⁸

Kozlov aponta duas qualidades ou marcas fundamentais que Eisenstein designa por meio dos nomes de Saturno e de Lúcifer, quando se refere a Meyerhold.⁸⁹ Haveria nele (Meyerhold) uma dinâmica marcada pela coexistência dessas duas “figuras”: “a destruição e a exterminação de tudo que se eleva entorno – como fruto e expressão de sua própria destruição, de sua própria queda”.⁹⁰ Esse esquema psicológico que Kozlov observa com propriedade no texto de Eisenstein sobre o ex-professor, também valeria para a personagem principal em *Ivan*.

Na mitologia romana, Saturno é o equivalente do deus grego Cronos. Para tentar driblar a predição oracular de que um de seus filhos o mataria, Saturno engolia os filhos que nasciam. Esse ciclo foi rompido quando sua esposa, Cibele (Réia, para os gregos), escondeu o recém-nascido Júpiter (Zeus) e envolveu nas mantas da criança uma pedra, enganando assim Saturno. Na idade adulta, Júpiter vingou-se do pai. Historicamente, o tema de Saturno aproxima-se, de certo modo, da biografia do czar Ivan IV: ele matou seu próprio filho, o herdeiro do trono. Eisenstein não traz essa morte para o filme, mas

⁸⁷ Eisenstein se refere a Konstantin Stanislávski.

⁸⁸ EISENSTEIN, *Mémoires*, p.308-312.

⁸⁹ KOZLOV, *op. cit.*, p.64.

⁹⁰ *Id.*, p.65.

mostra que há um alto preço a se pagar pela ambição. O tzar não poupa ninguém que ouse questionar a sua missão de unificação da Rússia. Eis a sua faceta trágica de homem estadista, que, nas palavras de Eisenstein, é um ser “obcecado pela idéia do Estado, constringido por ela a perder seus amigos, a reinar em seu nome contra as pessoas próximas e parentes e a não economizar, para realizar seu ideal, nem aos outros e nem a si mesmo”.⁹¹ Como bem aponta Kozlov no texto “O Artista e a Sombra de Ivan”, a “apologia da autocracia”, que era esperada de Eisenstein desde o início, foi transformada por ele na “tragédia da autocracia”; a idéia do grande fim justificando os meios, por sua vez, transformou-se “numa questão do terrível preço pago pelo progresso voltado a uma grande fim”.⁹² “É penoso construir um Estado por tal preço...”, constata a personagem Ivan, no que seria a terceira parte do filme.⁹³

Certas idéias e reflexões críticas que Walter Benjamin desenvolve em seu livro *Origem do drama barroco alemão* aproximam-se, de certo modo, de como Eisenstein constrói a personagem de Ivan em seu filme.⁹⁴ Ao tratar do drama barroco alemão, Benjamin considera a figura do tirano como uma das suas personagens principais. Essa personagem encontraria fundamento numa nova teoria da soberania, exitosa na época da Contra-Reforma, e que seria contraposta à doutrina jurídica vigente na Idade Média: ao invés da teoria teocrática do Estado, na qual caberia à Igreja a decisão sobre a eliminação do usurpador do trono, do tiranicida (o tema do tiranicídio seria o foco desse debate), o protestantismo defendia a “inviolabilidade absoluta do soberano”.⁹⁵ O conceito de soberania no Barroco, escreve Benjamin,

nasce de uma discussão sobre o estado de exceção, e considera que impedi-lo é a mais importante função do Príncipe. Quem reina já está desde o início destinado a exercer poderes ditatoriais, num estado exceção, quando este é provocado por guerras, revoltas ou outras catástrofes.⁹⁶

⁹¹ EISENSTEIN, *Au-delà des Étoiles*, p.98.

⁹² KOZLOV, “The Artist and the Shadow of Ivan”, em TAYLOR; SPRING (Edits.), *op. cit.*, p.115.

⁹³ MONTAGU (Edit.), *op. cit.*, p.233.

⁹⁴ Nesse livro, Benjamin distingue a tragédia do drama barroco alemão. Para Eisenstein, muito provavelmente não havia essa distinção pelo menos nos termos em que ela é colocada por Benjamin. Como se verá, no entanto, aproximado algumas idéias de Benjamin sobre o drama barroco do filme de Eisenstein. Este faz referência sobretudo a William Shakespeare e Ben Jonhson, autores do teatro elisabetano, ao qual Benjamin se refere ao falar do drama barroco.

⁹⁵ BENJAMIN, *Origem do Drama Barroco Alemão*, p.89.

⁹⁶ *Idem.*

O tirano ocuparia, assim, um lugar ambíguo e paradoxal: ele estaria ao mesmo tempo dentro e fora do ordenamento jurídico, o seu poder de suspensão da norma estaria previsto no próprio regramento. “O soberano representa a história. Ele segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro”, escreve Benjamin.⁹⁷ Diferentemente da tragédia, radicada no mito, cuja personagem principal seria um rei da idade heróica, em confronto com Deus e o destino, ou personificando um passado imemorial, o drama barroco teria como objeto “a própria vida histórica, como aquela época a concebia”.⁹⁸ Os temas privilegiados do drama barroco seriam os assuntos da política, o drama da corte com suas intrigas, o Príncipe em sua luta constante para conservar o poder e liquidar seus inimigos. À maneira de Saturno, é preciso devorar para não ser “devorado”, é preciso tiranizar para evitar a tirania, a usurpação do trono. “A comparação entre o Príncipe e o sol aparece, sempre repetida, na literatura da época. Ela visa acentuar o caráter único dessa autoridade.”⁹⁹

O rei Basílio, personagem de *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca, (“é em Calderón”, aponta Benjamin, “que podemos estudar a forma artística do drama barroco em sua versão mais acabada”¹⁰⁰) exemplifica bem essa situação “sem saída” para o tirano: se ele não trata seu filho, Segismundo, como uma fera e o acorrenta longe de todos, se ele não o tiraniza, Segismundo tomará seu lugar e se tornará o novo tirano, como Basílio previu nos seus estudos astrológicos. Nesse mesmo sentido, podemos também citar aqui o comentário de Jan Kott sobre *Macbeth*, de William Shakespeare, autor que Benjamin também relaciona ao drama barroco:

Em *Macbeth*, há apenas um tema: o assassinato. A história é reduzida à sua forma mais simples, a uma única imagem, a uma única divisão: entre os que matam e os que são mortos. [...] O grande assassinato, o verdadeiro assassinato, aquele pelo qual começa a história, é o assassinato do rei. Depois disso, a matança tem de continuar. Continuar enquanto aquele que matava não tiver sido morto. O novo rei será aquele que matou o rei. [...] O monstruoso rolo compressor da história foi posto em movimento e esmaga cada um sucessivamente.¹⁰¹

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibid.*, p.86.

⁹⁹ *Ibid.*, p.91.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.105.

¹⁰¹ KOTT, *Shakespeare Nosso Contemporâneo*, p.93. Pode-se dizer que os fatos históricos da constituição do Estado Russo são dignos de uma peça barroca, pois giram, de fato, em torno da figura do usurpador. Como Ivan havia assassinado seu próprio filho, o tsaréviche Ivan, herdeiro do trono, e o segundo filho do tzar na linha de sucessão, Fiódor, estava mais dedicado à devoção religiosa, depois da morte do tzar a

A concepção de história no drama barroco seria, para Benjamin, a de uma sucessão de catástrofes, de fatos violentos. Uma imagem do czar Ivan descrita pela personagem Kurbski, no que seria a terceira parte do filme, representa bem a estreita relação entre soberania e violência desmedida: “Ele [Ivan] brilha de forma transcendente em meio ao sangue espirrado por ele... Ele descansa como Deus sobre um mar de sangue”.¹⁰²

Na descrição que Eisenstein faz em suas *Memórias* do temperamento de Meyerhold, além da menção à figura de Saturno como o pai devorador de filhos, o expupilo sugere também que seu mestre era regido pela influência astral do planeta Saturno, tradicionalmente relacionado à melancolia. Eisenstein aponta os extremos do caráter de Meyerhold: “sombrio”, “controlador”, “tirano”, “desconfiado”, “ciumento”, “pérfido malvado”, “intolerante”, “autoritário”, “duro”, “exterminador”, “Lúcifer”, “atormentado”, e ainda: “grande sábio”, “mestre apaixonante”, “criador genial”, “divindade teatral”, “mágico do teatro”. Para Eisenstein, essa desagregação do caráter do seu mestre o marcava como uma “figura profundamente trágica” e isso acabava também marcando a forma do seu ensinamento, a sua relação com os alunos. Walter Benjamin, citando o estudo de Erwin Panofsky e Fritz Saxl sobre a gravura de Albrecht Dürer “Melencolia I”, aponta o caráter dialético da figura de Saturno, cujas contradições fazem parte da própria estrutura interna do mito: ele seria ao mesmo tempo senhor da Idade de Ouro e deus triste, destronado e humilhado; sábio, de inteligência suprema e vítima de um golpe vulgar; pai devorador de filhos e ser condenado à eterna esterilidade.¹⁰³ Esse intenso dualismo do mito de Saturno corresponderia ao temperamento do melancólico que, no drama barroco, seria também o estado de alma do tirano.

Rússia foi então governada por um Conselho de Regentes do qual fazia parte Boris Godunov. Dimitri, filho caçula de Ivan, ainda era uma criança quando o pai morreu. Boris desfrutava de uma posição privilegiada, pois era casado com Mária, filha de Maliuta Skuratov, que foi o braço direito do czar Ivan, e a irmã de Boris era casada com Fiódor. No período em que Boris figurava como único regente do reino, o menino Dimitri, então com 10 anos, foi encontrado morto com a garganta cortada. Boris foi acusado de ter sido o mandante do crime, mas isso não abalou seu prestígio. Quando Fiódor faleceu, Boris foi coroado czar. No momento em que o reino sofria com o flagelo da fome, entre 1601 e 1604, o servo de um nobre polonês apresentou-se surpreendentemente como Dimitri, filho de Ivan e legítimo herdeiro da coroa. Ele teria supostamente escapado da tentativa de assassinato. O falso Dimitri consegue apoio entre a nobreza polonesa e inimigos de Godunov para tomar o trono. O que acaba acontecendo.

¹⁰² MONTAGU (Edit.), *op. cit.*, p.210.

¹⁰³ BENJAMIN, *op. cit.*, p.172.

Ao tratar mais especificamente da relação de Meyerhold com Stanislávski, Eisenstein compara o primeiro a Lúcifer, o anjo caído, em tormento permanente, num contraponto à figura do “patriarca”, Stanislávski, iluminado pelo sol. Eisenstein enfatiza a imagem da melancolia luciferiana do seu mestre ao evocar o “*Démon vrubeliano*”. Ele não diz exatamente qual a pintura de Mikhail Vrubel (1856-1910), pintor russo simbolista, tê-lo-ia inspirado nessa comparação – Vrubel tinha como tema central de seu trabalho, desde 1890, o poema *O Demônio* de Mikhail Lérmontov (mesmo autor da já citada peça *Mascarada*) e pintou, portanto, vários demônios ao longo de sua vida. No poema, Lérmontov apresenta nos primeiros versos o “Demônio melancólico”, que recorda “dos dias em que nos salões de luz/ele brilhou em meio ao brilho dos anjos”.¹⁰⁴ Uma das aquarelas de Vrubel, *Cabeça de Demônio* (1890-91) impressiona pela forte imagem da melancolia. São três os planos de sua composição: ao fundo, uma grande montanha coberta de neve; na faixa central, rochas que vão de uma ponta a outra da aquarela; e no primeiro plano, ligeiramente descentralizada, a cabeça de um demônio. Seu cabelo farto e preto marca o ápice da variação cromática da aquarela, já que a montanha é branca e as rochas, cinzentas. A terra, o frio e a cor preta são elementos associados tradicionalmente à melancolia.¹⁰⁵ O rosto do demônio, por sua vez, tem a mesma tonalidade das rochas, o que nos dá a impressão do demônio como uma espécie de continuação do terreno rochoso. Seu rosto parece uma máscara composta de carne e pedra. É uma figura no limite da humanidade – uma *criatura*.

Essa condição de *criatura* associada, nesta aquarela, à melancolia nos remete novamente a Benjamin e ao drama barroco, quando ele aborda a dupla face da personagem do tirano: “por mais alto que ele paire sobre o súdito e sobre o Estado, sua autoridade está incluída na Criação, ele é o senhor das criaturas, mas permanece ele

¹⁰⁴ LERMONTOV, “The Demon”, em:

<http://www.friends-partners.org/friends/literature/19century/lermontov2.html>

¹⁰⁵ Cito Giorgio Agamben: “A melancolia, ou bílis negra [...], é aquela cuja desordem pode provocar as consequências mais nefastas. Na cosmologia humoral medieval, aparece associada tradicionalmente à terra, ao outono (ou ao inverno), ao elemento seco, ao frio, à tramontana, à cor preta, à velhice (ou à maturidade), e o seu planeta é Saturno, entre cujos filhos o melancólico encontra lugar ao lado do enforcado, do coxo, do camponês, do jogador de azar, do religioso e do porqueiro. A síndrome fisiológica da *abbundantia melancholiae* inclui o enegrecimento da pele, do sangue e da urina, o enrijecimento do pulso, a ardência do estômago, a flatulência, o arrote ácido, o zumbido na orelha esquerda, a prisão de ventre ou o excesso de fezes, os sonhos macabros e, entre as enfermidades que podem provocar, figuram a histeria, a demência, a epilepsia, a lepra, as hemorróidas, a sarna e a mania suicida. Conseqüentemente, o temperamento que deriva da sua prevalência no corpo humano é apresentado sob uma luz sinistra: o melancólico é *pexime complexionatus*, triste, invejoso, mau ávido, fraudulento, temeroso e terroso”. AGAMBEN, “Melencolia I”, em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, p.33-34.

próprio uma criatura”.¹⁰⁶ Os dramas de Herodes, segundo Benjamin, ilustrariam bem o que fascinava os homens do século XVII: perceber que o mais alto dos seres, na sua demência autoritária, destruindo-se e destruindo toda a sua corte, mostrava-se mais animalesco que qualquer outro animal – “ele se torna vítima da desproporção entre a dignidade hierárquica desmedida de que Deus o investiu, e a miséria da sua condição humana.”¹⁰⁷ No filme *Ivan*, há, digamos assim, um verdadeiro “zoológico”: como já apontamos, Ivan é associado a um leopardo, a uma águia, ao basilisco; Maliuta, por sua vez, a um cachorro; Eufrosínia, a uma coruja. Estas relações residiriam provavelmente também no interesse de Eisenstein pela fisiognomia, que compara as feições humanas às feições animais no intuito de desvendar por analogia o temperamento humano. “O papel dominante da honra nas intrigas da comédia de capa e espada, assim como no drama barroco, deriva da condição de criatura do personagem dramático”, escreve Benjamin.¹⁰⁸ E prossegue: “Essa inviolabilidade abstrata [a honra], contudo, é somente a rigorosa inviolabilidade da pessoa física, e a integridade da carne e do sangue, na qual mesmo as exigências mais irrelevantes do código de honra encontram sua origem”.¹⁰⁹ Daí também a dupla face de Jânus do monarca no Barroco: tirano e mártir.¹¹⁰

Yuri Tsivian comenta, em seu livro sobre o filme *Ivan o Terrível*, um dos esboços que Eisenstein fez da personagem de Fiódor Basmánov, visivelmente inspirado nas figuras demoníacas de Vrubel: “Basmánov tem olhos de Vrubel e as mangas superiores do seu kaftã são desenhadas para sugerir um par de asas”.¹¹¹ Tsivian cita também uma nota de Eisenstein estabelecendo essa relação:

Fiódor Basmánov lembra um pouco um ‘demônio’ (como ‘Demônio’). Aliás, [em sua epístola acusatória para o Ivan histórico] Kurbski menciona um massacre da cidade de Riazan pelos guardas do Tzar conduzidos pelo ‘senhor *demoníaco* da guerra, Fiódor Basmánov, o amante dele’ (isto é, do Tzar).¹¹²

As contradições trágicas que Eisenstein percebe no caráter de Meyerhold são bem próximas daquelas que Eisenstein mostra na personagem Ivan. No primeiro tomo

¹⁰⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, p.108.

¹⁰⁷ *Id.*, p.94.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.109.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p.93.

¹¹¹ TSIVIAN, *op. cit.*, p.68.

¹¹² EISENSTEIN *apud* TSIVIAN, *op. cit.*, p.67. Nesta citação, o que está entre chaves é observação do próprio Tsivian.

de *Natureza não-Indiferente*, Eisenstein, citando o crítico Bielinski, apresenta diferentes opiniões de historiadores e críticos sobre o Terrível: 1) o czar teria duas metades – em uma, um anjo, santo e puro, na outra, um monstro vomitado pela natureza; 2) ele seria um enigma; 3) não apenas um homem mau, mas também um ser limitado; 4) um gênio; 5) não seria um gênio, mas simplesmente um sujeito digno de nota. Bielinski, entretanto, não concordaria com nenhuma dessas versões de Ivan. Ainda citando Bielinski, diz Eisenstein:

“Compreendemos essa demência, essa ferocidade sanguinária, esses crimes extraordinários, esse orgulho desmesurado e, ao mesmo tempo, essas lágrimas doloridas, esses arrependimentos dilacerantes e essa humildade na qual se manifestava toda a vida do Terrível; compreendemos igualmente que os anjos podem se transformar de espíritos de luz em espíritos de trevas... Em sua loucura, Ivan é edificante; era um anjo caído que, mesmo em sua queda, revelava a força de um caráter de ferro e a potência de uma grande inteligência...”¹¹³

A seguir, é Eisenstein quem comenta:

A título justo, Bielinski se eleva aqui contra a concepção tradicional de um Ivan cortado em dois: Ivan ‘benigno’ do período precedente à criação da *oprichnina* (em 1564) e Ivan-‘tirano’ depois desse evento – um e outro ‘costurados com fio branco’.

Bielinski vê uma unidade orgânica na passagem da personalidade do ‘doce’ ao ‘terrível’, ainda que ele o desvende muito subjetivamente e não acentue suficientemente a necessidade inelutável dessa passagem para a realização da tarefa histórica investida ao Terrível – a unificação da Rússia, tão ferozmente combatida pelos boiardos que apenas viam seus interesses estreitos de proprietários de terra. (...)

Provavelmente, a atração da dinâmica que uma tal leitura de seu caráter comunica à imagem do Terrível fez mais que me seduzir – em certa medida, no meu filme a grandiosidade dos conflitos interiores mascara uma exposição bem desenvolvida dos resultados políticos objetivos que demonstravam que Ivan chegava à ultrapassar suas contradições internas.¹¹⁴

O caráter excepcional de Ivan, a sua figura “além” do humano e, ao mesmo tempo, “aquém” do humano (animalesco, criatura) foram qualidades que atraíram Eisenstein na construção do papel do czar. A “loucura edificante” de Ivan o tornava

¹¹³ BIELINSKI *apud* EISENSTEIN, *La Non-Indifférente Nature / I*, p.233-234.

¹¹⁴ EISENSTEIN, *op. cit.*, p.234-235.

atrativo, pois o constituía como uma personagem complexa, que, mesmo diante de uma tormenta interior, conseguia lograr seus objetivos – estaria aí a conjugação da queda e da força luciferianas. Kozlov observa que um dos temas musicais do filme, compostos por Prokófiev, foi encomendado com a condição de que se intitulasse “Lúcifer”. Esse tema seria destinado à cena da confissão de Ivan, na terceira parte do filme, não-realizada. Nesta cena, como previsto no roteiro, Ivan implora para que o tzar “celestial” – Jeová, pintado num afresco representando o Juízo Final – dê-lhe algum consolo pela matança cometida em Novgorod. Como não obtém resposta, lança revoltado seu cetro contra a imagem de Jeová, evocando, de fato, a imagem do anjo caído. Seria possível dizer, por outro lado, que Ivan, na concepção de Eisenstein, seria uma personagem apropriada à *montagem*, já que constituída de uma unidade orgânica entre sentimentos heterogêneos e antagônicos.

Na resolução tomada pelo Comitê Central do Partido Comunista e publicada no dia 4 de setembro de 1946, que proibiu a exibição da segunda parte de *Ivan o Terrível*, consta a seguinte passagem:

Eisenstein, na segunda parte de seu *Ivan o Terrível*, pôs em relevo sua ignorância da história ao apresentar Ivan – que foi um homem voluntarioso e de caráter – como um homem débil e vacilante, indeciso, uma espécie de Hamlet; e seus guardiães, os ‘opritchniks’, que foram um fenômeno histórico de caráter progressista, como um bando de degenerados, uma espécie de Ku-Klux-Klan.¹¹⁵

As contradições do tzar – um trunfo do filme para Eisenstein – não agradaram ao Partido, que considerou que o caráter de Ivan teria sido distorcido. “Figuras históricas devem ser retratadas no estilo correto”¹¹⁶ – teria dito Stálin quando recebeu Eisenstein e o ator Nikolái Tcherkassov para conversarem sobre os “erros” da segunda parte do filme e sobre o que fazer para corrigi-los. “O Ivan o Terrível de Eisenstein se mostra como um neurastênico” – critica Zhdanov, na mesma oportunidade.¹¹⁷ “Há um respaldo no psicologismo; com ênfases extraordinárias nas contradições psicológicas e em experiências pessoais” – aponta, por sua vez Molotov, que também figurava entre os

¹¹⁵ Este trecho da resolução do Partido Comunista encontra-se em RIPOLL-FREIXES, “La polémica acerca de ‘Iván el Terrible’”, em EISENSTEIN, *Ivan el Terrible*, p.134-135.

¹¹⁶ EISENSTEIN; CHERKASOV, “Stálin, Molotov and Zhdanov on *Ivan the Terrible* Part Two”, em TAYLOR (Ed.), *The Eisenstein Reader*, p.160.

¹¹⁷ *Idem*.

presentes.¹¹⁸ Stálin certamente pretendia se ver refletido na imagem do tzar, mas o espelho eisensteiniano exibia a figura indecisa de um Hamlet.

“Em particular, a indecisão do Príncipe não é outra coisa que a *acedia*. Saturno torna os homens ‘apáticos, indecisos, vagarosos’”¹¹⁹ – escreve Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*.¹²⁰ O grande tormento de Ivan, no filme, é a solidão. Na segunda parte do filme, o tzar chega a ser persuadido por Filipp a suprimir a *oprichnina*. Ele é capaz de retroceder no seu grande objetivo político para não perder a amizade daquele que ainda considera ser seu amigo. Ivan chega a prometer, de joelhos, que fará tudo como Filipp deseja. Mas logo na cena seguinte, Maliuta convence Ivan a dar uma reviravolta na situação, contra-atacando Filipp e os boiardos. Ou seja, Ivan recua, mas depois avança com firmeza. Esse recuo representava para Eisenstein não apenas a tempestade afetiva que envolvia o tzar, mas uma sistemática orgânica para se poder avançar cada vez mais. Esse é um claro exemplo do *otkaz*, o recuo necessário para seguir adiante.

Uma das grandes fascinações de Meyerhold era *Hamlet*. Apesar do desejo sempre presente de encenar a peça shakespeariana, ele nunca o fez. Em 1938 planejava condensar suas idéias sobre a encenação da obra em um livro intitulado *Hamlet: Romance de um Diretor*. Para completar, na sua lápide, desejava as seguintes linhas:

AQUI JAZ UM ATOR E DIRETOR
QUE NÃO REPRESENTOU NEM ENCENOU
O “HAMLET”¹²¹

Em uma carta escrita para um destinatário desconhecido, no final de 1901, início de 1902, pode-se ver como o jovem Meyerhold, no início de sua carreira, sentia-se desajustado, solitário, fazendo-nos lembrar, de certo modo, de Hamlet.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ BENJAMIN, *op. cit.*, p.178.

¹²⁰ Sobre a *acedia*, Giorgio Agamben assinala que, na Idade Média, ela era considerada como o “demônio meridiano”. “Durante toda a Idade Média, um flagelo pior do que a peste que infesta os castelos, as vilas e os palácios das cidades do mundo, abate-se sobre as moradas da vida espiritual, penetra nas celas e nos claustros dos mosteiros, nas tebaidas dos eremitas, nas abadias trapistas dos enclausurados. *Acedia*, *tristitia*, *taedium vitae*, *desidia* são os nomes que os Padres da Igreja dão à morte que isso instila na alma; e, mesmo que nos elencos das *Summae virtutum et vitiorum* [*Suma das virtudes e dos vícios*], nas miniaturas dos manuscritos e nas representações populares dos sete pecados capitais, a sua desolada efigie apareça em quinto lugar, uma tradição hermenêutica antiga torna-o o mais mortal dos vícios, o único para o qual não há nenhum perdão possível”. AGAMBEN, “O demônio meridiano”, em *op. cit.*, p.21.

¹²¹ RIPELLINO, *op. cit.*, p.393.

Sofro frequentemente porque tenho uma consciência muito exigente. Sofro frequentemente porque sei que não sou como deveria ser. Estou constantemente em desacordo com meu meio ou comigo mesmo. Duvido constantemente, amo a vida, mas eu a evito. Desprezo minha falta de personalidade e quero força, procuro empenho. Sou mais infeliz que feliz, mas encontrarei a felicidade quando parar de me absorver nas análises, quando recuperar minhas forças para lançar-me na luta enérgica.¹²²

As hipóteses levantadas por Kozlov e os comentários feitos aqui sugerem que *Ivan o Terrível* seja uma espécie de réquiem para Meyerhold, uma homenagem, no entanto, não destituída de crítica. Afinal, trata-se de um filme sobre o poder. No caso, pode-se deduzir que a soberania de Ivan está relacionada ao seu poder como ator e encenador, encantado pelo jogo, pelas máscaras e pelos trajes, como Meyerhold. Kozlov deixa bem claro em seu artigo que as relações que ele propõe são hipotéticas. Ele não é, entretanto, o único autor que faz esse tipo de relação: Hakan Lövgren também se detém sobre esse assunto numa abordagem ainda mais psicanalítica.¹²³ É interessante considerar essas hipóteses, já que são sugeridas pelo próprio Eisenstein, especialmente em seus comentários sobre Meyerhold. No entanto, o que mais me chama a atenção no texto de Kozlov é quando ele sugere que o filme *Ivan* seja, provavelmente, uma “regeneração da herança de Meyerhold, de sua experiência, em uma nova escala”.¹²⁴

É, de certa forma, nesse sentido que Grigori Kozintzev também escreve:

Se refletirmos sobre o destino da arte de Eisenstein, se compararmos suas primeiras obras com *Ivan o Terrível*, teremos a impressão que o edifício, demolido por Serguei Mikhaïlovitch em *Máscaras de gás* e *A Greve*, toma pouco a pouco, como na filmagem de trás pra frente, seu aspecto inicial: lentamente, os restos se elevam no ar, se reúnem em forma de teto, de paredes, da caixa de uma casa cortada em duas; na parte mais reduzida – uma plataforma elevada, na parte maior – cadeiras; entre as duas partes – um pedaço de tecido.

É a cortina. É o teatro.

É evidente que a “demolição” e o “retorno ao estado primitivo” são termos puramente convencionais. A destruição não era tão bárbara e o edifício não foi reconstituído sob a sua primeira aparência.

¹²² TAKEDA, op. cit., p.198-199.

¹²³ LÖVGREN, *Eisenstein's Labyrinth: aspects of a cinematic synthesis of the arts*, p.35-54.

¹²⁴ KOZLOV, op. cit., p.66.

É indispensável, no momento, a evocação da lembrança de um outro doutor.

Não era apenas Eisenstein quem portava esse título. Sem a ajuda de nenhuma comissão examinadora, um outro encenador concedeu a si próprio esse título. De fato, não se tratava de uma doutor *ès arts*, mas de uma máscara da *commedia dell'arte*: o sabichão de Bolonha e seu latim remendado. Uma sombra alongada, encurvada, com um nariz adunco e os gestos estranhos de seus longos braços se coloca por detrás das teorias de Eisenstein.¹²⁵ Mas certamente é aquele que é presente aqui (e onde ele não é presente atualmente? E onde ele não continua a viver?) – o eternamente jovem e esplêndido artista, o próprio doutor Dapertutto – o mestre de Eisenstein (o mestre de todos nós): Vsevolód Emilievitch Meyerhold.¹²⁶

IVAN E O TEATRO SIMBOLISTA DE MEYERHOLD

Antes de se apresentar sob a máscara do Dottor Dapertutto, o duplo que criou para expandir suas experimentações teatrais quando era encenador dos teatros imperiais em São Petersburgo, Meyerhold já havia lançado as bases do que chamou “teatro da convenção”, norte estético de suas pesquisas cênicas até o final de sua vida. É ele quem escreve em 1936:

Para explicar o princípio da “convenção” pode-se tomar uma estátua que não tem olhos; e para explicar o princípio do naturalismo, um tapete que seja uma pele de tigre em que foram colocados dois olhos de vidro: o tigre está morto, mas seus olhos parecem vivos. Não é nem preciso dizer que eu pretendo fazer desaparecer de meus espetáculos esses olhos de tigre.¹²⁷

Meyerhold explica aí, em poucas palavras, a diferença entre os princípios da convenção e do naturalismo. O naturalismo pretenderia produzir a impressão de vida em algo morto. No âmbito da “convenção”, não haveria esse intuito de *vivificação* de uma matéria morta, pois tratar-se-ia justamente de reconhecer a matéria artística como algo inanimado e a operação artística como um procedimento de *desnaturalização*. Se pensarmos na situação da Rússia, naquele momento, podemos perceber como as idéias de Meyerhold divergiam sobremaneira das diretivas do realismo socialista soviético

¹²⁵ Kozintzev parece estar falando, de fato, da máscara do Pantaleão e não da do Doutor.

¹²⁶ KOZINTSEV, “Sur S. M. Eisenstein”, em *Cahiers du cinéma*, 226-227, p.25.

¹²⁷ MEYERHOLD, *Textos Teóricos*, vol.1, p.304.

Esse tigre cego em forma de tapete, amputado dos olhos de vidro, e a estátua sem olhos são figuras importantes para pensarmos o ator e a cena teatral meyerholdianos em relação com o *Ivan o Terrível* de Eisenstein.

O início das experiências de Meyerhold no terreno do “teatro da convenção” se deu mais propriamente no Teatro-Estúdio, espaço criado em maio de 1905 pelo encenador e ator Konstantin Stanislávski e destinado à pesquisa de uma nova abordagem cênica para a dramaturgia simbolista. Essa empreitada marca um reencontro. Em 1902, Meyerhold havia se afastado do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Ele foi um dos atores de destaque do grupo fundador do TAM, sob a direção da dupla Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko. Em cartas da época em que ainda era ator do TAM, apesar de demonstrar entusiasmo com a fundação deste teatro, Meyerhold faz críticas à postura de Stanislávski como encenador, às suas escolhas dramáticas e ao tratamento dispensado aos atores. Meyerhold se sentia menosprezado como ator – ele sentia que, nessa função, poderia contribuir mais na criação artística dos espetáculos – desprezava a leitura de mesa e a discussão das peças como um procedimento anterior ao trabalho corporal (até porque considerava, então, o nível das discussões bastante medíocres) e pensava que os encenadores deveriam valorizar a dramaturgia contemporânea. No momento em que o TAM se torna uma cooperativa, ele decide não participar dessa nova configuração e monta seu próprio grupo teatral na província: a Confraria do Drama Novo.

A direção do Teatro-Estúdio foi confiada a Meyerhold em razão da experiência do seu grupo na pesquisa e na encenação de textos simbolistas (Maeterlinck, Przybyszewski). Em suas tentativas de encenar textos de Maeterlinck (*Interior, A intrusa* e *Os cegos*), Stanislávski não havia sido bem sucedido. Daí o convite ao jovem ator e encenador.¹²⁸ “O Teatro-Estúdio era um teatro de pesquisa de novas formas cênicas”, escreve Meyerhold.¹²⁹ E ainda: “descrever o caminho percorrido na busca de novas formas cênicas significa em primeiro lugar fazer uma crítica às formas que me pareciam não apenas superadas, mas nocivas”.¹³⁰ O alvo, no caso, recaiu sobre os

¹²⁸ PICON-VALLIN, “No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles*”, em SAADI (Org.), *A Arte do Teatro: Meyerhold e a cena contemporânea* / Béatrice Picon-Vallin, p.10-11.

¹²⁹ MEYERHOLD, *op. cit.*, p.125.

¹³⁰ *Id.*, p.127.

“métodos envelhecidos do teatro naturalista”, cujo grande expoente seria o teatro da família Meininger, modelo estético para o TAM.¹³¹

As críticas ao teatro naturalista, apontadas por Meyerhold no texto “O Teatro Naturalista e o Teatro de Atmosfera” (1906), referiam-se ao fato de este querer fazer do teatro uma cópia exata da vida, referiam-se ao seu intuito mimético. Para o encenador russo, só poderiam ser consideradas obras de arte aquelas que demandam uma participação criadora do espectador, a quem considerará, em outro texto, como o “quarto criador” do espetáculo. A “imagem fotográfica” do teatro naturalista, destituída de mistério, negaria ao espectador, segundo Meyerhold, a capacidade de imaginar, de “completar com a fantasia o que permanece sem expressão”.¹³² Ao mesmo tempo, a técnica de interpretação naturalista seria limitada por não se utilizar de todos os meios expressivos do ator – o “principal elemento cênico” –, concentrando erroneamente no rosto toda a intenção da atuação. “O teatro naturalista não conhece as belezas da plasticidade, não obriga aos atores o treinamento do próprio corpo”, escreve Meyerhold.¹³³ O método do encenador naturalista, por sua vez, não buscaria uma visão de conjunto da peça, prendendo-se à descrição minuciosa do secundário, do “característico”, em detrimento do que seria realmente essencial. Por fim, Meyerhold se refere à cena naturalista como “presa da carpintaria”, como uma espécie de “exposição de objetos de museu”. Os problemas de perspectiva e as grosseiras imitações de aspectos da natureza num cenário pintado seriam exemplos da impossibilidade de se recriar a realidade no palco e do erro de se investir nessa concepção artística.

Um dos principais trunfos de Meyerhold “na luta contra a reprodução imitativa da vida em cena e a tautologia do imperativo stanislavskiano de ‘viva a vida’”¹³⁴, como aponta Béatrice Picon-Vallin, é a dramaturgia de Maurice Maeterlinck, na qual, nas palavras de Meyerhold, “tudo é convencional”.¹³⁵ Cito novamente o encenador:

Durante dez anos, Maurice Maeterlinck escreve uma série de obras que apenas suscitam perplexidade, especialmente quando aparecem em cena. O mesmo Maeterlinck diz que elas são representadas de maneira muito complicada; a extrema simplicidade de seus dramas, a linguagem ingênua, as cenas brevíssimas com rápidas mudanças, requerem efetivamente

¹³¹ *Ibid.*, p.121.

¹³² *Ibid.* p.131.

¹³³ *Ibid.*, p.130.

¹³⁴ PICON-VALLIN, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁵ MEYERHOLD, *op. cit.*, p.139.

uma técnica distinta de encenação. [...] Maeterlinck quer que seus dramas sejam representados com grande simplicidade, para que a fantasia do espectador possa completar livremente o que é dito. Não apenas isso, mas que teme ainda que os atores, habituados à atmosfera sufocante de nossos cenários, representem de maneira muito externa, deixando sem expressão a parte mais secreta, mais íntima, de suas tragédias. Isto o induz a pensar que suas tragédias requerem uma extrema imobilidade como de marionetes (*tragédies pour théâtre de marionnettes*).¹³⁶

Todo o trabalho voltado para a encenação, no Teatro-Estúdio, de *A Morte de Tintagiles*, uma das três peças “para marionetes” de Maeterlinck, é considerado por Meyerhold como a pedra fundamental das suas pesquisas no âmbito do teatro convencional. O curioso é que essa peça acabou nunca sendo apresentada ao público. Apenas houve um ensaio geral, que marcou, justamente, o encerramento do Teatro-Estúdio, em menos de um ano de funcionamento, e um novo rompimento entre Stanislávski e Meyerhold. Nessa ocasião, Stanislávski nem deixou a apresentação seguir até o final, pois discordou de pronto dos rumos da encenação, “exigindo mais luz, [...] enquanto todo o aspecto visual tinha sido concebido a partir de uma qualidade de penumbra destinada a desrealizar a cena”, como informa Picon-Vallin.¹³⁷ Por outro lado, a existência do Teatro-Estúdio causava certo desconforto entre Stanislávski e seus pares no TAM. Havia também uma questão financeira: Stanislávski investiu uma alta soma de dinheiro na implantação do Teatro-Estúdio e, diante dos acontecimentos, considerou que seria mais prudente encerrar a empreitada.

Para a preparação dessa encenação interrompida, Meyerhold contou com N. Sapunov e S. Sudeikin, pintores que dispensaram as maquetes cenográficas e conceberam como cenário da peça um telão ao fundo, recorrendo a efeitos de cor e luz, tendo em vista uma concepção pictórica da cena, uma espécie de impressionismo cênico. Quanto aos atores, Meyerhold afirma que se utilizou do

método da disposição dos personagens sobre a cena à maneira dos baixo-relevos e dos afrescos, o método de ressaltar o diálogo interior mediante a musicalidade do movimento plástico, a possibilidade de controlar com a experiência a força dos acentos artísticos em lugar dos velhos acentos ‘lógicos’ [...].¹³⁸

¹³⁶ *Id.*, p.142.

¹³⁷ PICON-VALLIN, *op. cit.*, p.16.

¹³⁸ MEYERHOLD, *op. cit.*, p.126.

Em *A Morte de Tintagiles*, Meyerhold, ao lidar com a dramaturgia de Maeterlinck, defende um “teatro estático”, um “teatro imóvel”, que “teme os movimentos supérfluos porque distraem o espectador dos complexos sentimentos interiores que podem ser captados unicamente em um rumor, em uma pausa, no tremor de uma voz, em uma lágrima que vela os olhos do ator”.¹³⁹ Cito agora Picon-Vallin:

Num caderno de direção, o encenador indica muito precisamente, para os atores, os deslocamentos e os gestos convencionais, solenes, rituais, capazes de construir poses ‘baixo-relevo’, nas quais cada um se imobiliza antes de falar. A partitura plástica é então constituída por uma sucessão de poses muito marcadas, dois a dois, três a três ou mais – de perfil (nariz com nariz), de frente (bochecha com bochecha) –, que os atores assumem em silêncio e congelam por um tempo, suspendendo qualquer movimento durante o diálogo que se segue. O silêncio corresponde a um tempo de deslocamento; as palavras, a uma suspensão do movimento.¹⁴⁰

Ao fazer um retrospecto das suas encenações durante o período de 1905 a 1912, Meyerhold observa que as novas experiências da criação teatral se manifestam na arte do ator pela *imobilidade* e pela *musicalidade*.¹⁴¹ No caso, em *A Morte de Tintagiles*, toda a representação era acompanhada de música (orquestra e coro a *capella*), cuja função ia desde a sonorização de efeitos exteriores, como o uivo do vento, a ressaca das ondas ou o rumor de vozes até a ênfase de determinadas particularidades do “diálogo interior”.¹⁴² O próprio Meyerhold critica, no entanto, a fraca performance dos atores quanto ao ritmo e às entonações da fala (o que provavelmente também justificaria o repúdio de Stanislávski). No estúdio que fundará posteriormente em São Petersburgo, Meyerhold fará constar na programação dos cursos de formação as aulas de “leitura musical do drama” ministradas por M. Gnessin, já que o novo ator deveria demonstrar domínio musical. A musicalidade do ator estaria relacionada, por outro lado, à sua capacidade de compor “movimentos rítmicos” em cena, movimentos que estão associados à sua proposta de um “teatro imóvel”.

A petrificação dos atores na cena meyerholdiana simbolista (que nos remete ao tapete de tigre e à estátua sem olhos) nos faz pensar se Eisenstein, em *Ivan*, não estaria também dialogando com esse primeiro norte estético do teatro da convenção. Yuri

¹³⁹ *Id.*, p.143.

¹⁴⁰ PICON-VALLIN, *op. cit.*, p.13.

¹⁴¹ MEYERHOLD, “Comentários à lista dos trabalhos de encenação”, em THAIS, *op. cit.*, p.358.

¹⁴² *Id.*, p.367.

Tsivian, no texto “Eisenstein e a Cultura Simbolista Russa: um roteiro desconhecido para *Outubro*”, já trata de figuras petrificadas no filme *Outubro* (1928). A partir da análise de um trecho do que seria provavelmente a última versão do roteiro do filme, até então desconhecida, Tsivian considera o fato de que Eisenstein pretendia apresentar os participantes do Governo Provisório petrificados – numa cena omitida da versão final de *Outubro* (cena da morgue no Palácio de Inverno) – como uma “reminiscência” do teatro simbolista, especialmente da peça *O Rei na Praça*, de Aleksandr Blok, escrita em 1905, sob o impacto da Revolução de Fevereiro.¹⁴³ Nesta peça, o Rei, que está sempre presente em cena, transforma-se no final da peça em um ídolo de pedra. Apesar da cena da morgue não fazer parte da versão final do filme, Tsivian observa que *Outubro* inicia justamente quando a peça de Blok termina: o monumento do czar sendo desmantelado, o que aproximaria a percepção de Eisenstein da “idéia essencialmente simbolista da história como um ciclo permanentemente alternado entre a petrificação e a destruição do poder”.¹⁴⁴ A maneira como o Governo Provisório é apresentado na versão final do filme, no entanto, continua a fazer referência ao teatro simbolista – ao invés de petrificação, Eisenstein apresenta apenas roupas vazias sentadas à uma mesa, e a referência, no caso, muito bem observada por Tsivian, é à encenação de *Barraca de Feira*, texto de Blok, realizada por Meyerhold em 1906. Nessa montagem, um conselho de místicos ficava permanentemente no palco assistindo ao espetáculo. Até que em determinado momento, de maneira inesperada, eles desapareciam, deixando apenas casacos suspensos sobre as cadeiras. Eisenstein não assistiu a essa encenação, mas em suas memórias, relata que a peça era objeto de culto para os alunos de Meyerhold.¹⁴⁵

Em sua juventude, o encantamento de Eisenstein por essa montagem e pelo próprio Meyerhold era tal que ele descreve seu primeiro encontro com o mestre referindo-se justamente à cena dos místicos. Na ocasião, Eisenstein tinha 16 anos e assistia a uma leitura pública do historiador de teatro Konstantin Miklashevski. Meyerhold também estava lá entre os palestrantes que compunham a mesa.

A mesa do presidente estava ao fundo do palco, nobre, como os místicos no início de *Barraca de Feira*, mas eu lembro e vejo apenas um daqueles sentados ali. Os outros

¹⁴³ TSIVIAN, “Eisenstein and Russian Symbolist Culture: an unknown script of *October*”, em CHRISTIE; TAYLOR (Orgs.), *Eisenstein Rediscovered*, p.81.

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ EISENSTEIN, *Mémoires*, p.122-123.

desapareceram nas fendas dos seus próprios bustos de papelão, desapareceram da memória, como aqueles de *Barraca de Feira* desapareceram.

Apenas um – pode-se imaginar – o divino! O incomparável! Mey-er-hold.

Era a primeira vez que o havia visto. E eu o veneraria por toda a minha vida.¹⁴⁶

Em *Ivan*, a cerimônia de coroação do tzar no início do filme já apresenta os atores em poses estáticas, compondo planos que se assemelham a composições pictóricas, poses imobilizadas pela solenidade do ritual. O porte majestoso de Ivan reside especialmente na sua postura rígida, na precisão milimétrica de seus movimentos e expressões faciais e no rico paramento real que, com seu peso, parece contribuir ainda mais para a transformação do tzar em uma espécie de ídolo de pedra. No roteiro da terceira parte de *Ivan*, percebe-se que as referências ao congelamento das personagens são mesmo intensificadas se comparadas com o roteiro das duas primeiras partes. “Rígido como uma barra de metal, ele [Kurbski] balança AMBROSIO numa ansiedade nervosa. Uma cruz polonesa brilha em seu peito. Seu rosto fixa numa máscara congelada.” “BASMÁNOV, o rosto petrificado, olha para FIÓDOR.” “Ele [Embaixador Alemão] contempla com um horror supersticioso a imobilidade estatuária da RAINHA, capaz de ficar imóvel por longas horas de audiências intermináveis”.¹⁴⁷ Estes são alguns exemplos de frases pinçados do roteiro do filme. O início previsto para aquela que deveria ser a terceira parte marca, com efeito, o signo da petrificação:

Os arcos pesados se entrecruzam com pedras cinzentas.

Como inimigos mortais congelados para sempre em um abraço pétreo.

Um brasão pesado, de pedra, é afixado nos arcos.

O brasão com bestas mitológicas

suspense sobre o Castelo de Wolmar.¹⁴⁸

O próprio Eisenstein admite que há a idéia de um congelamento progressivo no filme. Na citação que se segue, ele trata disso ao falar sobre a personagem principal:

¹⁴⁶ EISENSTEIN *apud* TSIVIAN, *op. cit.*, p.84.

¹⁴⁷ EISENSTEIN, *Ivan the Terrible*, p.229, 229, 239, 243, respectivamente.

¹⁴⁸ Em inglês: “The heavy arches intersect one another with gray stones. / Like deadly enemies frozen forever in an embrace of stone. / A coat of arms, heavy, stone, is supported on the arches. / The coat of arms with mythological beasts / hangs above the Castle of Wolmar. MONTAGU (Edit.), *Ivan the Terrible*: a screenplay by Serguei M. Eisenstein, p.208.

No primeiro episódio, os movimentos e as mudanças de humor de Ivan são enfaticamente *vigorosos*... No segundo eles se tornam *sincopados* ... Toda a mobilidade e *élan* do primeiro episódio é reduzido aqui ao movimento dos olhos, *hauchement de la tête* etc. Durante o “Juízo Final” Ivan se move como uma marionete sem fios – uma paródia de si próprio no primeiro episódio.¹⁴⁹

Essa opção de *mise-en-scène* acarretou reclamações por parte dos atores de *Ivan*. Nikolái Tcherkassov, no papel do tzar, queixou-se das contorções físicas que Eisenstein lhe impunha.

Entusiasmado pela composição pictórica, Eisenstein moldou *mises-en-scène* expressivas e monumentais, mas era bem difícil justificar o conteúdo da forma que ele estava tentando atingir. Em algumas de suas *mises-en-scène*, extremamente gráficas na idéia e na composição, os músculos tensos de um ator desmentiram muitas vezes os sentimentos deste. Em tais casos, o ator encontrava dificuldade, de fato, em moldar a imagem demandada por ele. Eisenstein insistiu para que suas idéias fossem realizadas. Essa insistência nos contagiou...

Minha confiança no filme diminuiu e minhas preocupações cresceram a cada dia. Depois de assistir a cenas da segunda parte, fiz então críticas a alguns episódios, mas Eisenstein desconsiderou essas críticas e, por fim, parou de me mostrar trechos editados. No cinema, é o diretor quem tem a última palavra.¹⁵⁰

Mikhail Nazvanov, o Kurbski, declarou se sentir uma “marionete de madeira” nas mãos do cineasta.¹⁵¹ (O peculiar é que a própria personagem de Kurbski se sente uma marionete nas mãos de Ivan. Kurbski fala para si mesmo durante a batalha de Kazan: “O Livoniano estava certo – ele me trata sempre como um boneco”).¹⁵² Já Mikhail Kuznetsov (Fiódor) e Serafima Birman (Eufrosínia) se sentiram ofendidos pela indiferença de Eisenstein diante dos seus esforços em explorar a psicologia de suas personagens.¹⁵³ Além desse tratamento do corpo dos atores como uma espécie de massa escultórica, Eisenstein convoca, para seu filme, outros gêneros de atores, o que demonstra o privilégio dado a essa expressividade do inanimado. Em *Ivan*, há, de fato,

¹⁴⁹ EISENSTEIN *apud* TSIVIAN, *Ivan the Terrible*, p.27.

¹⁵⁰ TCHERKASSOV *apud* LEYDA, *Kino: a history of the Russian and Soviet film*, p.384.

¹⁵¹ NEUBERGER, *Ivan the Terrible*, p.20.

¹⁵² MONTAGU (Edit.), *op. cit.*, p.83.

¹⁵³ NEUBERGER, *op. cit.*, p.20. Segundo Jay Leyda, apesar das críticas dos atores citados, a atriz Ludmila Tselikovskaia (Anastácia) e Pavel Kadochnikov (Vladimir) gostaram dos desafios de atuação propostos por Eisenstein para as personagens deles. LEYDA, *op. cit.*, p.384.

diversas figuras humanas representadas nos afrescos, nas tapeçarias, nos ícones, nos figurinos ricamente adornados, nas peças do jogo de xadrez enviado como presente para a Rainha Elizabeth, figuras decorativas que interagem, de certo modo, com os atores de “carne-e-osso”. Isso não é novidade, vale ressaltar, nos filmes de Eisenstein; no próprio *Outubro*, há várias figuras imóveis (de Napoleão, do czar, de deuses de distintas culturas, além de um pavão mecânico, por exemplo), que, por meio da montagem, são postas em relação (e daí também em movimento) com os atores do filme.

Meyerhold sofreu críticas semelhantes àquelas feitas pelos atores de Eisenstein, quase quarenta anos antes da produção de *Ivan*. Depois da experiência no Teatro-Estúdio, Meyerhold foi encenador da companhia de teatro da atriz Vera Komissarjévskaja, na qual dirigiu, dentre outras peças, *Hedda Gabler* (1906), de Ibsen, e *Irmã Beatriz* (1906), de Maeterlinck. Nesta última montagem, o próprio Meyerhold faz referência ao pintor simbolista Vrubel como inspiração para a composição dos rostos de três jovens peregrinas que faziam parte da encenação.¹⁵⁴ Komissarjévskaja justifica o rompimento com o encenador, ao final de praticamente um ano de parceria, em razão de ele ter explorado “o tempo todo, o caminho que leva aos fantoches”.¹⁵⁵ Esse caminho continuou a ser explorado por Meyerhold, indo além da sua fase simbolista. Em 1926, por exemplo, na montagem de *O Inspetor Geral*, o fim da peça era marcado pela troca dos atores por bonecos em escala humana reproduzindo a mesma pose estática e muda dos atores, deixando o público perplexo, sem saber se deveria aplaudir ou permanecer quieto.¹⁵⁶

A pesquisa em torno da expressividade do inanimado, do inumano, é muito cara à vanguarda teatral do início do século XX e mesmo para artistas mais contemporâneos (Tadeusz Kantor, Samuel Beckett, Heiner Müller, entre outros). Nesse contexto, não se pode deixar de citar de imediato o nome de Gordon Craig (ator inglês, encenador, cenógrafo), um dos principais nomes da estética simbolista teatral. Em “O ator e a ‘supermarionete’”, texto de 1907, Craig apresenta um diálogo entre as seguintes personagens: o ator, o pintor, o músico e ele próprio, de maneira a demonstrar como a arte do ator é inferior à dos outros dois artistas. Essa inferioridade residiria especialmente na impossibilidade de precisão artística por parte do ator, cujas realizações estariam sujeitas à emoção e a um corpo que não respeitaria, como o faria

¹⁵⁴ ABENSOUR, “Meyerhold et le symbolisme”, em *Cahiers du Monde Russe*, vol.45, p.602.

¹⁵⁵ KOMISSARJÉVSKAIA *apud* RIPELLINO, *op. cit.*, p.117-118.

¹⁵⁶ PICON-VALLIN, “Meyerhold e as marionetes”, em *op. cit.*, p.136.

um autômato, às determinações do intelecto.¹⁵⁷ Para que o teatro encontre o seu modo de expressão, Craig concorda com a opinião do pintor: “Bem longe de rivalizar em zelo com o fotógrafo, esforçar-me-ei por atingir qualquer coisa de totalmente oposto à vida tangível, real, tal como nós a vemos”.¹⁵⁸ Nesse esforço de ir em direção à “nobre convenção”, a solução para a “ressurreição” do teatro, conforme Craig, seria a supressão do ator em cena.

Não haverá mais personagem viva para confundir no nosso espírito a arte e a realidade; personagem viva em que as fraquezas e os frêmitos da carne sejam visíveis. O ator desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quere, o nome de “supermarionete” – até que tenha conquistado um nome mais glorioso. [...] A marionete é a descendente dos antigos ídolos de pedras dos templos, é a imagem degenerada de um Deus.¹⁵⁹

A marionete restituiria ao teatro, segundo Craig, o seu caráter de templo, local de culto, de cerimônia. A gravidade da máscara, a rigidez do corpo, a graça hierática da marionete trariam à cena um sopro de ancestralidade. A marionete compartilharia dos “ensinamentos maternos da Esfinge”.¹⁶⁰ Ainda Craig:

Esta [a supermarionete] não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e enquanto emanar dela um espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de morte. Essa palavra *morte* vem naturalmente ao bico da pena por aproximação com a palavra vida que os realistas reclamam constantemente.¹⁶¹

O questionamento da representação naturalista do corpo humano feito pela estética simbolista tem a ver não apenas com o desejo de uma arte teatral rigorosa e precisa, mas também com o desejo de conferir uma dimensão espiritual e misteriosa à cena. Meyerhold exalta o misticismo oriundo das peças de Maeterlinck, que serviriam de refúgio para aqueles descrentes do poder temporal da Igreja, mas que não querem renunciar à fé em um mundo ultraterreno.¹⁶²

¹⁵⁷ CRAIG, *Da Arte do Teatro*, p.98-100.

¹⁵⁸ *Id.*, p.102-103.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.108-109.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.110.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.111-112.

¹⁶² MEYERHOLD, *Textos Teóricos*, vol.1, p.151.

Em *Ivan*, a morte de Vladímir pode ser considerada como um exemplo da atuação de forças sobrenaturais e, de certo modo, místicas, a serviço, no caso, da vontade do tzar. Na cena do banquete, os sinos convocando para as orações matinais fazem com que Ivan encerre o jogo da falsa coroação do “tzar Vladímir” e transforme por completo o caráter da cena.

Ele manda parar a festa.

Ele convoca à oração.

Ele exclama:

Abandonem essa orgia ímpia!

E tudo instantaneamente assume
um tom monástico.

Todos vestiram batinas negras.

Fiódor veste Ivan como um abade;

ele o vestiu com um manto negro...

ele deu para ele um capuz negro.

Vamos lembrar da hora da morte!

Ivan colocou o capuz.¹⁶³

Depois do travestimento de Vladímir em tzar, o próprio Ivan também se traveste, mas com um “figurino” de monge, que o tzar já vinha adotando desde a morte de Anastácia. A diferença agora é que o capuz utilizado por Ivan não tem mais ornamentação alguma. O figurino, de qualquer maneira, é bem apropriado para a cena seguinte: uma espécie de ritual de sacrifício, similar aos que Eisenstein observa em tribos antigas, nas quais uma pessoa, representando o líder da tribo, era sacrificada em seu lugar. Na catedral, Vladímir parece aterrorizado, não apenas pela perspectiva da morte, mas pela guarda do tzar vestida inteiramente de negro, como místicos sem rostos, que o compele a seguir caminhando pela catedral, pelos afrescos que cobrem as paredes de toda a catedral e pelas sombras da *opríchnina* que se sobrepõem às pinturas. O momento do assassinato parece marcar justamente o ápice do terror de Vladímir: ele está olhando a pintura do Juízo Final, mesclada com as sombras da *opríchnina*.

¹⁶³ MONTAGU (Edit.), *op. cit.*, p.198.

Essa cena pode ser relacionada, nas suas devidas proporções, com a cena em que Vladímir, sentado ao chão, vê entrar no quarto do czar vários monges para a extrema-unção do seu primo Ivan, supostamente prestes a morrer. Vladímir olha estupefato as ricas vestimentas de cada um deles, não parece ver nada de humano naquilo, apenas grandes figurinos, sustentados por algum corpo oculto, um corpo por si só já deformado, sem cabeça.

A cena da catedral também pode ser associada a um texto de Eisenstein em que ele fala sobre a experiência de ter visitado, à noite, um museu dedicado à cultura antiga dos maias, na cidade de Chichén Itza. Em meio às sombras e à luz do guarda do museu, as representações dos antigos maias, impressas na pedra, “ganham em estranheza, em absurdidade, em desproporção e... em dimensões”.¹⁶⁴

Luz e sombras se entrecortavam.

Se entremeavam.

Se sucediam.

E corriam sem interrupção as palavras do Virgílio, que me guiaram através desse círculo sombrio do inferno das primeiras representações da humanidade.

Uns após os outros, os fatos da história de crenças em deuses dotados de uma “força dupla” giram incansavelmente através da alternância de luz e de trevas. A mesma alternância de trevas e de luz me faz pensar no entrelaçamento da inteligência humana com as sombras profundas do psiquismo humano.¹⁶⁵

E mais adiante:

O toque, mesmo que simbólico, dessas estátuas de deuses nos coloca em comunhão com eles. Ao tocar a “força dupla” deles, aquele que toca adquire uma parte dessa força sobrehumana.

Essa força miraculosa é confirmada.¹⁶⁶

Eisenstein relaciona o entrecruzamento de luz e trevas com a apresentação da “força dupla”, de uma força sobrenatural. Para Eisenstein, é só à noite que as figuras ganham seu pleno sentido, seu mistério. Na catedral, Vladímir parece, de certo modo, *re-encenar* o passeio de Eisenstein no museu de cultura maia. Mas aqui Vladímir se

¹⁶⁴ EISENSTEIN, *Mémoires*, p.380.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Id.*, p.381.

depara com a força sobrenatural de figuras do cristianismo, entremeadas com o teatro de sombras da *oprichnina*.

Uma das críticas que Andriéi Zhdanov fez à segunda parte de *Ivan* era de que ela havia sido feita com uma tendência bizantina.¹⁶⁷ Molotov segue essa crítica dizendo a Eisenstein que: “A segunda parte é muito confinada em abóbadas e celas. Não há nada do alvoroço de Moscou, não vemos o povo. Você pode mostrar as conspirações e as repressões, mas não apenas isso”.¹⁶⁸ Com efeito, boa parte do filme se passa em um cenário que lembra cavernas subterrâneas, promovendo um fechamento entorno das personagens.¹⁶⁹ É Barthelémy Amengual quem escreve sobre *Ivan*:

A “geografia” quase mítica dos lugares, seu fechamento, a abolição de todo exterior verdadeiro (o cerco em Kazan, o exílio em Alexandrov, são parênteses que não abrem verdadeiramente para o espaço livre, para o mundo real – túneis escavados a partir da galeria central, digressões do discurso principal), instituem um espaço abstrato, um tabuleiro dramático que reatam com o cenário único – a porta do palácio real, a porta da cidade do teatro antigo.¹⁷⁰

Não há, de fato, um *exterior* em *Ivan*. Mesmo quando a ação se passa fora do âmbito dos aposentos do palácio e da catedral, Eisenstein controla a natureza de tal maneira que a transforma em cenário. Como bem expressa no título de um de seus últimos livros, em Eisenstein a natureza nunca é *indiferente*. Na batalha de Kazan, as nuvens no céu parecem convergir na figura do tzar, que se encontra no alto de uma colina, já sugerindo a excepcionalidade de Ivan. Os soldados em fila, preparando-se para a batalha, vistos num plano geral, lembram, por outro lado, um arabesco. Essa é a mesma impressão que se tem da procissão que vai até Alexandrovski a suplicar pelo retorno do tzar ao Moscou: o povo, organizado numa fila em forma de serpente, é apresentado, praticamente, como um ornamento gigante em meio ao gelo.

Esse enclausuramento também pode ser percebido em *Ivan* em razão da ênfase de planos cinematográficos “fechados” nos rostos dos atores, bem como em razão dos figurinos que cobrem inteiramente os corpos, deixando apenas os rostos à vista. “Como

¹⁶⁷ EISENSTEIN; CHERKASOV, *op. cit.*, p.160.

¹⁶⁸ *Id.*, p.161.

¹⁶⁹ Cito Mircea Eliade: “Como se sabe, as cavernas desempenharam um papel religioso desde o paleolítico. O labirinto retoma e amplia esse papel: penetrar em uma caverna ou em labirinto equivalia a uma descida aos Infernos, ou, em outras palavras, a uma morte ritual de tipo iniciatório”. ELIADE, *História das Crenças e das Idéias Religiosas*, vol.1, p.133.

¹⁷⁰ AMENGUAL, *Que Viva Eisenstein!*, p.374.

um ícone em sua moldura o Tzar está encerrado em um traje dourado”, escreve Eisenstein no roteiro original do filme sobre Ivan, no momento de sua coroação.¹⁷¹ Angela Della Vacche, em artigo sobre as relações entre *Andriéi Rublev* (1966), filme de Andriéi Tarkovski, e a pintura de ícones, observa que: “A face de Cristo era pensada como a mais fundamental nos ícones, significando não um retrato de semelhança, mas uma condução entre a alma do adorador e o Divino”.¹⁷² Como a mesma autora nota, a concepção da pintura como uma janela aberta para o mundo – metáfora associada à perspectiva albertiana e à pintura renascentista – é antitética ao funcionamento dos ícones religiosos, já que nestes não se trata de criar uma impressão de contigüidade entre a obra e aquele que a contempla, mas sim de estabelecer uma *comunhão* entre esses dois termos.¹⁷³ Daí a noção de “perspectiva invertida”. Em *Ivan*, Eisenstein joga com várias camadas de representação: atores, afrescos, tapeçaria, figurinos, sombras, colapsando a impressão de espaço tridimensional usualmente vinculada à *impressão de realidade* no cinema.

“A Rússia parece estrangeira aqui, como Pompéia”.¹⁷⁴ Esse comentário do ator Alieksiêi Diky, depois de ter assistido à primeira parte de *Ivan*, pode ser entendido não apenas em função da proximidade do jogo dos atores no filme com a petrificação dos mortos produzida pela erupção do Vesúvio, mas também em relação à estranha atmosfera de confinamento que parece pairar sobre o lugar dessa tragédia. Walter Benjamin, em outra das suas conferências radiofônicas já citadas neste trabalho, relata as impressões que teve quando visitou Pompéia:

Não pense que se pode passear por Pompéia como quem visita um museu de arqueologia. Não; em meio à confusão que costuma reinar ali, nas ruas amplas uniformes, sem sombras, onde o ouvido não percebe som algum e a vista, apenas cores apagadas, o visitante se encontra rapidamente afundado em um estranho estado de ânimo. Se estremece ao ouvir passos ou ao ver aparecer inesperadamente ante si outro passante solitário. Os vigilantes uniformizados, com seus rostos de napolitanos malandros, tampouco contribuem a fazer o lugar mais acolhedor. As casas dos antigos gregos e romanos quase nunca tinham janelas; a luz e o ar entravam por elas por uma abertura no telhado que se prolongava em um pátio interior, em cujo solo havia uma espécie de estanque destinado a recolher a água

¹⁷¹ MONTAGU (Edit.), *op. cit.*, p.48.

¹⁷² DALLE VACHE, *Cinema and Painting: how art is used in film*, p.141.

¹⁷³ *Id.*, p.147.

¹⁷⁴ DIKY *apud* BULGAKOWA, *Sergei Eisenstein: a biography*, p.221.

da chuva. As paredes sem janelas, que sempre tiveram um ar rigoroso, conferem, agora que perderam toda a cor, um renovado aspecto de severidade às ruas.¹⁷⁵

Pompéia também foi relacionada às experiências de Meyerhold no Teatro-Estúdio. O crítico e poeta russo Valeri Briusov escreveu que “nos movimentos [dos atores] havia mais plasticidade do que imitação da realidade, alguns grupos pareciam afrescos pompeianos reproduzidos num quadro vivente”.¹⁷⁶ Por meio da expressão simplificada, convencional, Meyerhold buscava então para suas encenações um “primitivismo”, um “arcaísmo”, que ele exaltava na dramaturgia de Maeterlinck.

O ATOR ORNAMENTO

À época do Renascimento, foi dado o nome de grotescos para a ornamentação descoberta em construções subterrâneas (*grottes*) da antiga Roma. Essa pintura decorativa apresentava criaturas híbridas nas quais os reinos vegetal, mineral e animal se confundiam, além de figuras mitológicas, máscaras, vasos e guirlandas de flores e frutas. Em texto de 1912, Meyerhold elege esse modelo de ornamentação como novo parâmetro para seu teatro da convenção. O encenador estava então interessado nos contrastes, na tensão entre elementos contraditórios, que ele observava nessas imagens grotescas, de maneira a possibilitar ao espectador uma nova visão do cotidiano. “Em sua busca pelo sobrenatural, o grotesco associa sinteticamente a quintessência dos contrários, cria a imagem do espantoso, leva o espectador a tentar resolver o enigma do inconcebível”.¹⁷⁷ E prossegue: “Manter permanentemente no espectador uma atitude dupla diante da ação cênica que se desenvolve em movimentos contrastados, não seria essa a finalidade do grotesco no teatro?”¹⁷⁸

O teatro de feira, a *commedia dell'arte*, e outras antigas tradições teatrais são exemplares, segundo Meyerhold, do uso do grotesco como um procedimento estético, em virtude de valorizarem o “impacto da máscara, do gesto, do movimento e da intriga”.¹⁷⁹ O alvo da crítica de Meyerhold continua sendo o teatro naturalista e o seu

¹⁷⁵ BENJAMIN, “La destrucción de Herculano y Pompeya”, em *El Berlín Demónico*, p.142.

¹⁷⁶ BRIUSOV *apud* MEYERHOLD, *Textos Teóricos*, vol.1, p.124.

¹⁷⁷ MEYERHOLD, *Écrits sur le Théâtre*, tome 1, 199.

¹⁷⁸ *Idem*.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.187.

“ator do interior”, que apenas se preocupa em levar à cena o seu estado de alma e que se recusa a se submeter a qualquer procedimento técnico, como se a técnica fosse um obstáculo ao seu poder criativo.¹⁸⁰ Meyerhold considera que cálculo e emoção não são termos excludentes (não muito diferente do que Eisenstein defenderá futuramente como lema de sua própria poética) e privilegia uma concepção eminentemente plástica da cena teatral.

A arte do grotesco é fundada na luta entre forma e fundo. O grotesco se esforça em subordinar o psicologismo a uma finalidade decorativa. Daí porque em todos os teatros onde reinava o grotesco, o lado decorativo em seu sentido amplo tinha uma tal importância (teatro japonês). Não apenas o ambiente, a arquitetura da cena e do próprio teatro eram decorativos, mas também a mímica, os movimentos do corpo, os gestos e as poses dos atores; é no aspecto decorativo que residia sua expressividade. Daí porque elementos coreográficos fazem parte integrante dos procedimentos do grotesco. Apenas a dança pode subordinar as concepções grotescas à finalidade decorativa.¹⁸¹

Meyerhold pensa assim um ator-ornamento cujo jogo tem um caráter decorativo em razão de sua precisão, plasticidade, ritmo, do acirramento de elementos conflitantes. O encenador reconhece essa finalidade decorativa sobretudo no teatro oriental (japonês e chinês) com seus movimentos coreografados, no desenho geométrico das cenas da *commedia dell'arte*. Um dos tópicos previstos no “Programa de Estudos do Estúdio de Meyerhold para o ano de 1914”, no curso de “Movimentos Cênicos”, ministrado pelo próprio encenador, era o seguinte: “O ator-cenógrafo e sua preocupação: viver segundo a forma de um desenho”.¹⁸² A referência imagética dos grotescos romanos resume bem a pesquisa de Meyerhold em torno de um ator cujo corpo é mediado por tradições teatrais (retorno ao passado, mas sempre com o intuito de se pensar o “ator do futuro”), tradições que, por sua vez, enfatizam a partir de um jogo de contrastes a *plasticidade rítmica*, digamos assim, desse corpo.

Esses dois termos da poética de Meyerhold (tradição e plasticidade rítmica), bem como esses desenhos grotescos de seres híbridos, são também importantes para se compreender determinadas posições teóricas de Eisenstein e opções estéticas adotadas

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.191.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.202.

¹⁸² *Ibid.*, p.245.

em *Ivan*.¹⁸³ Para tanto, voltamos às considerações do cineasta sobre o problema fundamental (*Grundproblem*) da sua teoria da arte: o caráter regressivo e ao mesmo tempo progressivo de toda obra artística. Ivánov aponta os desenhos de Eisenstein *Centauro* (1944) e *Dioniso* (1946), duas figuras mitológicas, como exemplos das suas idéias sobre o movimento regressivo do homem em direção ao animal e à planta, em ligação com a análise dos mitos totêmicos.¹⁸⁴ No *Centauro*, Eisenstein enfatiza a diferença entre a parte superior, humana, e a parte inferior, animal, com traços de cores diferentes (apesar do rabo do animal ter a mesma cor que a parte humana). Já em *Dioniso*, a porção humana do deus (representando aqui como uma figura feminina) parece emergir da vegetação (“torna-se ornamento vegetal verde”, conforme Ivánov).¹⁸⁵ “De modo consciente ou inconsciente, Eisenstein reproduziu, neste último, um arquétipo comum a toda a Humanidade: o entrelaçamento da mulher com o símbolo vegetal”, ainda nas palavras de Ivánov.¹⁸⁶

Para Eisenstein, há sempre algo de regressivo na forma artística. Dessa maneira, cada reino da natureza (mineral, vegetal, animal) deve ser representado numa obra, na forma do reino que o precede, pois só assim haverá a criação de uma *imagem*: “a planta segue a estrutura de um mineral; um animal – a de uma planta; um humano – a de um animal; uma divindade – a forma de um humano!”¹⁸⁷ O fascínio das fábulas de La Fontaine e dos desenhos animados de Walt Disney residiria justamente nesse mundo em que fauna e flora tem características antropomórficas, fazendo a humanidade recuar, em termos darwinianos, aos reinos precedentes na história da evolução.¹⁸⁸ Cito Eisenstein: “Um animismo no qual vagueiam silenciosamente o pensamento e a percepção de que todos os reinos naturais se acham ligados, bem antes da ciência configurar essa relação em um processo de etapas sucessivas”.¹⁸⁹ As peças de Shakespeare também seriam,

¹⁸³ PICON-VALLIN observa que pela maneira como Eisenstein fez anotações à margem do texto de Meyerhold que trata do *balangan* (teatro de feira) e como grifou e comentou todas as passagens relativas ao grotesco “mostram o quanto essa fonte foi produtiva para o futuro cineasta”. PICON-VALLIN, “A obra incontornável de Vsevolod Meyerhold: acerca do Simpósio Meyerholdiano do ano 200”, s/p.

¹⁸⁴ IVÁNOV, *Dos Diários de Serguei Eisenstein e Outros Ensaios*, p.100.

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ EISENSTEIN, *The Psychology of Composition*, p.107-108 (nota).

¹⁸⁸ EISENSTEIN, *Walt Disney*, p.48-51.

¹⁸⁹ *Id.*, p.51. Mais Eisenstein sobre Walt Disney: “Às vezes tenho medo de assistir às suas obras. Medo dessa espécie de perfeição absoluta naquilo que ele faz. Diríamos que esse homem conhece não apenas a magia de todos os meios técnicos, mas que ele também sabe agir sobre as cordas mais secretas dos pensamentos, das imagens mentais e dos sentimentos humanos. É assim que devem agir os pregadores de São Francisco de Assis; é assim que a pintura de Fra Angelico nos enfeitiça. Ele cria em algum lugar das profundezas mais puras e mais primitivas. Lá onde todos somos crianças da natureza. Ele cria no nível de

segundo Eisenstein, exemplares no emprego de imagens da fauna e da flora, representadas sob aspectos humanos, “como se fossem categorias que precedem a esse reino natural que evoluiu até chegar ao homem”.¹⁹⁰ Agora Ivánov:

Estudando o ornamento escandinavo antigo para uma parte projetada do *Grundproblem* dedicada à origem do ornamento, Eisenstein construiu uma série evolutiva de símbolos, do totem ao Mickey de Disney provando que, em cada um dos membros dessa série, ocorre o casamento ‘do animal e do seu precursor – o vegetal’; esses mesmos traços ele os viu também “no animal *estilizado em forma de vegetal* do ornamento setentrional”.

Como observou Eisenstein, o estudo do ornamento apresenta interesse também à luz de um problema por ele tratado, qual seja, a representação metafórica do vegetal pelo cristal (semelhante à representação do animal-vegetal; nota-se sempre um retrocesso, sob o aspecto da hierarquia evolutiva); em suas palavras, “o mundo [...] vegetal, entrando no domínio da forma pura e ornamentando-se, *geometriza-se*, isto é, põe-se sob as leis do mundo mineral, relativas ao cristal”.¹⁹¹

Eisenstein considera o ornamento essa primeira “forma pura”, geometrizada, o primeiro modelo de representação dos fenômenos da natureza segundo essa hierarquia biológica evolutiva. Ainda retornaremos ao tema do ornamento no terceiro capítulo.

Há em *Ivan* uma cena emblemática do que seria essa “regressão ao animal”. Ela ocorre na segunda parte do filme, quando Maliuta consegue convencer Ivan a romper com Filipp, recém-nomeado pelo próprio tzar como Bispo Metropolitano de Moscou. Nessa cena, Eisenstein faz os atores jogarem com o modelo da expressividade dos animais. O próprio diálogo entre Maliuta e Ivan aponta para essa abordagem animalesca. Logo no início da cena Maliuta pergunta ao tzar: “Por que você se deixa ser humilhado por um padre ignorante?” “Isso não é da sua conta, seu cachorro!” – responde Ivan brutalmente. “Sou um cachorro... Mas um cachorro fiel”. Estas palavras marcam então o modo como Maliuta age em relação a Ivan nessa cena. Desde o início, ele se porta, de fato, como um cão, tentando conquistar a confiança do “seu dono” e tentando convencê-lo a fazer o que deseja. Nesse jogo, Ivan chega mesmo a empurrar

uma representação do homem ainda não preso pela lógica, pela razão, pela experiência. [...] É assim que nos encanta Andersen, e Alice em seu país das maravilhas. É assim que escrevia Hoffmann em seus momentos de lucidez. Tal é a corrente elétrica de duas imagens se interpenetrando. O Archivarius Lindhorst – igualmente rei dos elfos. Etc., etc.” *Id.*, p.11.

¹⁹⁰ EISENSTEIN, “Laocoonte”, em GLENNY; TAYLOR (Edits.), *Hacia una Teoría del Montaje*, vol.1, p.223.

¹⁹¹ IVÁNOV, *op. cit.*, p.100-101.

Maliuta ao chão, como se empurrasse um animal, mas, ao final, acaba convencido a não se submeter às vontades de Filipp. Maliuta decide que começará o seu trabalho contra os traidores do tzar matando parentes do bispo. “Você daria sua alma pelo tzar!”, diz Ivan em tom de zombaria, e continua: “Hein, seu cachorro? Você se queixa que o tzar não te acarinha?” Ivan pega o rosto de Maliuta pelo queixo e lhe dá um beijo na testa, como o faria com um cão. Nessa cena, Ivan, por sua vez, lembra o aspecto de uma ave, com seus olhos arregalados e com a cabeça bem angulosa, movimentando-se em relação ao seu torso como que de maneira independente, como fazem as aves. O princípio de contradição do grotesco se revela aí: corpos híbridos de homens e animais.

Outro dado a ser destacado nessa cena e que também aponta para uma aproximação entre o grotesco meyerholdiano e a *expressividade regressiva/invertida* eisensteiniana é a “dança” das oposições encenada pelo tzar. Eisenstein faz com que o corpo de Ivan se movimente por meio de contradições básicas: alto-baixo, direita-esquerda, diagonais – um verdadeiro *balé decorativo*, uma atuação *geometrizada*. Ao final da cena: um *otkaz* bem evidente, o movimento de recuo, princípio da biomecânica de Meyerhold. O tzar, antes de correr, se retrai encostando numa parede para depois sair numa corrida parecida com a de personagens de desenho animado, na qual o tronco é levado em atraso pelas pernas em disparada. É o princípio da contradição do movimento em ação.

Há um outro momento do filme, na cena do banquete de casamento de Ivan e Anastácia, em que se pode perceber um exemplo notório de “regressão ao mineral”. No início dessa cena, vemos em alto relevo na parede uma figura sentada num trono com ramos de planta do lado direito e esquerdo. Logo abaixo, temos a escultura de um galo num pedestal e na mesma altura, em alto relevo na parede, dois cavaleiros. De fato, como se vai descobrindo junto ao movimento descendente do plano cinematográfico, o galo marca o ápice de uma nova estrutura piramidal que se encontra logo diante da parede, não mais em alto relevo. Num degrau mais abaixo do pedestal, dois copos, num outro degrau, duas cânforas marcando os lados do triângulo, e num outro, mais uma dupla de cânforas tendo ao meio do degrau um candelabro com três velas ao centro do plano. Nesse momento, já vemos as duas pontas piramidais da espalda dos tronos reais, marcando uma nova camada de representação. O movimento descendente é concluído com um beijo “congelado” de Ivan e Anastácia (Stálin chegou a criticar a demora desse

beijo¹⁹²) compondo essa espécie de ornamento em camadas, que segue formas triangulares: primeiramente em alto relevo na parede, depois na plataforma piramidal à frente da parede, finalizando com o beijo do casal cujos corpos reproduzem a forma de uma pirâmide.

O desejo de Meyerhold, via procedimento do grotesco, de criar “uma imagem do espantoso” é muito próximo do desejo de seu ex-aluno de pensar a *imagem* artística como algo da ordem do “impossível”. No ensaio que Eisenstein escreve sobre Walt Disney, ensaio que faria parte do livro inacabado *Método*, o cineasta observa que a magia do mestre norte-americano reside justamente no jogo “à outra coisa”, “ao impossível”.¹⁹³

Em Disney o homem também se encontra no centro. Mas um homem visto ao avesso, digamos, um homem situado nesses pré-estágios esboçados... por Darwin.

Em *Circo submarino* um peixe rajado se metamorfoseia em tigre e ruge com uma voz de leão ou de pantera. Octópodes se metamorfoseiam em elefantes. Um peixe vermelho – em burro. Sai-se de si. São deixadas de lado as regras definidas de uma vez por todas para a nomenclatura, para a forma e para o comportamento. Aqui, isso é feito claramente. Abertamente. E, evidentemente, na brincadeira.¹⁹⁴

As personagens dos desenhos de Walt Disney interessam a Eisenstein em virtude de seus *corpos extáticos*, transgressores de qualquer norma lógica, racional. O caráter *regressivo* desses corpos implica dizer de seu caráter *transgressor*.¹⁹⁵ Eisenstein designa como *plasmaticidade* essa faculdade que tem uma forma de se libertar da rotina. Ele justifica a escolha desse termo:

aqui, o ser reproduzido no desenho, o ser de forma determinada, o ser que atingiu uma certa aparência se comporta à exemplo do protoplasma original que não tinha ainda uma forma “estabilizada” mas era apto a ter uma, não importava qual, e, de passo a passo, era

¹⁹² Stálin: “Figuras históricas devem ser retratadas no estilo correto. Na primeira parte, por exemplo, é improvável que o czar tenha beijado sua esposa por tanto tempo. Isso não era aceitável naqueles dias”. EISENSTEIN; CHERKASOV, *op. cit.*, p.160.

¹⁹³ EISENSTEIN, *Walt Disney*, p.24.

¹⁹⁴ *Id.*, p.23.

¹⁹⁵ Cf. sobre as relações entre o filme *Ivan o Terrível* e os desenhos animados de Walt Disney: ESQUENAZI, “*Ivan le Terrible est-il un dessin animé? Eisenstein, Disney et la plasmaticité*”, em CHATEAU; JOST; LEFEBVRE (Orgs.), *Eisenstein: l’ancien et le nouveau*, p.103-118. E também: NESBET, “Beyond Pleasure: *Ivan* and the ‘Juncture of Beginning and End’”, em *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p.185-208.

apto a evoluir até se fixar em não importa quais – em todas as – formas da existência animal.

O que torna então a contemplação disso fascinante-atrativa?

É difícil de admitir que o espectador tenha uma lembrança de sua própria existência em um tal estágio no qual as fontes da vida ou a base da escala da evolução (bem... quem saberá medir a profundidade do alicerce da memória tal como ele se encontra não apenas em nosso cérebro mas no cérebro de todos os nossos antepassados e no tecido celular!?)

É melhor se lembrar do fato de que esse quadro é fatalmente atrativo porque o que o caracteriza é a possibilidade total de uma variedade infinita das mais distintas formas. Em um país e em uma ordem social particularmente implacáveis tendo em vista a padronização e a maquinização excessiva de seu modo de vida, a contemplação de uma tal “onipotência”, isto é: a possibilidade de se tornar “qualquer coisa”, só pode ter uma grande dose de atratividade. Isso é verdade para os EUA. Isso é verdade também para o Japão estagnado em cânones estereis de sua visão de mundo, das artes e da filosofia no século XVIII. Isso é verdade igualmente para o cliente passado à goma que vem nos cabarés noturnos admirar a elasticidade das figuras desossadas [...].¹⁹⁶

E isso é verdade, poderíamos completar, naquele momento, na URSS. Diante da imposição do realismo socialista como norte artístico – uma “ditadura estética” cuja “função e uso dependeria de demandas das autoridades”, aproveitando as palavras de Georges Banu¹⁹⁷ – Meyerhold e Eisenstein estavam juntos na defesa de uma *racionalidade decorativa*, da arte como produção de sentido e não como mero reflexo da natureza, na defesa da arte como transgressão.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.28.

¹⁹⁷ BANU, *op. cit.*, p.167.

Capítulo 3:

O cinema de Eisenstein e a “estética operacional”

Em suas *Memórias*, Eisenstein declara que acabou se tornando um realizador cinematográfico porque não se comportou como uma boa criança. Ele não quebrou objetos, nem estripou bonecos ou relógios, e tampouco atormentou animais, de maneira a dar vazão à agressividade que seria inerente ao estágio da infância. A sua opção pelo cinema se deveu sobretudo, segundo ele, à possibilidade de realizar, enfim, tudo que negligenciou quando menino.

Os relógios que não desmontei no momento certo se tornaram em mim uma paixão pela pesquisa dos cantos e recantos do “mecanismo da criação”.

Os pratos que não quebrei no tempo adequado degeneraram em desrespeito às autoridades e às tradições.

A crueldade que não foi exercida sobre as moscas, as libélulas e os grilos, coloriu vivamente a escolha da minha temática, de meu método, e de meu credo de realizador.

E efetivamente, em meus filmes, multidões de pessoas são fuziladas, os crânios de agricultores agrícolas, que foram enterrados na terra até o pescoço depois de terem sido enlaçados, são arrebatados por cascos de cavalos (*Que Viva México*), crianças são esmagadas nas escadarias de Odessa [*Encouraçado Potemkin*] e jogadas do alto de prédios (*a Greve*), crianças são mortas por seus próprios pais (*o Prado de Beijin*), são jogadas em fogueiras (*Alexandre Nevski*); sangue de touro verdadeiro corre na tela (*a Greve*) ou sucedâneos sangrentos (*Potemkin*); em certos filmes, touros são envenenados (*a Linha Geral*), em outros – tzarinas (*Ivan o Terrível*); um cavalo pende de uma ponte que se abre

(*Outubro*), e flechas penetram nos corpos presos a uma paliçada sob Kazan [*Ivan*]. *E não é realmente por acaso que, durante vários anos ininterruptos, o mestre de meus pensamentos, meu herói favorito, não seja outro mas o próprio czar Ivan Vassiliévitch o Terrível* (grifo meu).¹

Eisenstein traça um paralelo entre os seus métodos como criador e os “métodos” da personagem histórica Ivan o Terrível, famosa pela crueldade contra seus inimigos. Esse paralelo tem a ver especialmente com a maneira como Eisenstein via a sua própria biografia e com a maneira como ele desejava contar a história de Ivan. O roteiro do filme, segundo Eisenstein, seria uma espécie de “auto-apologia do autor”.² As cenas previstas no prólogo da primeira parte de *Ivan* pretendiam demonstrar que o caráter progressista do czar havia sido moldado pelos traumas da sua infância (a morte da mãe por envenenamento, a tomada por poloneses de cidades russas no Báltico, a venalidade dos boiardos).

No roteiro, mostramos que a soma das impressões da infância contribui para a formação de qualquer coisa de socialmente (ou historicamente) útil, quando o complexo emocional fundado por essas impressões coincide, quanto aos *sentimentos*, com aquilo que o adulto deverá realizar na ordem de atos *razoáveis* e *volitivos*.³

Eisenstein teria tido a mesma “sorte” de Ivan, de ter se tornado “útil” à sua época, em virtude de como sua individualidade foi moldada. “Esqueci de acrescentar que, na minha infância, eu era igualmente muito obediente. Isso só poderia se metamorfosear, posteriormente, em ‘insubordinação’ extrema no adulto em que me tornei”.⁴ Sob esse ponto de vista, a irreverência do Eisenstein-adulto teria se adequado perfeitamente às necessidades do cinema soviético. “Nosso cinema é antes de tudo uma arma quando se trata de um conflito contra uma ideologia inimiga, e é antes de tudo um instrumento para a sua atividade fundamental – exercer uma influência sobre as pessoas e reeducá-las.”⁵ Diante de tantos anos de luta para o estabelecimento da URSS, só poderia surgir, segundo Eisenstein, uma arte agressiva, “uma concepção original da arte

¹ EISENSTEIN, *Mémoires*, p.52.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p.53.

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibidem*.

como ‘estética operacional’”.⁶ A maneira como Eisenstein vê o cinema nos anos 40, quando escreve suas memórias, continua impregnada, como se vê, da sua experiência revolucionária de quando trabalhou em encenações com as finalidades de agitação e de propaganda, durante a guerra civil entre os anos de 1918 e 1920.

Em 1917, quando Eisenstein havia sido convocado para o serviço militar e ainda sonhava em se tornar artista, ele relata que ficou maravilhado com a *mise-en-scène* necessária na construção de pontes flutuantes. Ele era então estudante de engenharia militar e declara ter sido a primeira vez em que sentiu “o encantamento mágico do movimento de personagens, cada qual urdindo sua trama em ritmos diversos [...] – reunindo-se em arabescos instantâneos e bizarros, para novamente se desagregarem em grupos dispersos”.⁷ “Talvez essa ponte tenha me ‘fiscado’ de tal maneira, pois ainda não tinha podido ver – em meio ao caos da guerra civil – tal regularidade, simplesmente a construção original de um processo histórico?!”⁸ A experiência de se ver enredado nessa “máquina institucional de personagens”⁹ possibilitou a Eisenstein reconhecer de onde vem o seu amor pela *mise-en-scène* no teatro e reconhecer ainda o poder que implica toda *mise-en-scène* – o poder de organização de uma realidade que não pode ser abarcada inteiramente à primeira vista. Função comparável, segundo Eisenstein, àquela do ornamento para um selvagem, “primeira tentativa de colocar em ordem a aleatoriedade existente ao seu redor”.¹⁰

No sentido mais estrito da palavra, a *mise-en-scène* é a combinação de elementos espaciais e temporais para a produção de ações mútuas de pessoas na cena.

Sempre fui apaixonado pelo entrelaçamento de linhas autônomas de ação, tendo cada uma leis específicas para os tons de seus desenhos rítmicos e para os deslocamentos espaciais se entrançando em um todo único e harmonioso.

A *mise-en-scène* permaneceu não apenas minha preferência, mas também se transformou no ponto de partida constante, não apenas pela expressão de uma cena, cena que para mim sai da *mise-en-scène*, depois se desenvolve em suas partes constituintes, – mas bem mais que por conta disso...

Desenvolvendo-se novamente pela passagem do teatro ao cinema, a *mise-en-scène* se transformou em leis da *mise-en-cadre* (é preciso entender por isso não apenas a *repartição*

⁶ *Ibid.*, p.54.

⁷ *Ibid.*, p.56.

⁸ *Ibid.*, p.57.

⁹ *Ibid.*, p.55.

¹⁰ *Ibid.*, p.57.

espacial no interior do quadro, mas também a repartição relativa mútua de um quadro a outro) – passou a ser o objeto de uma nova paixão – a montagem.

Tornando-se mais complexa por um lado, a *mise-en-scène* possibilitou o contraponto audiovisual do cinema sonoro. Modificando-se por outro lado, ela se desenvolveu no domínio da dramaturgia, onde são construídos tais entrelaçamentos e interseções entre as diferentes personagens, ou melhor, entre os traços e os motivos das diferentes personagens.

A *mise-en-scène* gráfica ortodoxa ‘à maneira antiga’, munindo os traços espaciais mais simples de uma escala precisa para o cálculo dos ritmos temporais, sempre foi o protótipo da partida dos movimentos por meio do contraponto mais complexo, que o cinema particularmente complicou, em virtude da obrigação de lidar de frente com elementos incomensuráveis – começando pela dupla contraditória: representação e som.¹¹

A *mise-en-scène* funcionaria assim como um ponto de partida, como, digamos, uma “origem” na construção de uma obra cinematográfica, o primeiro modelo de organização a partir do qual se constituiriam outras camadas estruturais da obra. Mas não apenas. Ela seria ainda o primeiro exemplo da evolução da própria consciência humana, evolução marcada, segundo Eisenstein, pelo princípio do contraponto espaço-temporal, que conservaria “a sensação viva da etapa na qual a consciência [...] estabelece pela primeira vez correlações entre fenômenos isolados do mundo real, percebendo essa realidade como um grande todo único”.¹² Ou seja, por mais complexa que seja a *organização* de um filme, com seus *entrelaçamentos* e *contradições*, em distintos níveis, a *atração/força* de tal estrutura residiria, fundamentalmente, na evocação de um estágio anterior da evolução da consciência humana. Daí a importância da *mise-en-scène* na construção de uma *imagem* artística. Nessa *imagem* ressoa a geometria abstrata de um ornamento.

Em *Ivan*, a semelhança entre os métodos de Eisenstein e os da personagem Ivan é explicitada pela maneira como o czar se sobressai diante de seus inimigos. Sua principal arma é a *mise-en-scène*: sua capacidade de encenar e também de encarnar distintos papéis no teatro do poder. Além da encenação da “Fornalha Ardente” durante o confronto entre Ivan e Filipp na catedral, há ainda, na segunda parte do filme, um outro momento em que se percebe uma teatralização mais evidente: a cena em cores do banquete. Nessa cena, descrita logo mais à frente, Ivan mais uma vez é bem sucedido em um confronto teatralizado entre ele e os boiardos. Ademais, a força do seu teatro,

¹¹ *Ibid.*, p.54-55.

¹² EISENSTEIN, *La Non-Indifférente Nature* / 2, p.170-172.

como se verá, reside também em aspectos *regressivos* – o umbral entre teatro e ritual é difícil de ser discernido. No entanto, esse mesmo teatro que fortalece Ivan, é, ao mesmo tempo, o fator desestabilizador do poder do soberano, em razão do caráter *paródico* desse teatro.

O principal objetivo deste capítulo é tratar da *intenção paródica* eisensteiniana, intenção que, se por um lado contribui para a complexidade da construção da obra – refletida nas múltiplas relações estabelecidas entre personagens, adereços, figurinos, elementos cenográficos, planos, cenas e sequências –, por outro lado, acarreta contradições presentes no filme como um todo. É como se o intenso dualismo de Saturno, planeta regente de Ivan e de Hamlet, digamos assim, se materializasse numa *mise-en-scène* e numa montagem *paródicas*. Essas contradições em obra tornam *Ivan o Terrível* “um paradoxo brutal”¹³ – para usar as palavras de Arlindo Machado –, o que é bastante peculiar tratando-se de um filme de propaganda política soviética, cuja linguagem deveria ser supostamente clara, direta, sem ambivalências. Eisenstein acaba enredando Ivan em sua “máquina institucional de personagens”.

Ao banquete então.

O TEATRO DO PODER. O PODER DO TEATRO.¹⁴

Toques de címbalos. Música. A *opríchnina* dança freneticamente. Como ocorre na cena da catedral, os címbalos parecem evocar um *plano teatral*. Em meio aos homens da guarda do czar, surge uma figura travestida de camponesa russa, portando uma máscara feminina com longas tranças e uma coroa dourada. “Em contraste a este rosto branco, / imóvel entre a dança, / ainda mais agitada parece a dança furiosa, / ainda mais negras as túnicas”¹⁵ – escreve Eisenstein no roteiro do filme. Sentado no trono, Ivan assiste a tudo. “Mais rápido! Mais rápido!” É ele quem comanda o espetáculo. A *opríchnina* segue suas ordens e a dança tem o ritmo acelerado. “Bravo! Bravo!” – exclama Ivan.

¹³ MACHADO, *Eisenstein: geometria do êxtase*, p.28.

¹⁴ “Ela [a tragédia de Ivan] confirma [...] a eficácia da encenação do poder e do poder da encenação. (Essa fórmula vale, e daí sua força, tanto para o czar Ivan como para Eisenstein cineasta)” – afirma Barthelemy Amengual. AMENGUAL, *Que Viva Eisenstein!*, p.373.

¹⁵ MONTAGU (Edit.), *Ivan the Terrible: a screenplay by Serguei M. Eisenstein*, p.189.

Ivan dá de beber a Vladímír, seu primo, já bem embriagado. O tzar começa então uma ladainha, dizendo que Vladímír não o ama, que o tzar é um pobre órfão, e que ninguém se apieda dele. Alieksiêi Basmánov interrompe a conversa dos dois, batendo forte na mesa do banquete, e critica a postura do tzar em confraternizar com um boiardo. Ivan reage com fúria à reprimenda de Basmánov. “Quer conseguir um posto ao lado do tzar?” – a ironia de Maliuta fornece a pista do que estava previsto na terceira parte do filme: a traição de Alieksiêi Basmánov (ele é descoberto roubando o tesouro do tzar) e seu assassinato pelas mãos do próprio filho, Fiódor. Basmánov acaba abandonando a sala. “Jurei não tratar com os boiardos e nem com a nobreza!” A figura travestida se aproxima da mesa, observando a situação. Ela tira a máscara: trata-se justamente de Fiódor, travestido “para o deleite do tzar”, como observa Eisenstein no roteiro. Ivan olha para ele e faz um gesto para que continue com o número musical. “Ele [Fiódor] entendeu que o Tzar está jogando”.¹⁶ Fiódor sorri e coloca novamente a máscara. Ele começa a cantar. Mais dança.

“Estás equivocado, tzar de todas as Rússias; tens amigos...” – afirma o primo Vladímír. Ivan, afetado, como se estivesse num jogo entre crianças, replica que não. “Sim, um!” “Mentes!” “Não minto!” Vladímír promete provar a sua amizade ao tzar. É a última parte do número musical liderado por Fiódor. O número se encerra com Fiódor saltando sobre a mesa. A *opríchnina* o rodeia, tira a sua máscara e o manto que o cobre. Risos. Fiódor percebe a presença de Piótr Volíniets, o noviço encarregado de acompanhar Vladímír no banquete. Na verdade, Piótr tem uma missão muito maior a cumprir: assassinar o tzar. Há uma troca de olhares entre Fiódor, Ivan e Maliuta – eles percebem a existência de alguma armação. Piótr abandona a sala. Volta a conversação entre Ivan e Vladímír. Este revela que querem assassinar Ivan. “E quem colocarão em meu lugar?” – pergunta o tzar. “Não adivinharás nunca!” – responde Vladímír.

Vários criados rodeiam a mesa do banquete carregando cisnes negros, como uma espécie de repetição em negativo do banquete de casamento de Ivan e Anastácia. Vladímír, bêbado, fica tão admirado com a movimentação dos cisnes como a tzarina ficou com os cisnes brancos ao seu redor. Ele tenta pegar um cisne coroadado, mas cai sobre a mesa. Vladímír: “Qual é a alegria de ser tzar? Intrigas e execuções... Eu..., eu sou um homem tranqüilo...; apenas desejo beber... e viver em paz...” Vladímír acaba

¹⁶ *Id.*, p.191.

revelando que querem fazer dele o novo tzar. Ivan então aproveita a bebedeira do primo e sugere, de assalto, que ele realmente aceite desempenhar o papel do soberano.

“O Tzar adora travesmentos. / O Tzar adora fantasiar outras pessoas. / Ele ordena: tragam aqui as regalias reais!”¹⁷ Seus homens, como contra-regras, correm para providenciar o solicitado. Ivan ordena que se retire a mesa do banquete à sua frente, no que é prontamente atendido. O cenário dessa encenação improvisada vai sendo montado: o trono, o tapete vermelho. Ivan encaminha Vladímir trôpego para perto do trono. Vladímir tem cara de espanto, não parece acreditar no que acontece. Ele é vestido com o manto, com a gola e com o crucifixo do tzar, segura em sua mão direita o cetro e na esquerda o globo. Quem coroa Vladímir é Ivan. Depois disso, Ivan se afasta do trono sem dar as costas, e cumprimenta com reverência o “recém-coroadado” tzar. Todos na sala repetem o gesto de Ivan. “E essa cena se assemelha a uma paródia / do prólogo / quando no trono / se sentou o menino Ivan...” – escreve Eisenstein no roteiro.¹⁸ Vladímir ainda parece confuso, mas aos poucos “o trono começa a funcionar: / o bobo no trono gosta de sentar lá. / Do trono o bobo sorri docemente. / Ele se senta mais confortavelmente”.¹⁹ Essa comparação paródica que Eisenstein estabelece entre dois momentos do filme será comentada mais adiante.

Quando os sinos da catedral tocam chamando para as matinais, tocam também címbalos, marcando um novo momento na ação. “Acabou a farsa!” – exclama Ivan. Ele obrigará Vladímir a conduzi-los à catedral. Vladímir reluta, parece prever que algo terrível ocorrerá, uma cor verde²⁰ toma por instantes todo o rosto do “novo tzar” (a predominância das cores vermelha e negra nessa cena é suspendida nesse momento). Na catedral, enfim, Vladímir é assassinado por Piótr, que não se dá conta de estar matando um falso tzar, um “ator” e não o verdadeiro monarca. Como no embate com Filipp, descrito no primeiro capítulo, Ivan se sobressai mais uma vez triunfante, pela sua inteligência como ator e como encenador, senhor da cena. Kristin Thompson escreve:

A cena da morte de Vladímir retoma vários aspectos da peça da Fornalha Ardente. Em cada caso, o desenlace depende de uma das partes tomando conhecimento da específica natureza do drama. O reconhecimento de Ivan da aplicação da alegoria da peça

¹⁷ *Ibid.*, p.197.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Segundo Eisenstein seria uma cor azul, mas na cópia do filme utilizada como *corpus* desta tese, a cor é verde.

da Fornalha Ardente o leva a descobrir a culpa de Eufrosínia. Mais tarde ele coloca Vladimir no papel que engana o assassino; aqui é Eufrosínia que descobre eventualmente o significado irônico dos eventos para ela. O poder e a vitória de Ivan dependem em grande parte da sua habilidade superior em manipular o seu papel e o dos outros.²¹

O desempenho de Ivan nesse teatro é fundamental para as suas conquistas. No jogo com os papéis, Ivan passa de presa a caçador. Ele gosta de brincar com as inversões. O momento em que Vladimir, travestido de czar, aparenta estar satisfeito em assumir o papel de soberano exemplifica bem a relação entre poder e teatro: a função “czar” é constituída por vestimentas e adereços: “a história está enclausurada no adereço cênico”, afirma Walter Benjamin em sua análise do drama barroco.²² Quando trata mais especificamente do drama de destino, cuja forma fundamental seria a do drama barroco, Benjamin observa que os adereços apresentam um caráter de fatalidade: “os objetos [...] pesam sobre a ação, como incubos”.²³ Em *Ivan*, a taça na qual Anastácia bebe o veneno que causará sua morte pode ser considerada como exemplo de “adereço fatídico”, ou “objeto fatal”. Para ele convergem as ações conspiradoras contra o czar. Para completar, é o próprio czar quem oferece a taça a Anastácia, é ele quem acaba causando, mesmo que indiretamente, a morte de sua esposa. Essa taça depois retornará à cena. Ela será usada como o convite de Ivan a Vladimir para o banquete. A associação taça-morte não é, assim, difícil de ser estabelecida. Quanto à coroa do czar, essa associação fatídica não pode ser tratada de maneira tão óbvia. Mas há uma semelhança entre um plano da coroa no momento da coroação de Ivan e um outro plano da mesma coroa quando Vladimir entra na mesma catedral da coroação, prestes a ser assassinado: nos dois momentos, ela paira sozinha no ar, sem que se revele quem a está portando. São imagens semelhantes que ocorrem em momentos distintos do filme, traçando uma conexão entre o “bobo” Vladimir e o “rei”, ou melhor, o czar recém-coroadado, e marcando a relação entre poder, adereço e morte.

É por meio do teatro, do jogo cênico, que Ivan afirma o seu poder. O teatro é um *procedimento* de poder, uma “estética operacional”, não apenas para Ivan, mas também para Eisenstein. O diretor se utiliza desse *procedimento* na construção dramaturgica do filme. O *plano teatral* interfere no curso das ações do filme, ou seja, a encenação teatral

²¹ THOMPSON, *Eisenstein's Ivan the Terrible*, p.197.

²² BENJAMIN, *Origem do Drama Barroco Alemão*, p.193.

²³ *Id.*, p.157.

faz parte da própria estrutura dramática do filme e intensifica os conflitos entre as personagens ao replicar o que acontece no plano dos acontecimentos. Entretanto, se o teatro é um tema, uma espacialidade, um conjunto de objetos e adereços que marcam o poder de Ivan, é esse mesmo teatro que questiona o papel do soberano. Sob essa luz, um aspecto a ser considerado é a aproximação que Eisenstein estabelece entre a figura do soberano e a do bobo – figura paródica por excelência.

A MÁSCARA DE VLADÍMIR

É Eisenstein quem indica no roteiro do filme que a imagem de Vladímir sentado no trono é uma “paródia” da imagem de Ivan ainda menino, sentado na mesma posição. Eisenstein previu no roteiro um prólogo com cenas que retratavam a difícil infância do czar. O filme começaria com a morte da sua mãe, envenenada pelos boiardos, e com a captura do amante dela, Telepnev. Essa cena, vale ressaltar, é mais um exemplo de como Eisenstein pensava o seu filme a partir de uma estrutura de espelhamentos invertidos. Há elementos formais nessa cena que serão repetidos depois na cena da morte de Vladímir na catedral, tais como: a faixa de luz em diagonal marcando no chão o lugar da morte da mãe e de Vladímir, o jogo enfatizado entre sombras, afrescos e corpos, a presença de figuras vestidas com túnicas negras. Em seguida à morte da mãe do czar, Eisenstein mostraria o menino Ivan tendo de se impor diante das disputas entre os próprios boiardos. Naum Kleiman diz que esse prólogo foi considerado muito sombrio pelos burocratas do cinema soviético, e por isto foi cortado do filme.²⁴ Algumas dessas partes entraram como *flashback* na segunda metade do filme e justificam, de certa maneira, a conduta do czar por um viés psicológico – os diversos traumas vividos pelo menino Ivan teriam contribuído para o seu ódio contra os boiardos e para o seu desejo de recuperar terras russas conquistadas por outros povos. Há uma vulnerabilidade comum ao Ivan criança e ao Vladímir bêbado. No entanto, Eisenstein faz uma aproximação problemática das duas personagens, afinal Vladímir é o reverso cômico do czar. Vladímir é o “bobo”, nas palavras de Eisenstein. Essa caracterização de Vladímir é reforçada depois do seu assassinato na catedral. Ivan ordena então, surpreendentemente, que Maliuta e Fiódor soltem Piótr, o assassino. Ora, ele não matou

²⁴ KLEIMAN, “Deleted scenes”, em Criterion Collection, *Eisenstein: The Sound Years. Ivan the Terrible*.

o tzar, mas “apenas o bobo”. O curioso é que o bobo e o tzar estão, no filme, fortemente relacionados.

A princípio, Eisenstein pretendia que o ator Nikolái Tcherkassov desempenhasse os dois papéis, de maneira a enfatizar a dupla face de Jânus do tzar: ao mesmo tempo bobo e tirano.²⁵ Como observa Hakan Lövgren, Vladímir seria uma projeção do lado frágil, confuso, infantilizado de Ivan. Ele representaria, de certo modo, a vítima inocente que vira mártir do projeto secular de Ivan. O bobo é o mártir. (O tirano é o mártir). “Deixe-o ir. Ele não matou o bobo... mas o pior inimigo do tzar!” – esclarece Ivan. A morte de Vladímir parece representar, assim, a superação de um obstáculo psicológico do tzar, e, ao mesmo tempo, a superação de um obstáculo político – Eufrosínia, mãe de Vladímir e uma das principais oponentes do tzar, é neutralizada. No roteiro da terceira parte do filme, o tzar voltará seus esforços para combater os inimigos além das fronteiras da Rússia. Ainda conforme Lövgren, o filme pode então ser visto como uma exposição de estratégias e medidas motivadas por fatores de diversas ordens (psicológica, de política interna e de política externa) com a finalidade de que seja atendida a demanda ditatorial de Ivan por uma Rússia unificada.²⁶

Outros bobos estavam previstos no filme. No início da segunda parte, na corte polonesa do rei Segismundo, era prevista uma cena com quatro bobos da corte, mas que foi cortada da versão final do filme, não se sabe o motivo. Segue como consta no roteiro:

A cena começa quase como a coroação de Ivan.

Alguma coisa está acontecendo FORA DA TELA.

E vários grupos olham para FORA DA TELA. [...]

No primeiro plano

Uma grande bola preta e branca

Amontoados em torno dela – bobos listrados.

Os bobos ficam olhando para FORA DA TELA.

E soam seus sinos.

Os bobos fazem mímica do que está acontecendo no fundo,

Ainda invisível para o espectador.

²⁵ LÖVGREN, *Eisenstein's Labyrinth: aspects of a cinematic synthesis of the arts*, p.115.

²⁶ *Idem.*

Dois bobos se balançam sobre a bola.

Um deles – o chefe, com uma testa mínima e cara de lua – brande o seu cetro de bobo, decorado com tiras.

Um terceiro força o seu joelho na frente da bola.

O primeiro balança em frente ao que está ajoelhado o seu cetro com tiras, como se para investir o pescoço do último com um penduricalho ao final do cetro.

Ele derruba o segundo bobo para fora da bola empurrando-o pelas costas.

O segundo bobo cai.

Um quarto bobo pula correndo sobre a bola.

A bola rola.

Os bobos caem em um monte um sobre o outro. Eles congelam sem movimento.²⁷

Os bobos estão obviamente parodiando a cerimônia da ordenação de Kurbski como cavaleiro do rei Segismundo, inimigo polonês do czar. O cetro com tiras, do primeiro bobo, é o equivalente ao colar com uma cruz pendente que Segismundo coloca no pescoço de Kurbski. A figura do bobo, pelo visto, valeria não apenas para Ivan e Vladímir, mas também para Segismundo e Kurbski. (Aliás, Eisenstein escreve que essa cena “começa quase como a cena de coroação de Ivan – mais um espelhamento possível). Indo mais além, não seria também o caso de pensar em Eufrosínia como mais uma nessa espécie de Ordem dos Bobos? Assim como na ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, na qual o bobo que dá nome à ópera acaba provocando, por engano, a morte da própria filha, Eufrosínia também provoca indiretamente o assassinato de seu único filho.

Mikhail Bakhtin observa que a figura do bobo, destaque na literatura medieval das baixas camadas sociais, já era conhecida desde a Antiguidade e o Oriente Antigo²⁸. Esta personagem, assim como as personagens do bufão e do trapaceiro, teria uma forte ligação com os palcos teatrais e com os espetáculos de máscaras ao ar livre. Além dessa presença *teatral* e por causa dela:

a própria existência dessas personagens tem um significado que não é literal, mas *figurado*: a própria aparência delas, tudo o que fazem e dizem não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, às vezes, invertido. Não se pode entendê-las literalmente, elas não são o que parecem ser; finalmente, em último lugar – que também provém do anterior –, a existência delas é o reflexo de alguma outra existência, reflexo indireto por

²⁷ MONTAGU, *op. cit.*, p.117-118.

²⁸ BAKHTIN, “Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance”, em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p.275.

sinal. Elas são os saltimbancos da vida, sua existência coincide com o seu papel; aliás, fora desse papel, elas não existiriam.²⁹

Essas considerações de Bakhtin são importantes para se compreender o caráter paródico dessas personagens. Ele prossegue: “são *estrangeiras* nesse mundo, elas não se solidarizam com nenhuma situação de vida existente nele, elas vêem o avesso e o falso de cada situação. Por isso podem utilizar qualquer situação da vida somente como máscaras.”³⁰ Como se pode depreender, são figuras paradoxais: “não são deste mundo”, mas, ao mesmo tempo, evocam o aspecto público da representação, a praça e os palcos dos teatros.

As personagens de bobo (e suas variações), que permeiam *Ivan*, contribuem para a concepção do filme como uma mascarada (retomando, de outra maneira, a relação feita no segundo capítulo com a encenação de *Mascarada*, de Meyerhold), com figuras que parecem estar sempre em um *outro* lugar – talvez em Pompéia ou simplesmente em um palco teatral–, e cuja existência é sempre a especulação invertida de um outro. No próprio figurino, da maneira como é comumente conhecido, o bobo da corte é o inverso do rei. Seu chapéu com guizos amarrados é o equivalente paródico da coroa; a *marotte*, o cetro. Na cena da coroação, Vladimir não está caracterizado deste modo, mas a função do bobo está aí: um “corpo refletor... em que o príncipe, a todo instante, pode contemplar sua imagem” ou, mais exatamente, “sua contrafação grotesca” – aproveitando as palavras de Maurice Lever.³¹ O caráter teatral e paródico da figura do bobo pode ser bem visualizada ainda numa citação que Walter Benjamin, em *Origem do Drama Barroco*, faz de uma inscrição epigramática numa gravura que representa um palco, onde se encontram à esquerda um bufão e à direita um príncipe: “Quando o palco se esvaziar, não haverá mais nem bobo nem rei”.³²

Para *Ivan*, Eisenstein previa um par de cômicos, inspirado no teatro folclórico russo: os canhoneiros Foma e Erema. Na primeira parte do filme, no cerco a Kazan, eles aparecem junto a Maliuta, num subterrâneo, acendendo o pavio dos explosivos que farão a fortaleza do Khan voar pelos ares, possibilitando a vitória do exército de Ivan. Mas Eisenstein pretendia dar mais espaço a eles no filme. Ele chegou a filmar cenas exclusivas com esse par de bobos. Essas cenas também fariam parte da sequência da

²⁹ *Id.*, p.275-276.

³⁰ *Ibid.*, p.276.

³¹ LEVER *apud* ROGER, *Descobrimos a Alquimia*, p.219.

³² BENJAMIN, *op. cit.*, p.149.

tomada de Kazan. Em uma delas, Foma e Erema cantam e fazem piada enquanto preparam as armas para o ataque. Em outra cena, estão prestes a ser enforcados, mas mesmo assim, fazem piada da própria situação em que se encontram. Eisenstein mostraria que o tzar, a princípio, não havia entendido a técnica de explosão dos canhoneiros. Daí a razão do enforcamento, do qual a dupla logo se livraria com o sucesso da empreitada. Essas partes teriam sido cortadas do filme, segundo Maureen Perrie, em virtude da preocupação de autoridades soviéticas quanto ao fato de que Ivan fosse apresentado como um tzar popular, democrático, o que seria uma falsificação histórica, uma *modernização*.³³

No roteiro da terceira parte do filme, percebe-se a importância dessas personagens. Elas funcionariam como uma espécie de contraponto alegre e festivo à pompa e solenidade da corte de Ivan: Foma e Erema estão entre os poucos que compartilham com o tzar da conquista do Mar Báltico.

O CULTO AO ANDRÓGINO

O andrógino é outra figura que, como a do bobo, pode ser considerada como paródica por excelência, pois representa também uma contradição, uma dualidade simultânea – no caso, a contradição entre os princípios masculino e feminino. Há um outro dado interessante sobre o filme que não aparece na versão final: para o papel da Rainha Elizabeth, Eisenstein escalou o cineasta Mikhail Romm. Segundo Naum Kleiman, a escolha de Eisenstein teria recaído sobre Romm em razão de sua esperteza e caráter espirituoso.³⁴ No entanto, ainda conforme Kleiman, uma ordem do Ministro Bloshokov chegou de Moscou impedindo a atuação de Romm em papel feminino.³⁵ Restaram alguns planos cinematográficos de Romm, travestido como a Rainha, que seguem mais ou menos o mesmo esquema de movimentos: ele move lentamente a cabeça de um lado para outro, mostrando-se de perfil, faz cara ameaçadora arregalando os olhos, depois sorri ou faz careta e o plano é então cortado. Romm foi impedido de atuar como a Rainha Elizabeth, mas isso não inviabilizou outras tantas figuras

³³ PERRIE, *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, p.164.

³⁴ KLEIMAN, *op. cit.*

³⁵ *Idem.*

andróginas que povoam o filme: Kurbski, Fiódor, Vladímir e Eufrosínia são alguns exemplos.

O interesse de Eisenstein pela figura do andrógino, aliás, pode ser visto em seus filmes anteriores, repleto de mulheres masculinizadas e de homens de feições femininas. Como bem observam Oksana Bulgakowa e Dietmar Hochmuth, em documentário sobre o cineasta, essa mistura feminino-masculino é uma característica das personagens eisensteinianas.³⁶ Bulgakowa e Hochmuth ainda assinalam que Eisenstein era fascinado pelos atores andróginos do teatro *kabuki*, e, especialmente, por Mei Lan Fan, ator da Ópera de Pequim, que atuava em papéis femininos.³⁷ Este ator seria a mais bela e sedutora das mulheres, aos olhos de Eisenstein. Nas palavras do próprio cineasta sobre o ator chinês: “O domínio da interpretação dos diferentes tipos do caráter feminino aparece como uma das particularidades mais notáveis de nosso artista”.³⁸ Os toureiros mexicanos, segundo Bulgakowa e Hochmuth, também seriam exemplos de homens, cuja virilidade feminina exercia fascinação sobre Eisenstein. Não apenas nos seus filmes, mas também em seus desenhos, a figura do andrógino é bastante presente. E isso ocorre porque a androginia e a bissexualidade eram, de fato, um tema para Eisenstein.³⁹

Ele entendia as trocas de roupas e de papéis sociais como exemplos de uma “necessidade” que se faz presente na tradição carnavalesca, e que ele relacionava à ambivalência do pensamento primitivo, pautada no “princípio da inversão”. Em *Ivan*, na cena do banquete, há duas trocas de roupas arquetípicas: a de Vladímir (travestido de czar) e a de Fiódor (travestido de mulher). Na primeira troca, Eisenstein reproduz uma tradição sagrada do Antigo Oriente na qual um substituto, travestido de czar, morre no lugar deste, quando o czar é ameaçado por alguma desgraça.⁴⁰ A segunda troca, considerada por Eisenstein como a “troca básica” e analisada por ele nos ritos nupciais, seria fundamentada no culto ao andrógino: “um ser [...] original e único, depois dividido

³⁶ BULGAKOWA; HOCHMUTH, *Die Verschiedenen Gesichter des Sergej Eisenstein* (documentário).

³⁷ Mei Lan Fan esteve em turnê na União Soviética no ano de 1935 junto ao seu grupo Novo Teatro de Formas Antigas. Eisenstein sugeriu ao ator chinês de filmarem *Rainbow Crossing*, uma performance que fazia parte do repertório que estava sendo apresentado. Segundo Oksana Bulgakowa: “No dia 29 de março [1935], eles já tinham começado ao gravar a trilha sonora no estúdio Mosfilm. Eles filmariam à noite depois da apresentação: os atores estavam completamente exaustos e não habituados às várias repetições de cenas tecnicamente complexas e fisicamente demandantes. Eisenstein insistiu em terminar o filme. Mei Lan Fan levou o filme para a China; Eisenstein estava receoso de que ele fosse confiscado na União Soviética e desaparecesse”. BULGAKOWA, *Sergei Eisenstein: a biography*, p.178.

³⁸ EISENSTEIN, “El mago del jardín de los perales”, em *Cinematismo*, p.234.

³⁹ Sobre esse assunto, conferir especialmente IVÁNOV, *Dos Diários de Serguei Eisenstein e Outros Ensaios*, p.124-139; TSIVIAN, *Ivan the Terrible*, p.60-73; além do já citado documentário de Bulgakowa e Hochmuth.

⁴⁰ IVÁNOV, *Dos Diários de Serguei Eisenstein e Outros Ensaios*, p.129.

em dois tipos separados – o princípio masculino e feminino – que, no casamento, celebram o novo restabelecimento desse princípio primitivo original, bissexual uno.”⁴¹ O uso ritualístico da imagem do andrógino representaria a unificação de dois pólos opostos. O andrógino seria, assim, uma figura emblemática da concepção eisensteiniana da *imagem-montagem*.

Yuri Tsivian comenta que a personagem histórica Ivan o Terrível era de fato ou simplesmente foi considerada como sendo bissexual⁴². Fiódor Basmánov teria sido seu amante e, reza a lenda, teria dançado para o czar travestido de mulher (como ocorre no filme de Eisenstein). Um outro dado, segundo Tsivian, para se compreender a sexualidade do czar é que a morte da primeira esposa de Ivan, Anastácia, teria marcado, para a historiografia tradicional, o final do melhor período do reinado de Ivan. “Consequentemente (e convenientemente) a dinâmica do seu reino – da justiça à tirania – foi considerada como um reflexo da mudança da identidade sexual de Ivan”.⁴³ Essa perspectiva, conforme Tsivian, pode ser encontrada, em diferentes níveis, em trabalhos de ficção literária e mesmo em filmes anteriores ao *Ivan* de Eisenstein.⁴⁴ No entanto, a atenção de Eisenstein ao tema vai além da mera anedota sobre a vida sexual do czar.

Ivánov observa que Eisenstein entendia o sentido desses ritos com disfarces intersexuais como uma “iniciação na essência sobre-humana da divindade andrógina, na equiparação a ela. Para ele, o fundamental era que, em todos os cultos semelhantes, ambos os princípios – o masculino e o feminino – se uniam em um só”.⁴⁵ Mircea Eliade, em *História das crenças e das idéias religiosas*, escreve que “o mito do andrógino ilustra uma crença bastante difundida: a perfeição humana, identificada no antepassado mítico, encerra uma *unidade* que é *simultaneamente* uma *totalidade*”.⁴⁶

Ao convocar para o filme esse tipo de tradição ritualística de culto ao andrógino, Eisenstein está pondo em ação o “recuo”, o “otkaz”, ou, digamos, o *movimento invertido*, que, para ele, toda obra de arte deve empreender em direção a uma camada mais sensorial e atávica da consciência humana. Em suas palavras:

⁴¹ EISENSTEIN *apud* IVÁNOV, *op. cit.*, p.132.

⁴² TSIVIAN, *Ivan the Terrible*, p.60.

⁴³ *Id.*, p.61.

⁴⁴ *Idem.* Tsivian cita o filme *Wings of a Serf* (1926), dirigido por Yuri Tarich e escrito por Viktor Shklovsky.

⁴⁵ IVÁNOV, *op. cit.*, p.132.

⁴⁶ ELIADE, *História das Crenças e das Idéias Religiosas*, vol.1, p.165. Ainda de Eliade sobre o tema do andrógino: *Mefistófeles e o Andrógino*.

quaisquer formas regressivas, isto é, formas de reprodução de etapas histórico-sociais e biológicas superadas de maneira normal, levam inevitavelmente a uma regressão místico-religiosa da consciência e das formas de atividade, ou à doença [...]. O impulso regressivo deve-se combinar com o campo da aplicação progressiva. Só então o resultado ou processo decorrente é progressivo e benéfico ao desenvolvimento da humanidade.⁴⁷

A androginia como forma regressiva encontraria respaldo, para Eisenstein, não apenas em rituais iniciáticos, mas também na própria evolução biológica das espécies. Darwin é mais uma vez convocado nos escritos do diretor russo: organismos bissexuais estariam presentes no início da evolução das espécies.⁴⁸

No desenho que segue logo abaixo, Eisenstein equivale a imagem do andrógino, esse ser sobre-humano, à idéia do êxtase (sair de si mesmo), cara à sua poética.

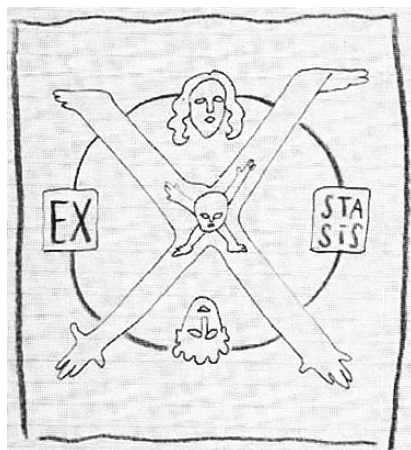


Figura 2: Desenho de Eisenstein: Ex-stasis.

Tsivian considera que este desenho deve ser lido de duas maneiras:

A) Progressivamente: Homem e mulher se unem para engendrar um feto que transcende o núcleo familiar; B) Regressivamente: Homem e mulher retornam ao estado pré-natal, indiferenciado, transcendendo assim a dicotomia dos sexos. Ambas as leituras são válidas – Eisenstein era ótimo em piadas visuais.⁴⁹

⁴⁷ EISENSTEIN *apud* IVÁNOV, *op. cit.*, p.134.

⁴⁸ IVÁNOV, *op. cit.*, p.134-135. TSIVIAN, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁹ TSIVIAN, *op. cit.*, p.66.

Esta é também uma imagem especular. Mais uma das *especulações* presentes nos escritos teóricos e na imagética de Eisenstein, e que também norteiam a própria estruturação de *Ivan*, como obra paradoxal, paródica.

A CONSTRUÇÃO PARÓDICA

O bobo e o andrógino são figuras que remetem às idéias de inversão e de ambivalência, caras a Eisenstein. Idéias que valem, entretanto, não apenas para o tratamento das personagens, mas como norte da estruturação da obra por inteiro. Em *Ivan*, Eisenstein encena um jogo de espelhamentos invertidos, fazendo com que determinadas relações entre personagens e situações ganhem novos sentidos no desenrolar do filme. Na cena do banquete é notório esse *procedimento paródico*: ali não há apenas o espelhamento entre as personagens de Ivan e Vladímir, há também possibilidades de “especulação”, por exemplo, entre as personagens de Vladímir e Fiódor e a de Anastácia. Fiódor usa uma máscara feminina com longas tranças louras, como a tsarina⁵⁰; Vladímir, de feições andróginas *per se*, ocupa o lugar ao lado de Ivan no banquete e reproduz, de certo modo, o gestual de Anastácia no banquete de casamento. Aliás, a conexão entre Vladímir e Anastácia, cada um no seu banquete, aponta para a futura morte de Vladímir. Anastácia ocupou, em momento anterior, o mesmo lugar que Vladímir então ocupa. Ela foi assassinada – ele também será. Na terceira parte do filme, por sua vez, Fiódor é quem seria assassinado.

Eisenstein, de fato, chamava esse tipo de construção de paródica – situações da trama, configurações espaciais e da própria encenação, ou elementos de cena, que se repetem ao longo do filme sempre de diferentes modos. Essas repetições é que vão constituindo o tecido narrativo e intensificando os diversos sentidos da obra por meio de choques inesperados ocasionados a cada nova repetição. Um exemplo desse tipo de estrutura, apontado pelo próprio Eisenstein em seu filme *Outubro*, é a subida das escadarias do Palácio de Inverno pelo chefe do Governo Provisório, Kerenski. “O ‘truque’ da cena (e seu efeito irônico) consistia nisso: *um único e mesmo* fragmento da

⁵⁰ Cito nota de Eisenstein datada de 23/05/1942: “Fiódor é *Ersatz* Anastácia. / Não apenas no nível da “história” e da “vida”. / Ele toma o lugar moral dela. / No nível do travestimento vulgar este motivo já existe: a máscara e o vestido evocam Anastácia! / O mesmo numa nota acima: os olhos de Anastácia estão fechados; os olhos de Fiódor, contrariamente, estão brilhando no escuro”. EISENSTEIN *apud* TSIVIAN, *op. cit.*, p.69.

escalada da escada de mármore do Palácio de Inverno pelo chefe supremo era montado um após o outro, ‘sem fim’”.⁵¹ Esse mesmo fragmento é repetido quatro ou cinco vezes, como num *loop*. As legendas entre os fragmentos, entretanto, sublinhavam a ascensão de Kerenski em postos políticos: “Ministro disso”, “ministro daquilo”, “presidente do conselho de ministros”, “chefe supremo”. “Ora, a repetição na imagem de um caminho sempre idêntico ‘quebrava por sua vez o *crescendo* das cartelas e legendas, nivelava-o ao grau de absurdo dessa ascensão ‘em direção a lugar nenhum’ [...]”.⁵²

Eisenstein comparava esse tipo de estrutura a um telescópio. Ele explica essa comparação quando escreve sobre o caráter extático das águas-fortes de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), da série *Carceri*:

A composição de conjuntos arquiteturais [...] é estruturada em repetições decrescentes de um mesmo motivo arquitetural que [...] parece jorrar do precedente.

Como os tubos de um telescópio que se alongam diminuindo de diâmetro, esses arcos decrescentes saídos de arcos de um plano mais próximo se interpenetram em profundidade, esses lances de escadas projetam ao alto novos lances progressivamente menores. As pontes geram novas pontes. As pilastras – novas pilastras. As abóbadas – abóbadas. E assim *ad infinitum*. O mais longe que o olho é capaz de lhes acompanhar.⁵³

Os *Carceri* são exemplares, segundo Eisenstein, de repetições em cadeia que funcionam como choques espaciais sucessivos, rompendo o efeito de perspectiva esperado. Essas *contradições* sucessivas entre *semelhanças* ao mesmo tempo *dessemelhantes* intensificariam a carga emocional do filme, produzindo assim um efeito extático (o “sair de si”), “transbordando os limites de um simples reflexo real da aparência dos fenômenos”, conclui Eisenstein.⁵⁴ Essas observações são feitas no primeiro tomo de *A Natureza Não-Indiferente*, livro no qual seu principal objetivo é demonstrar a “fórmula do êxtase”, ou seja, os procedimentos para a criação de uma obra patética, em qualquer âmbito artístico. Eisenstein finaliza esse tomo do livro identificando o esquema de toda obra patética com as *discordâncias* estruturais constituintes de qualquer obra paródica ou *cômica*. Daí o motivo de Eisenstein considerar o cômico como uma das pilastras do seu “Building to Be Built” (“o Prédio a

⁵¹ EISENSTEIN, *La Non-Indifférente Nature / I*, p.311.

⁵² *Id.*, p.313.

⁵³ EISENSTEIN, *op. cit.*, p.314.

⁵⁴ *Id.*, p.322.

Ser Construído”), ao lado do *pathos*, da *mise-en-scène* e da *mise-en-cadre*. A *montagem* é a porta que abre para a *imagem*.⁵⁵

A paródia, como observa o filósofo Giorgio Agamben, sempre implica a produção de um duplo, instaurando “uma tensão e um desnível, sobre o qual a paródia instala sua central elétrica.”⁵⁶ Essa imagem da “central elétrica” é bem pertinente para se pensar a *intenção paródica* eisensteiniana, cujo gestual duplicado acirra as várias perspectivas possíveis de significado para as imagens do filme, perspectivas que existem lado-a-lado, numa “co-presença simultânea”, aproveitando expressão de Eisenstein usada em outro contexto.⁵⁷ Segue a definição que Scaligero dedica à paródia em sua *Poética* (final do século XVII) e que acabou sendo, segundo Agamben, o principal parâmetro, durante séculos, para o tratamento deste tema:

Assim como a Sátira deriva da Tragédia e o Mimo da Comédia, a Paródia deriva da Rapsódia. Aliás, quando os rapsodos interrompiam sua recitação, entravam em cena os que por amor do jogo e para reanimar os ouvintes, invertiam tudo o que havia acontecido antes... Por isso, chamaram tais cantos de *paroidous*, pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas. A Paródia é, portanto, uma Rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras. [...]⁵⁸

A partir desta definição, Agamben identifica as duas características “canônicas” da paródia: “a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes”.⁵⁹ Nessa definição, no entanto, podem ser percebidas outras características da paródia, que Agamben trabalhará no decorrer do seu texto, e que são importantes aqui: o seu caráter de ruptura, de interrupção, e a criação de um espaço *ao lado*, marcando uma tensão polarizada em relação àquilo que parodia. Agamben analisa ainda uma acepção mais antiga do termo “paródia”, conhecida pelo mundo clássico, e vinculada ao âmbito da técnica musical. Neste caso, a paródia indicava uma separação entre canto (*melos*) e palavra (*logos*).

⁵⁵ O desenho deste prédio e as considerações sobre ele constam no primeiro capítulo deste trabalho.

⁵⁶ AGAMBEN, “Paródia”, em *Profanações*, p.43.

⁵⁷ Eisenstein usou essa expressão ao abordar o caráter regressivo e progressivo que existe na imagem artística. Conferir mais uma vez o primeiro capítulo desta tese.

⁵⁸ SCALIGERO *apud* AGAMBEN, *op. cit.*, p.38.

⁵⁹ AGAMBEN, *op. cit.*, p.38.

Na música grega, de fato, originalmente a melodia tinha que corresponder ao ritmo da palavra. Quando, na recitação dos poemas heróicos, tal nexos acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para ten oden*, contra o canto (ou ao lado do canto).⁶⁰

Agamben parte dessas definições para tratar do nascimento da prosa literária sob o signo da paródia.⁶¹ No caso, Eisenstein pensa a própria obra de arte como tributária da paródia. O excesso de paródias em *Ivan* (Yuri Tsivian fala do filme “como um desfile de paródias”⁶²) cria uma rede de polaridades de sentidos que permanecem em tensão, desnivelados. O filme se desdobra em repetições invertidas, cria espaços *ao lado*, “não lugares”, para usar expressão que utiliza Agamben, onde os possíveis significados da imagem são continuamente confrontados com novas configurações. Nessa perspectiva, a paródia pode ser comparada ao procedimento da montagem cinematográfica, já que também promove interrupções, *discordâncias* no fluxo filmico.

O FILME ORNAMENTO

Em *Dos Diários de Serguei Eisenstein e Outros Ensaio*s, Ivánov trata da divisão estabelecida por Eisenstein em *Grundproblem* entre obras de literatura (especialmente dramas) que teriam um eixo básico identificável, como a construção do enredo (intriga), e aquelas outras nas quais esse eixo não seria discernível. Sobre as obras do segundo tipo, Eisenstein afirma que “se assentam no encadeamento de elementos da forma, conforme as suas leis especiais de ligação, que não necessitam obrigatoriamente de uma intriga ou de um enredo compacto”.⁶³ Na sua obsessão em traçar paralelos entre a obra de arte e organismos biológicos, Eisenstein compara essas obras com animais “cujos esqueletos podem ser tirados para fora (na forma de couraça ou armadura), como as anêmonas submarinas”, assinala Ivánov.⁶⁴ Um bom exemplo, para o diretor russo, desse tipo de construção sem “nós de enredo” claramente manifestos seriam as obras do dramaturgo elisabetano Ben Johnson, que exerceram uma forte influência na sua

⁶⁰ *Id.*, p.39.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² TSIVIAN, *op. cit.*, p.27.

⁶³ EISENSTEIN *apud* IVÁNOV, *op. cit.*, p.236.

⁶⁴ IVÁNOV, *op. cit.*, p.236.

formação como cineasta, influência reconhecida pelo próprio Eisenstein. Conforme Ivánov, em *Grundproblem*, Eisenstein parafraseia palavras de um artigo de T.S. Eliot sobre a peça *Bartholomew Fayre*, artigo que é citado “minuciosamente” por ele em russo:

De modo geral, em “Bartholomew Fayre”, propriamente falando, não há enredo; o encanto dessa obra (*the marvel of the play*) é a rapidez do movimento caótico na feira, capaz de derrubar qualquer um – a feira por si só, e não o que nela ocorre. Em “Volpone”, em “O Alquimista” ou em “Epicoene”, dá-se do enredo apenas o suficiente para pôr a ação em movimento. Isso é precisamente mais uma “ação” (*action*) que uma construção do enredo (*plot*). Não é o *plot* que segura as partes da peça entre si; o que as segura juntas é a unidade da inspiração, que se irradia no *plot* e nas personagens na mesma medida [...] [na última frase, Eisenstein deixou sem tradução a palavra *plot*, com uma observação sobre a dificuldade de encontrar um equivalente russo para o termo].⁶⁵

As observações de Eisenstein sobre Johnson se norteiam pelas considerações de T. S. Eliot: “um dos mais finos críticos do teatro elisabetano”.⁶⁶ “O que Eliot escreve sobre Ben Johnson caracteriza completamente a influência deste sobre o meu trabalho.”⁶⁷ Eisenstein prossegue, depois, diferenciando a dramaturgia de Johnson da de Shakespeare:

Se em Shakespeare o efeito é obtido pelo modo como os caracteres agem uns sobre os outros, então, em Johnson, é obtido pelo modo como alguns caracteres se ligam uns com os outros. O efeito artístico de “Volpone” é obtido não pelo modo como interagem Volpone, Mosca, Corvino, Corbaccio e Voltore, mas como eles se combinam em um todo único. E essas personagens estão longe de ser a encarnação de paixões; tomadas separadamente, elas não possuem sequer essa realidade, não são mais do que partes constitutivas de certo todo (*constituens*).⁶⁸

E ainda, tentando dar uma explicação para o efeito das peças de Ben Johnson, diz:

⁶⁵ EISENSTEIN *apud* IVÁNOV, *op. cit.*, p.236-237.

⁶⁶ *Id.* p.237.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

O segredo da “terrível” (*terrifying*) “imediatez” (*directness*) do efeito *sui generis* das peças de Johnson, sobre as quais escreve T.S. Eliot, “não obstante elas prescindam de intriga”, encerra a própria decifração. Precisamente graças a essa ausência de intriga, as obras de Johnson produzem um efeito tão impressionante. Impressionante justo porque elas ainda apresentam um efeito “irracional” todo particular, notadamente sensorial, exatamente por causa desse seu aspecto.⁶⁹

Para Eisenstein, esse efeito “irracional” (pode-se, talvez, também dizer “extático”) é imprescindível na configuração de uma obra artística, como já visto no primeiro capítulo. A obra de arte deve expressar uma dinâmica de choque entre camadas de pensamento “regressivo” (sensorial, difuso, inconsciente) e “progressivo” (lógico, racional, consciente). O que causaria esse efeito de “irracionalidade” seria o caráter *ornamental* da dramaturgia/construção da obra, fundada não em um eixo determinado, mas em encadeamentos de elementos da forma. Em *Origem do Drama Barroco*, Walter Benjamin, citando Kolitz, fala de *obscurecimento* do sentido construtivo e lógico do discurso quando este tem um aspecto ornamental. Assim sendo, as estruturas dramáticas barrocas derivadas desse tipo de discurso também seriam obscurecidas.⁷⁰ “Obscurecimento” e “irracionalidade” são palavras distintas, mas dialogam, ambas, com o que poderia ser designado como caráter “enigmático” da obra, que, para Eisenstein, como veremos mais adiante, também é fundamental numa obra patética.

No seu “darwinismo estético”, Eisenstein considerava o ornamento como o “protótipo” da obra de arte. Como bem aponta Ivánov, Eisenstein “se interessava muito pela história do ornamento e recolheu materiais para o seu estudo em vários países do mundo (do que ele próprio fala em um dos seus apontamentos sobre o ornamento)”.⁷¹ Nas palavras de Eisenstein, ele procurou discernir no ornamento

três leis fundamentais, que permanecerão sempre ‘eternas’, por princípio, para todos os tipos e variedades de obras de arte, independentemente da época da sua criação. São elas: o princípio da figuratividade sem mediação, o princípio da mediação composicional do que é visto, e o princípio da reiteração.⁷²

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, p.215-216.

⁷¹ IVÁNOV, *op. cit.*, p.174.

⁷² EISENSTEIN *apud* IVÁNOV, *op. cit.*, p.218-219.

Eisenstein explica o que seria o “princípio da figuratividade sem mediação”: “no estádio mais inicial do ornamento, não há nenhuma figuratividade. No lugar da própria representação, está o objeto como tal: garras de urso um pouco tendidas, dentes de peixes oceânicos, conchas perfuradas, frutas secas ou casca de ovo”.⁷³ E continua:

O elemento da *arte* aparece somente no segundo e no terceiro estádios: nos inícios da combinação de objetos reais por alguma fórmula [...] e na reiteração de tal fórmula (sem variações nos casos mais simples e nas diferentes combinações nos casos mais complexos).⁷⁴

O ornamento, segundo Eisenstein, seria o primeiro passo para se “dar a forma definitiva” aos fenômenos da natureza.⁷⁵ Em suas *Memórias*, quando trata das suas semelhanças com o czar Ivan e de como se tornou um realizador, Eisenstein dá um exemplo de como isso acontece no seu processo criativo. Ele conta a história daquele que foi o seu primeiro esboço do roteiro de pantomima, cuja estrutura tinha como base “uma geometria à primeira vista abstrata a partir da qual nos esforçávamos para que surgissem o sentido e a emoção do tema”.⁷⁶ A história tratava “de um jovem infeliz, correndo entre seus próximos, que eram obrigados a se deslocar segundo órbitas previamente determinadas”.⁷⁷ Eisenstein prossegue:

Eles faziam ziguezagues, oitos, e ainda seguiam o traço de uma parábola para passar à toda velocidade do anonimato à plataforma da cena, depois escapar novamente no anonimato após uma breve colisão com o herói. Particularmente patética era a história entre o herói e a jovem amada: no momento em que ele se aproximava dela, a jovem via-se constrangida a se afastar dele em razão do grafismo da curva que lhe havia sido atribuída.

O mais terrível era o momento em que o herói, até então vaidoso da retidão de seu deslocamento, que cortava as sinusóides e as lemniscatas de seus companheiros, começa a perceber que o itinerário dele não é mais resultado de seu livre arbítrio, e que o seu caminho tão reto não é mais que um arco de circunferência, cujo centro é tão distante, mas também intangível como os caminhos do resto das personagens.

⁷³ *Idem*, p.174.

⁷⁴ *Ibid.*, p.218-219.

⁷⁵ *Ibid.*, p.102.

⁷⁶ EISENSTEIN, *Mémoires*, p.58.

⁷⁷ *Id.*, p.57.

A pantomima terminava com um desfile geral dos diversos deslocamentos geométricos entrelaçados, em meio aos quais, docemente, o herói principal perde a cabeça.⁷⁸

No caso dessa pantomima, o próprio protagonista é levado à loucura ao se dar conta da rede formada em torno de si e na qual ele também está enredado. Esse tipo de estruturação ornamental extática também pode ser observada no projeto de um filme que Eisenstein nunca chegou a realizar, *MMM* (1932-1933). Ele escreve em suas memórias que “uma das passagens centrais [desse projeto] era o momento em que a meada dos sentimentos e das situações se emaranhava de tal maneira que terminava por não haver mais nenhuma saída”.⁷⁹ O modelo então de relações entre as personagens era o do tabuleiro de um jogo de xadrez, um “labirinto de relações humanas”.⁸⁰ Uma solução era encontrada e a ação prosseguia até haver um novo nó. “O filme nunca foi filmado. E é talvez justamente por isso que, alguns anos depois, em *Ivan o Terrível*, um tabuleiro de xadrez aparece novamente na tela”.⁸¹ Eisenstein continua: “A cada golpe dos boiardos – um golpe do Terrível em resposta. A cada medida do Terrível – um golpe dos boiardos em resposta”.⁸² Nessa mesma perspectiva, no segundo tomo de *A Natureza Não-Indiferente*, Eisenstein observa sobre a composição contrapontística de *Ivan o Terrível* que “tanto são complicadas as relações e os entrelaçamentos [entre distintos domínios plásticos (ação, som, imagem)], tanto são numerosos os elementos que constroem o todo emocional.”⁸³

Mascarada, encenação de Meyerhold que tanto impressionou Eisenstein, parece também ter seguido o mesmo modelo de composição, objeto do interesse de Eisenstein. Serguei Iutkévitch, colega de Eisenstein nas aulas ministradas por Meyerhold, conta que o mestre lhes mostrava a estruturação dessa montagem a partir do ponto de vista do urdimento do palco. Do alto, poder-se-ia ver como a complexidade do movimento da cena do baile de máscaras refletia o entrelaçamento da intriga da peça.⁸⁴

⁷⁸ *Ibid.*, p.58.

⁷⁹ *Ibid.*, p.60.

⁸⁰ *Ibid.*, p.61.

⁸¹ *Ibidem.* “A vida como um tabuleiro de xadrez v *Alise* [em *Alice no País das Maravilhas*]. Eu usei isso sem conhecer Alice em uma pequena peça Hoffmannesque em 1920. Repeti em *MMM* e construí ‘Ivan’ nesse modelo”. EISENSTEIN *apud* LÖVGREN, *Eisenstein’s Labyrinth: aspects of a cinematic synthesis of the arts*, p. 110.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ EISENSTEIN, *La Non-Indifférente Nature* / 2, p.250.

⁸⁴ Nota de Luda e Jean Schnitzer em EISENSTEIN, *op. cit.*, p.364.

Para Eisenstein, o fascínio exercido por estruturas fundadas na *repetição* de motivos, no *entrelaçamento* e na *separação* de diversas vozes se deveria em virtude da evocação de dois princípios fundadores de toda atividade humana: a prática da caça e a arte de entrançar cestos.⁸⁵ Daí vem, segundo ele, o grande sucesso dos romances policiais: caçar o criminoso, deparar-se com e desfazer o “nó” de um enigma.⁸⁶ Ainda voltaremos a esse tema.

O modelo de construção paródica (a estrutura telescópica) com suas repetições e contradições extáticas pode ser aproximada de uma estrutura de cunho ornamental, diante das considerações de Eisenstein comentadas acima. Nesse sentido, não é de todo impossível imaginar que se os rolos do filme de *Ivan o Terrível* pudessem ser dispostos paralela ou seguidamente numa superfície plana e pudessem ser traçadas com tinta as relações (de coincidências ou contradições) que Eisenstein estabelece entre os distintos planos, cenas e sequências do filme (para ficar em unidades de medida maiores), acabaríamos tendo à nossa frente um grande arabesco – *Ivan* se mostraria literalmente como um *ornamento filmico*.

No primeiro tomo de *A Natureza Não-Indiferente*, Eisenstein escreve sobre a sensação de *vertigem* que o tomou quando se deparou com os “monstros ornamentais” do México antigo, que compunham a decoração do Quadrilátero das Monjas, em Uxmal, e da pirâmide de Teotihuacan.⁸⁷ O que impressionou Eisenstein foi menos “uma combinação de diversos detalhes aterradores pertencentes realmente a animais diferentes [...] do que a... decomposição ornamental de objetos visíveis da natureza.”⁸⁸ Perfis humanos decompostos, cabeças de serpentes em pedaços, um nariz como ângulo de um edifício, olhos deformados em pedras esculpidas, e uma cadeia de maxilares também disformes marcando a parte inferior da decoração de um dos edifícios – estes são alguns dos detalhes citados por Eisenstein.

A vertigem é o resultado de um deslizamento incessante do rosto-protótipo a esse sistema de detalhes transpostos a um plano, tendo perdido o aspecto humano, e depois o retorno ao rosto, em uma dolorosa tentativa de reconstituir *o processo* que faz com que um

⁸⁵ EISENSTEIN, *op. cit.*, p.133-134.

⁸⁶ *Id.*, p.134-137.

⁸⁷ EISENSTEIN, *La Non-Indifférente Nature / I*, p.305-306.

⁸⁸ *Id.*, p.305.

se torne o outro, que o ponto de partida se transforme num resultado monstruoso, e que o resultado monstruoso – em “sentindo inverso” – volte ao ponto de partida [...].⁸⁹

Essa vertigem reside no hiato existente entre a percepção de uma forma familiar e a percepção de outra forma “descontrolada”, “sem freio”, mas que no entanto estão entrelaçadas, fazem parte de um mesmo processo. Eisenstein compara essa sensação de vertigem a estados alterados da consciência, estados que foram descritos por De Quincey em *Confissões de um Comedor de Ópio*, e por Santo Inácio de Loyola em anotações sobre os transe em que ele mergulhava e nos quais afirmava ver Deus.

“UM FEITIÇO FUNESTO SE ABATEU SOBRE MOSCOU”

Eisenstein faz contrabando da noção de *êxtase* do vocabulário religioso. O efeito extático para Eisenstein não diz respeito, entretanto, à mera transposição do êxtase religioso para o âmbito artístico. Em Eisenstein, como bem assinala Didi-Huberman:

O olhar será localizado em condição de *sair de si*, o que não implica, precisa Eisenstein, uma “saída no nada”; mas sim a “passagem a qualquer outra coisa, a qualquer coisa de uma qualidade diferente, qualquer coisa de contrária àquilo que a precede, [por exemplo quando] o imóvel se torna *móvel*”, ou quando o único se torna *múltiplo*. Esses exemplos não foram escolhidos ao acaso: aqui, o êxtase – “sair de si” – só tem sentido no colocar em movimento de um sujeito provocado, *visualmente repercutido*, pelas imagens; e isso só é possível porque as próprias imagens não são “juntadas” umas às outras pela montagem, mas mais exatamente “multiplicadas” e postas em movimento por ela (grifos do autor).⁹⁰

Na sua teoria, Eisenstein se apropria ainda de outras palavras religiosas para tratar da imagem – “encarnação”, e da montagem – o “princípio de Osíris” ou o “princípio de Dioniso”. Essas apropriações se devem ao caráter *regressivo* e *extático*, que, segundo Eisenstein, toda obra artística deve ter. Ele sempre se interessou pelo estudo do misticismo religioso em conexão com a criação artística. Na sua juventude, em meio ao período da Guerra Civil na Rússia, Eisenstein chegou a fazer parte da Ordem Rosa-Cruz. Alguns de seus companheiros-adeptos eram Valentin Smishliaev,

⁸⁹ *Ibid.*, p.306.

⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance Informe*, p.316.

com quem Eisenstein colaborou mais tarde na peça *O Mexicano* (1921), e o ator, professor e antroposofista Mikhail Chekhov. A biógrafa de Eisenstein, Oksana Bulgakowa, considera que a rápida entrada dele na elite do teatro de Moscou e nomeação como cenógrafo-chefe do teatro do Proletkult, apenas duas semanas após sua chegada na cidade vindo da guerra civil, deveu-se sobretudo aos contatos que fez na Ordem. “Mesmo à luz das mudanças trazidas pela Revolução, o salto inicial na carreira de Eisenstein foi excepcional no mundo relativamente fechado da cena teatral de Moscou”.⁹¹

Na década de 1930, o movimento simbolista e as “ciências imprecisas” – como Eisenstein denominava os temas esotéricos e ocultistas – retornaram ao seu foco de interesse de maneira mais intensa. Na sua biblioteca, constavam textos dos simbolistas russos, Andrei Bely, Valery Briusov, e Sergei Durylin, que tiveram papel importante na disseminação de idéias espirituais e ocultas na Rússia na virada do século.⁹² Assim como os simbolistas russos e os admiradores de Wagner, Eisenstein, como observa Hakan Lövgren, também se interessava por “criação mítica”, “êxtase”, “unidade dos sentidos” e por diversas práticas religiosas antigas.⁹³ Em anotações de 22 de janeiro de 1940, antes mesmo de iniciar as pesquisas para a realização de *Ivan*, Eisenstein escreve: “As sociedades secretas como um indicador de regressão”.⁹⁴ E ele faz uso especificamente desse caráter de *regressão* em *Ivan*, o que, de certa maneira, motivou também a interdição do filme.

Uma das críticas de Stálin à segunda parte de *Ivan o Terrível* dizia respeito ao fato de que a guarda do czar, a *oprichnina*, lembrava a Ku-Klux-Klan.⁹⁵ Eisenstein respondeu com certa ironia a esta comparação: “Eles vestem capuz branco; os nossos vestiam preto”.⁹⁶ A comparação, feita por Stálin, sugere que a *oprichnina* foi representada por Eisenstein como uma organização de caráter político e religioso. Uma outra crítica, nesse mesmo sentido, foi feita em relação a uma cena que foi retirada do

⁹¹ BULGAKOWA, *Sergei Eisenstein: a biography*, p.18.

⁹² LÖVGREN, “Sergei Eisenstein’s Gnostic Circle”, em ROSENTHAL (Ed.), *The Occult in Russia and Soviet Culture*, p.277.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ EISENSTEIN, “Extratos inéditos”, em BULGAKOWA, “Comment éditer Eisenstein? Problème de Méthode (extraits inédits)”, em *Cinémas: revue d’études cinématographiques / Cinémas: journal of film studies*, vol.11, p.44.

⁹⁵ EISENSTEIN; CHERKASOV, “Stálin, Molotov and Zhdanov on *Ivan the Terrible* Part Two”, em TAYLOR (Ed.), *The Eisenstein Reader*, p.160. A Ku-Klux-Klan foi uma organização que surgiu nos Estados Unidos da América, após a guerra civil americana, com o intuito de dificultar a integração social dos negros. Esta organização defendia a supremacia branca e o protestantismo.

⁹⁶ *Idem*.

corte final da primeira parte do filme. Nela, os membros da *opríchnina* juravam fidelidade ao czar. Todos reunidos em semicírculo, vestidos com túnicas negras, segurando velas em suas mãos, repetindo as palavras do juramento, que implicavam na renúncia à família, às amizades, a tudo, enfim, em nome da lealdade canina ao czar. Essa cena, segundo a historiadora Maureen Perrie, foi retirada do filme sob a alegação de que o juramento remetia a uma iniciação franco-maçônica.⁹⁷ E mais: no encontro que Eisenstein e o ator Nikolái Tcherkassov tiveram com Stálin para conversar sobre a segunda parte de *Ivan*, estiveram também presentes dois conselheiros mais próximos a Stálin: Andrei Zhdanov, Secretário do Comitê do Partido Central, e Viacheslav Molotov, Comissário de Assuntos Internacionais. Os dois também apontaram o clima místico do filme como um aspecto negativo. Para Zhdanov, o filme abusou de cerimônias religiosas. Isso, segundo Molotov, conferiu ao filme uma abordagem mística que não deveria ser tão proeminente.⁹⁸

Na época em que as duas partes do filme foram realizadas, a evocação de uma simbologia esotérica tem um forte significado político na Rússia stalinista. Vale a pena lembrar alguns elementos da própria história russa. Nos últimos anos de czarismo, Grigori Rasputin (1869-1916), um dos tantos místicos que surgiram em solo russo (*vide* Madame Blavatsky, Gurdieff, Ouspensky, apenas para citar alguns), tornou-se o guia espiritual da família do czar. Era um camponês que tinha chegado em São Petersburgo em 1903 e, segundo reza a lenda, salvou da hemofilia o herdeiro do trono, Alieksiêi Romanov. Ele era conhecido popularmente como o “Diabo Santo”, em razão do seu caráter controvertido, pois, apesar de ser supostamente capaz de operar milagres, pertencia à Seita dos Flagelantes, um grupo que tinha como principal doutrina a salvação por meio do pecado. O poder crescente que foi adquirindo Rasputin na Corte Imperial, onde era considerado um messias, e as acusações de comportamento depravado (promoção de ritos orgásticos e flagelações) não agradaram a setores da aristocracia russa, que cuidaram de providenciar sua execução. Rasputin é assassinado praticamente às vésperas da Revolução de 1917 e sua morte foi associada à queda do czarismo. Para o espírito racional do Estado soviético, o misticismo ficou, de certa forma, relacionado à idéia de uma Rússia czarista decadente.

⁹⁷ PERRIE, *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, p.166.

⁹⁸ EISENSTEIN; CHERKASOV, *op. cit.*, p.166.

O ocultismo, tema abordado por Eisenstein em *Ivan*, não é desprovido, assim, de polêmica no contexto político da época. Basicamente, o filme era uma obra de encomenda, um filme de propaganda política com a finalidade de enaltecer a imagem de Stálin e a de um Estado soviético progressista. No entanto, Eisenstein aproxima da realidade soviética de então resquícios *anacrônicos* do período czarista. Essa tensão problemática entre política e misticismo atravessa todo o filme, conferindo-lhe uma aura misteriosa, uma dimensão mágica, expressa não apenas no figurino das personagens, mas também na encenação de cerimônias religiosas, na própria encenação ritualizada e até mesmo no uso de símbolos esotéricos relacionados à alquimia, como o “olho único”, que será abordado mais adiante. Dessa maneira, o anacronismo em *Ivan* se deve não apenas a uma ênfase no teatro, que contaminaria uma suposta pureza da linguagem cinematográfica, mas a uma teatralidade em si mesmo anacrônica, ligada à origem do teatro como ritual – uma origem que, se pensada nos termos benjaminianos, vem à tona simultaneamente como restauração e ruptura (de um fluxo contínuo do tempo).

Essa tensão entre política e misticismo, aliás, é tratada de maneira mais explícita na primeira parte do filme, quando Ivan é confrontado com populares na sala do banquete de comemoração do seu casamento. Nesse momento, o czar é acusado pela personagem do Iluminado⁹⁹ de estar enfeitiçado pela família da czarina. “Arrancam o coração das pessoas! Banham as casas com sangue humano! Esse sangue incendeia e queima as casas... As casas ardem!” Maliuta, em sua primeira aparição no filme, corrobora a fala do Iluminado: “Um feitiço funesto se abateu sobre Moscou. Os sinos caem sozinhos dos campanários.” Ivan consegue ganhar a confiança da multidão ao apontar o ridículo supersticioso das acusações: “E uma cabeça...pode cair sozinha? Para que caia é preciso cortá-la...” A força do czar é apresentada aqui em razão do seu pensamento crítico, racional, lógico. Um dos homens diz: “O czar é muito astuto”. E outro: “Vê a realidade das coisas”. No decorrer do filme, no entanto, parece haver uma *inversão*, uma contaminação mística da postura progressista de Ivan, de tal maneira que o próprio Stálin fez a aproximação entre a guarda do czar e a Ku-Klux-Klan.

Há um símbolo esotérico, o “olho único”, que aparece com frequência nas duas partes do filme, mas de maneiras distintas. Essas aparições repetidas são um exemplo da construção paródica proposta por Eisenstein, e do efeito perturbador desse procedimento.

⁹⁹ É o cineasta Pudovkin quem representa essa personagem no filme.

No Egito Antigo, uma das principais fontes do gnosticismo¹⁰⁰, Deus era representado como um olho. Para o filósofo e místico alemão Jacob Böhme (1575-1624), que teve grande influência sobre o Romantismo e sobre a filosofia do idealismo alemão, a alma seria uma vida que despertou do olho de Deus.¹⁰¹ O conhecimento, para ele, nunca poderia ser alcançado “com os olhos corpóreos”, mas com uma visão que fosse além da natureza. Eisenstein já havia se deparado com o tema do “olho único” quando encenou a *Valquíria*, ópera de Wagner. Um dos personagens da ópera, o deus Wotan, era representado pela mitologia antiga alemã como possuindo um único olho. Ele personificava o elemento Ar, e correspondia ao deus Zeus dos gregos. Como esse elemento só pode ser percebido quando em movimento, Wotan personifica a idéia de movimento em geral, tanto das forças da natureza quanto dos movimentos espirituais. É Eisenstein quem escreve:

Ao mesmo tempo, Wotan é também a imagem da busca incansável e inquisitiva, sedenta por sabedoria e conhecimento.

Curiosamente, graças a essa característica a lenda o representava como tendo apenas...um olho.

Custou a ele um olho para adquirir o conhecimento do outro mundo, para penetrar os segredos que ficam além das nuvens e sob as águas.

[...]

Assim era o antigo deus, que personificava a força e o poder da alma humana que são indissoluvelmente ligadas com o poder das forças da natureza.¹⁰²

Quanto àquela encenação de Eisenstein, Hakan Lövgren demonstra que ele já se utilizava de imagens relacionadas à alquimia, como a “árvore da vida” e o “Ouroborus”, a imagem da serpente comendo a própria cauda.

¹⁰⁰ Jean-Pierre Mahé, Paul-Hubert Poirier, Einar Thomassen e John Turner propõem a seguinte definição de gnosticismo: “como a convicção ‘de que existe no homem uma faísca divina [...] caída neste mundo submetido ao destino, ao nascimento e à morte, e que deve ser despertada pela contraparte divina do Eu, para ser finalmente reintegrada’”. E prosseguem: “mesmo que as fontes nos deixem entrever uma abundância de mitos, de dogmas e de grupos humanos de uma variedade desconcertante, a denominação comum de ‘gnósticos’ não é ilegítima: ela exprime uma forma específica de religiosidade, que não reside nem sobre a fé e nem sobre as obras, mas sobre o conhecimento a fim de se recuperar a condição divina primordial do ser humano”. MAHÉ; POIRIER; THOMASSEN; TURNER, “Introduction”, em MAHÉ; POIRIER (Direction), *Écrits gnostiques*: la bibliothèque de Nag Hammadi, p.XVIII; XX, respectivamente.

¹⁰¹ ROOB, *Alquimia & Misticismo*, p.213.

¹⁰² EISENSTEIN, “The Incarnation of Myth”, em TAYLOR (Org.), *S. M. Eisenstein: selected works*. Writings, 1934-1947, p.146.

Na primeira parte de *Ivan*, o “olho único” aparece inicialmente quando, antes da cena do banquete de casamento do czar, o Embaixador da Livônia mexe com os brios do príncipe Andrei Kurbski. “Por que tais privilégios para Ivan? Por que o Príncipe Kurbski é seu vassalo? Não é a nobreza de Kurbski igual à de Ivan o Moscovita? Por que Ivan de Moscou é o mestre da Rússia e não o Príncipe Andrei Kurbski de Iaroslav?” O Embaixador usa óculos com lentes móveis: a lente esquerda cobre o olho esquerdo, a lente do lado direito está levantada: os óculos lembram assim um tapa-olhos. Aqui, o “olho único” é vinculado à idéia de traição, conspiração. Logo em seguida, já no banquete de casamento, é Anastácia quem compõe a imagem do “olho único”. Maravilhada ao ver o desfile das travessas de comida na forma de cisnes brancos, a czarina cobre o olho esquerdo com a manga do seu kaftã e olha timidamente para Ivan, ao seu lado. O “olho único” de Anastácia aponta para um significado completamente distinto daquele sugerido na primeira aparição desse símbolo: não se trata de traição, mas de timidez e mesmo de encantamento com toda a situação.

Depois da vitória em Kazan, Ivan supostamente cai doente. No momento da extrema-unção, os sacerdotes se reúnem em torno do leito do czar. Uma grande bíblia, aberta ao meio, é colocada sobre a cabeça de Ivan até cobri-la inteiramente. Em meio às orações, Ivan tenta observar o que acontece ao seu redor, levantando um pouco sua cabeça sob a bíblia e descortinando um único olho seu, que observa rapidamente tudo com grande atenção. Nesse momento, Eisenstein parece sugerir que Ivan não está doente e que se trata apenas de uma encenação dele para avaliar o comportamento dos boiardos. Simbolicamente, a bíblia entreaberta sobre o rosto de Ivan remete quase que explicitamente à tradicional representação do “olho único” dentro de uma pirâmide.¹⁰³ Não deixa de ser curioso que em torno desse símbolo ligado a tradições pagãs estejam sacerdotes cristãos. Ou seja, numa única imagem: a evocação de rituais pré-cristãos e do próprio Cristianismo.

Mais adiante, vemos que o poder do czar se expande por meio do símbolo do “olho único”. Quando Eufrosínia tenta convencer Kurbski a apoiar Vladímir, seu filho, como o novo czar, Maliuta surge em cena confirmando o que Eufrosínia já havia dito: ele, Maliuta, é o “olho do czar”. Há, então, um primeiro plano de Maliuta levantando uma de suas sobrancelhas e enfatizando seu “olho único” e seu caráter de vigilância. Ainda nesse sentido, no momento em que Kurbski se declara para Anastácia e tenta

¹⁰³ Conferir a iconografia publicada em ROOB, *op. cit.*, p.216-217.

persuadi-la a ficar com ele, Eisenstein destaca apenas um dos olhos do ícone de Cristo pintado numa parede logo atrás. As súplicas de Kurbski ocorrem diante desse olho. “Príncipe, não se enterra um homem antes de sua morte” – responde a tzarina. Como Kristin Thompson observa, o “olho único” do Cristo faz agora as vezes do “olho do tzar”, sugerindo uma presença adicional no ambiente. “Essa presença possibilita uma lembrança irônica da superioridade de Ivan”.¹⁰⁴

Ao perceber que Ivan não morreu, é a vez de Kurbski “encenar” a sua suposta fidelidade ao tzar. Ele entra no recinto onde se encontram os boiardos e abre um estojo de onde tira um crucifixo. Ao beijar a cruz como sinal do seu juramento – ele promete servir ao herdeiro do trono, Dimitri, filho de Ivan – , Kurbski cobre boa parte do seu rosto com a cruz, deixando apenas o seu olho esquerdo livre. A hipocrisia de Kurbski é evidente. Se Ivan ainda vive, ele precisa assegurar seu poder e prestígio junto ao tzar.

Na segunda parte do filme, o tema do “olho único” só voltará a aparecer de maneira mais expressiva na cena do assassinato de Vladímir. Na catedral, onde ocorrerá o assassinato, a primeira imagem que vemos é a da coroa. Em seguida, surge, logo abaixo dela, o olhar assustado de Vladímir – um “olho único”. Ao final dessa mesma cena, o assassino de Vladímir, Piótr, cobre um de seus olhos com sua mão ao perceber que não será punido por Ivan. O “olho único”, mais uma vez, não tem seu sentido relacionado a uma única personagem, sendo evocado, numa mesma cena, pela vítima e pelo assassino.

Por fim, a única cena filmada que restou do que seria a terceira parte do filme traz uma personagem cuja configuração visual dá a impressão de ter apenas um olho, o esquerdo. Seu cabelo cai sobre o olho direito, ocultando-o. Trata-se de Staden, um cavaleiro alemão, contratado por Kurbski para se infiltrar na *oprichnina*. O espião encarnaria assim o “olho único” em suas aparições no filme. De fato, esta personagem já aparece na segunda parte do filme, entre aqueles que acompanham a cerimônia de ordenação de Kurbski na corte polonesa do rei Segismundo.

Não se trata, aqui, de fazer uma lista exaustiva de todas as aparições do “olho único” (alguém pode identificá-lo em outros momentos das duas partes do filme), mas sim de apresentar a maneira insistente como Eisenstein se utiliza desse símbolo, que aparece de distintas maneiras e com vários significados, seguindo a “lógica do telescópio”. Kristin Thompson, em seu estudo minucioso sobre o filme, escreve que o

¹⁰⁴ THOMPSON, *op. cit.*, p.165.

“olho único” é um “motivo flutuante”, assim como o motivo de pássaros (cisnes, águias etc.); ele não tem um significado em si mesmo, pois ganha diferentes sentidos narrativos a partir do contexto em que aparece. Como bem observa a autora, o mesmo pensamento de Eisenstein sobre o uso das cores no filme também vale para o uso dos motivos: não haveria rigidez de sentido ou fixação de uma cor numa determinada personagem. Os “motivos flutuantes” são, de fato, um outro tipo de leitura do filme proposta por Eisenstein, uma outra maneira de estabelecer relações visuais e narrativas.

No caso do “olho único”, no entanto, há uma peculiaridade a mais, pois se trata de um motivo que tem um significado místico. A própria figura do andrógino, que permeia todo o filme, também está relacionada à simbologia esotérica. Ao tratar da figura do andrógino nos poemas e nas peças de William Shakespeare, Jan Kott observa, justamente, que

um dos nomes da pedra filosofal era *rebis*, que significa ‘duplo’ ou ‘dois corpos’. O *rebis* era o símbolo andrógino dos herméticos. No célebre tratado *Splendor solis*, de 1532, que era a bíblia dos alquimistas, reencontramos o fascínio exercido pela *Discordia Concors* hermafrodita. Ela simboliza não apenas o homem e a mulher, mas também o sol e a lua, a terra e a água, o enxofre e o mercúrio, o começo e fim. Esses contrários não são apenas concretizados pela figura do hermafrodita; estão igualmente contidos no ‘ovo’ que essa figura traz na mão. Esse ‘ovo do mundo’ constitui o símbolo da harmonia transcendental.¹⁰⁵

A IMAGEM ENIGMA

Enquanto estava na cidade de Alma-Ata¹⁰⁶ iniciando a produção de *Ivan o Terrível*, Eisenstein escreveu um texto intitulado “Sobre a História de Detetive”, em que compara a imagem artística a um enigma.¹⁰⁷ No início desse texto, como de praxe, Eisenstein busca fundamentos para sua teoria em tradições antigas. Nesse caso, ele

¹⁰⁵ KOTT, *Shakespeare Nosso Contemporâneo*, p.257.

¹⁰⁶ Em outubro de 1941, com a aproximação do exército nazista, toda a indústria cinematográfica de Moscou evacuou para a cidade de Alma-Ata (agora Almaty), no Cazaquistão. Eisenstein também participou da mudança e ajudou nos esforços de construção de um novo estúdio na cidade. O início das filmagens de *Ivan o Terrível* só ocorreu em abril de 1943. A produção do filme retornou para Moscou em julho de 1944. Para mais informações sobre a história da produção de *Ivan*, conferir o primeiro capítulo do livro de Joan Neuberger, *Ivan the Terrible*, p.13-24.

¹⁰⁷ EISENSTEIN, “On the Detective Story”, em *The Psychology of Composition*, p.57-82.

descreve antigos rituais iniciáticos, nos quais o futuro sacerdote tinha que responder a adivinhas. Esse método de teste dos sacerdotes seguiria o mesmo esquema que permearia as histórias de detetive e justificaria a “eficácia surpreendente” delas: o processo de transição de um enigma à solução refletiria a passagem do pensamento pré-lógico (imagístico, sensual, mágico) ao pensamento lógico (conceitual, racional).¹⁰⁸

O que há na natureza da ‘adivinha’ que a distingue de uma ‘solução’? A diferença é que a solução dá o nome de um objeto como uma formulação, enquanto a adivinha apresenta o mesmo objeto na forma de uma imagem tecida de um certo número de seus atributos.¹⁰⁹

O enigma seria o modelo de discurso imagístico-sensual e a solução, o do discurso da lógica. Um exemplo desse processo de *progressão* entre essas polaridades, citado por Eisenstein, é o conto “A Forma Errada”, do escritor inglês Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), no qual figura o seu famoso personagem, o detetive-sacerdote, Padre Brown.¹¹⁰ Nesse conto, o pároco Brown se depara com a morte de Leonard Quinton, um escritor que trabalhava em um romance oriental sobre magia e hipnotismo. Na mesa do seu escritório, restava uma única folha de papel com a seguinte frase: “Morro pelas minhas próprias mãos; ainda assim morro assassinado!” Todos se contentam com a versão de que Quinton suicidou-se, menos Brown. Ele acha estranha a forma do papel com a suposta frase de despedida – o canto do papel está cortado. Para Brown, esta é uma “forma errada”. O médico de Quinton não entende a observação de Brown e mostra que seu paciente costumava cortar todos os cantos dos papéis nos quais escrevia. Como acontece nos casos do Padre Brown, Chesterton cria uma atmosfera misteriosa associada a práticas religiosas opostas ao Catolicismo. Em “A Forma Errada”, antes mesmo de ocorrer o crime e até o momento de sua solução, o leitor é levado a se perguntar se Quinton foi vítima de algum ritual de magia, se forças malignas rondavam a casa, se algo sobrenatural, enfim, determinou a ordem dos acontecimentos. A solução do crime termina sendo, no entanto, a mais lógica possível. A frase de Quinton não era uma despedida, mas simplesmente a frase de um dos personagens do seu romance. O assassino (o médico do escritor) havia, na verdade, cortado o canto do

¹⁰⁸ *Id.*, p.67.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.64.

¹¹⁰ CHESTERTON, “A Forma Errada”, em *A Inocência do Padre Brown*, p.165-187.

papel para poder tirar as aspas da frase. Para simular um suposto costume de Quinton de cortar os cantos de papéis, ele cortou por conta própria os cantos de uma pilha de papel em branco. O assassino e a esposa de Quinton, no final das contas, estavam tendo um caso. Ele queria se livrar do escritor.

Neste caso, conforme Eisenstein, a ambiência mística do conto é fundamental para a eficácia do enigma. De uma espécie de indefinição místico-mágica no começo do relato (o que proporciona o seu caráter regressivo), o leitor, ao final, é apresentado a uma solução lógica e racional. Eisenstein conclui:

O ponto não é apenas simplesmente criar uma ‘atmosfera de mistério’, mas submergir totalmente o leitor na categoria do pensamento imagístico e sensual, sem o qual ele não pode vivenciar o prazer da passagem para o edifício iluminado das altas formas intelectuais, para as quais o brilhante detetive, possuindo a sabedoria de camadas mais altas da consciência, o leva pela mão.¹¹¹

Esse é o mesmo caminho pelo qual Ivan, como uma espécie de detetive, guia os populares que interromperam o banquete do seu casamento, julgando serem o tzar e a cidade de Moscou vítimas de feitiçaria. Ivan ganha o apoio do povo ao demonstrar que não havia bruxaria alguma, mas sim o desejo de se criar uma situação caótica, obscura, para minar o poder do tzar. Por trás da fachada mística, haveria uma determinação, no caso, política. A confiança ganha pelo tzar é tal que, ao final dessa cena, toda a multidão adere entusiasta e imediatamente à guerra contra Kazan. O caráter progressista-lógico de Ivan predominou, aqui, sobre as forças regressivas místicas dos seus opositores. Em outras palavras, Ivan ganha poder junto ao povo, pois decifrou um enigma.

As relações que Eisenstein traça entre rituais iniciáticos e histórias policiais podem ser aproximadas das observações que André Jolles, em *Formas Simples*, faz sobre a “adivinha”. Um primeiro ponto a ser considerado nessa aproximação é o entendimento da decifração de um enigma como a demonstração de um saber. Como bem observa Jolles sobre a dinâmica entre interrogador e adivinhador: “Um dos dois possui o saber, é a pessoa que sabe, o sábio; um interlocutor o enfrenta e é levado, pela pergunta, a pôr em jogo suas forças, seus recursos e sua vida, para chegar a possuir

¹¹¹ EISENSTEIN, *op. cit.*, p.71.

também o saber e a apresentar-se ao outro como sábio.”¹¹² A partir desta dinâmica, Jolles argumenta que “a verdadeira e única finalidade da adivinha não é a solução, mas a *resolução*”.¹¹³ O adivinhador deve demonstrar que compartilha da mesma “dignidade” do interrogador. Este já sabe a resposta do enigma, “o que lhe importa é ver o interrogado em situação de dar-lhe resposta e pressioná-lo para que dê”.¹¹⁴

Em “Sobre a História de Detetive”, Eisenstein enfatiza, justamente, que o importante num ritual iniciático não é exatamente a solução em si de adivinhas, mas a capacidade do iniciado em lidar com o “pensamento dialético” – a contradição entre a “linguagem da lógica” e a “linguagem dos sentimentos”. Eisenstein afirma ter grande interesse por enigmas por perceber neles esta contradição fundamental que regeria também qualquer obra de arte. Sob esse ponto de vista, há de se entender o “processo duplo” presente no enigma e na obra de arte para Eisenstein: pergunta e resposta, regressão e progressão, magia e racionalidade, obscuridade e clareza – um “conectar coisas impossíveis”, aproveitando a definição de Aristóteles para enigma.¹¹⁵

Tanto Jolles como Eisenstein apontam o caráter iniciático da adivinha. A solução de uma adivinha, segundo Jolles, funcionaria, se pensarmos em seu sentido profundo, como uma palavra de passe para um domínio fechado.¹¹⁶ Jolles considera que a sociedade secreta é a configuração mais simples para se pensar a decifração de uma adivinha como acesso a um saber. O sacerdote representaria o conhecimento de determinado grupo fechado e, por meio de uma linguagem cifrada, poria em teste o conhecimento do candidato à iniciação.

Em *Ivan*, o tzar decifra o enigma da suposta feitiçaria que teria atingido Moscou. Ao resolver este enigma, Ivan demonstra saber lidar com a atmosfera obscura, à primeira vista incompreensível, criada por seus inimigos. Ivan, dessa maneira, pode ser considerado como uma espécie de iniciado. Ele funda então seu próprio grupo político com ares místicos: a *oprichnina*. A atitude progressista de Ivan é “contaminada” por elementos *regressivos*, que fazem o tzar, de certo modo, repetir paradoxalmente a política de seus opositores. No entanto, é assim que ele afirma seu poder de maneira mais eficaz. Se a tarefa de Ivan pode ser comparada com a tarefa do artista ao tentar

¹¹² JOLLES, “A adivinha”, em *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*, p.111.

¹¹³ *Id.*, p.116.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ É Giorgio Agamben quem nos lembra essa definição. AGAMBEN, “Édipo e a Esfinge”, em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, p.224.

¹¹⁶ JOLLES, *op. cit.*, p.116.

montar como uma unidade um Estado russo composto de forças fragmentárias, não é difícil assim, seguindo a mesma linha de raciocínio, aproximar o tzar à figura de um sacerdote. É a teoria artística eisensteiniana em ação na própria temática do filme – a *expressividade* política de Ivan, isto é, sua eficácia, não poderia estar desprovida de elementos *regressivos*. Não é à toa que a *oprichnina* tenha sido comparada à Ku-Klux-Klan, ou que o juramento desta guarda lembrasse uma iniciação franco-maçônica.

A relação de poder entre sacerdote e não-iniciado parece ser o mesmo modelo que Eisenstein emprega para tratar da sua relação com Meyerhold. Em suas *Memórias*, ao tratar da atmosfera da escola e do teatro de Meyerhold, Eisenstein se utiliza, por exemplo, da palavra “cúria” e da expressão “inquisição espiritual”, marcando o clima de religiosidade em torno do mestre, da “divindade teatral”, do “mágico inimitável do teatro”. A “boca cerrada” de Meyerhold e a frustração do jovem Eisenstein em busca de “soluções” também são evocadas em suas memórias. Como observa Jolles, “o interrogador, que possui o saber e a que chamamos sábio, pode ser concebido como um ser ‘demoníaco’; ele é, ao mesmo tempo, um monstro que nos apavora, que nos oprime e nos sufoca”.¹¹⁷ Eisenstein não deixa de observar o caráter demoníaco e sombrio do seu mestre, características muito próximas daquelas que Eisenstein pensou para compor a personagem de Ivan.

O que Eisenstein parece tratar no filme é das contradições inerentes ao poder, das suas ambivalências e paradoxos. Não haveria, politicamente, força revolucionária sem uma percepção da história como *montagem invertida*, *regressiva*, como *montagem* de elementos anacrônicos. Esse mesmo sentido contraditório e violento se encontra também na concepção marxista sobre a História. Para Marx (embora isso não valha para o progressismo vulgar de Stálin), o registro da história não era outra coisa mas sim o registro da luta de classes, uma montagem repleta de avanços, retrocessos e contradições.¹¹⁸ Na terceira parte inacabada do filme, o caráter “Rasputin” de Ivan, a sua ambivalência “Diabo Santo”, ficaria ainda mais evidente quando Ivan tenta justificar as milhares de mortes cometidas em nome da unificação da Rússia – a salvação por meio do pecado.

Para Eisenstein, o desafio do artista seria semelhante ao de um sacerdote: “A um artista é ‘dada’ uma solução – uma tese formulada conceitualmente – e seu trabalho é

¹¹⁷ *Id.*, p.113.

¹¹⁸ Cf. MORFINO, “A sintaxe da violência entre Hegel e Marx”, em *Trans/Form/Ação* [online]. vol.31, n.2, 2008.

fazer disso... um ‘enigma’; i.e., em colocá-la numa forma imagística”.¹¹⁹ Nisso consistiria a criação de imagens artísticas...mas, em Eisenstein, as linhas nunca apontam para uma única direção. Para o artista, esse não é um processo, de fato, estável e previsível. Como bem aponta Mikhail Iampolski, o próprio Eisenstein reconhece que o esquema pelo qual o artista deve partir de uma “solução” para a criação de um enigma, tem seus furos, pois o enigma acaba sempre vindo em primeiro lugar.¹²⁰ Ao final de “Montagem Vertical”, Eisenstein escreve sobre a urgência do ato criativo – uma pista para se compreender a dinâmica entre enigma e solução:

É um erro imaginar que o processo criativo consiste em estabelecer um conjunto de normas compositivas invioláveis que definem *a priori* todos os pormenores da construção e que se finaliza simplesmente reunindo todas as peças segundo um roteiro supostamente “férreo”. [...]

Estreitamente conectado a isso, há outro fato, e é que, quando alguém realmente começa a trabalhar a obra não *formula* a si mesmo esses “comos” e “por quês” que ditam tal ou qual sequência, a eleição de tal ou qual “correspondência”. Nessas ocasiões, as escolhas feitas e as razões para fazê-las não se traduzem em um *avaliação lógica*, como ocorre em uma análise *post hoc* como o que vimos fazendo, mas em uma *ação imediata*.

Naturalmente, inclusive nesse imediatismo passam na cabeça as normas básicas necessárias, justificativa e motivação de, *precisamente, esta* disposição e não *aquela outra* (às vezes inclusive irrompe em palavras!), *mas a própria mente não deve se entreter em querer expressar estes motivos por completo*; ela se apressa a *fazer com que as idéias se tornem realidade*.¹²¹

Em outras palavras, enigma e solução estão imbricados, como num monograma.

¹¹⁹ EISENSTEIN, *op. cit.*, p.66. Em nota escrita em 14 de outubro de 1944 em Moscou, intitulada *A magia da arte*, Eisenstein observa: “A magia não é aqui uma simples fórmula vazia. Pois a arte (real) volta artificialmente ao estágio do pensamento sensível – às suas normas e às suas visualizações – que é o estágio da intercomunicação mágica com a natureza. Quando você alcançou, por exemplo, a fusão sinestésica do som e da imagem, você colocou a percepção do espectador/ouvinte nas condições do pensamento sensível, onde a percepção sinestésica é a única possível – não houve ainda diferenciações perceptivas. E seu espectador é ‘reestruturado’ segundo as normas não de hoje, mas de antes, ele é ‘retornado’ ao estado mágico da visão do mundo. [...] Pois, nesse caso, os sentimentos e a consciência são submetidos e podem ser manipulados como quando ocorre *o transe*. Do estado de *magia-passiva* daquele que percebe a arte passamos àquele de *magia-ativa* na arte de manipular o espectador por um mago-taumaturgo”. EISENSTEIN, *Walt Disney*, p.118 (nota).

¹²⁰ YAMPOLSKY, “The essential bone structure: mimesis in Eisenstein”, em CHRISTIE; TAYLOR (Orgs.), *Eisenstein Rediscovered*, p.181-182.

¹²¹ EISENSTEIN, “Montaje vertical”, em GLENNY; TAYLOR (Edits.), *Hacia una Teoría del Montaje*, vol.2, p.197.

Eisenstein considera o caráter enigmático de uma obra como algo fundamental na *atração* do espectador. Essa fascinação pelo desvendamento de uma obra de arte, de sua lei estrutural, encontraria fundamento, segundo Eisenstein, em experiências passadas (como já indicado: a caça de um animal ou a arte de entrançar cestos). Toda obra, nesse sentido, seria, digamos, uma anamnese. Tendo em vista que não existe adivinha insolúvel, a certeza de haver uma resposta a ser desvendada transforma a resolução de uma adivinha numa “atividade absorvente”, para usar a expressão de André Jolles.

Como bem observa Hakan Lövgren: “a inclinação de Eisenstein pela ‘forma difícil’, o seu estilo ornamental e barroco como um elemento de ‘atração’, parece tê-lo levado próximo à obscuridade da exegese bíblica como uma fonte de prazer para o leitor-espectador.”¹²² E continua:

As imensas dificuldades de Eisenstein com os oficiais da indústria do cinema soviético depois do seu retorno do exterior em 1932 não foram [...] definitivamente devidas à falta de “correção política” dos seus projetos cinematográficos. O problema era a sua concepção, suas imagens não eram suficientemente convencionais e inequívocas. Elas eram muito ricas em subtextos, muito barrocas, muito íntimas com a tradição alegórica, a qual observava que alguém ou algo poderia lhe dizer uma coisa e (possivelmente) significar outra.¹²³

A *montagem* entre sagrado e profano aproxima a noção de *imagem* pensada por Eisenstein ao que seria o próprio fundamento, segundo Jeanne-Marie Gagnebin, da arbitrariedade entre significante-significado na alegoria (palavra que deriva de *alloy*, outro e *agorein*, dizer).¹²⁴ Em *História e Narração em Walter Benjamin*, Gagnebin faz um pequeno histórico sobre a interpretação alegórica e aponta a Reforma luterana como um momento-chave para se compreender o repúdio que persiste até os dias de hoje contra este tipo de interpretação. Conforme Gagnebin, a crítica de Lutero (1483-1546) contra as hierarquias eclesiástica e dogmática, que regulamentam a vida da fé, é, de fato, crítica em relação ao lugar privilegiado ocupado pela alegoria na religião cristã. O sentido alegórico ou místico da Sagrada Escritura só seria conhecido por uma elite cuja perfeição espiritual saberia desvendar o sentido último, a verdade oculta sob o véu das palavras. Na escala descendente dessa hierarquia hermenêutica, estariam os sentidos

¹²² LÖVGREN, *Eisenstein's Labyrinth: aspects of a cinematic synthesis of the arts*, p.123.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ GAGNEBIN, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.40.

moral e literal. Este último nunca seria o sentido verdadeiro. A defesa então de Lutero, ainda segundo Gagnebin, “estabelece a autoridade da Escritura em matéria de fé e a imediaticidade da relação crente-Deus”.¹²⁵ O retorno ao sentido literal do texto bíblico acabou deslocando a interpretação alegórica do seu lugar inicial com tal força, desde o Renascimento, que tal deslocamento perdura até os dias de hoje, imperando como novo pensamento científico.¹²⁶

Quando Benjamin faz a “defesa” da alegoria, em *Origem do Drama Barroco*, um dos aspectos valorizados por ele é que nessa forma de expressão, com efeito, “o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana está sempre presente”.¹²⁷ A escrita hieroglífica seria um exemplo dessa escrita que é sagrada, fechada, secreta, mas ao mesmo tempo aberta para o mundo profano, o espaço da sua validade. A imagem do labirinto, cuja vereda ao mesmo tempo aproxima e distancia o seu centro, pode também ser citada aqui como exemplo do paradoxo alegórico, do seu caráter enigmático.¹²⁸ O drama barroco evocaria para Benjamin a grande contradição dessa época: um forte ideal religioso submetido ao choque de uma realidade política violenta, permeada por guerras de religião.

Pensar a obra de arte como um enigma, considerá-la como um refúgio das crenças “irracionais”, marca, certamente, uma forte oposição de Eisenstein ao racionalismo do Estado soviético. Sob o stalinismo, as referências a rituais religiosos pagãos e/ou relacionados a seitas esotéricas parecem um tanto impertinentes. Essas referências reverberam mais *discordâncias em obra* no *Ivan*. A partir de 1934, a historiografia soviética, segundo Maureen Perrie, entendia a introdução do Cristianismo na Rússia czarista como um fator de progresso, sobretudo porque marcava um direcionamento para o Ocidente, em detrimento do Oriente.¹²⁹ Na reunião que Eisenstein teve com Stálin, o próprio governante declarou:

Não somos particularmente bons cristãos. Mas é errado negar o papel progressivo do Cristianismo naquele estágio [à época de Ivan o Terrível]. Ele teve um grande significado,

¹²⁵ *Id.*, p.39.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ BENJAMIN, *op. cit.*, p.197.

¹²⁸ Mircea Eliade lembra a função ritual do labirinto como prova iniciática. ELIADE, *História das Crenças e das Idéias Religiosas*, vol.1, p.133.

¹²⁹ PERRIE, *op. cit.*, p.32-33.

pois marcou o ponto onde o Estado russo deu as costas para o Leste e se voltou para o Oeste.¹³⁰

Para a vanguarda russa do início do século, no entanto, o voltar-se à Ásia – geralmente associada ao barbarismo, ao exotismo, a práticas religiosas primitivas – não deixava de ser uma postura crítica contra a racionalidade da civilização europeia.¹³¹ A tensão entre Oriente e Ocidente, aliás, faz parte do “enredo” da própria história da Rússia. No filme, Ivan entra em conflito com os tártaros-mongóis em Kazan, por um lado, e com a Polônia e as províncias germânicas, por outro. A Rússia de Ivan o Terrível expressa essas polaridades.

Diante do exposto, pode-se perceber ainda sob nova perspectiva a comparação que Eisenstein faz entre os seus métodos e os de Ivan o Terrível. Pensar a *imagem* como enigma confere a Eisenstein a mesma crueldade e perfídia de um inquisidor, de um sacerdote ao soltar uma adivinha.¹³² Este é o momento em que Eisenstein, de certo modo, assume a máscara de Meyerhold com sua “boca cerrada”.¹³³

Um dos sentidos associados ao enigma é a idéia de “rede”. “A rede que nos aprisiona e cujos nós nos emaranham”, citando Jolles.¹³⁴ Mircea Eliade, ao falar dos poderes mágicos do deus mitológico Hefesto, observa que ele é sobretudo um “mestre-atador”. E acrescenta:

Os nós, as redes, os cordões, as cordas e os barbantes alinham-se entre as expressões metafóricas da força mágico-religiosa indispensável para comandar, governar, punir,

¹³⁰ EISENSTEIN; CHERKASOV, *op. cit.*, p.161.

¹³¹ GUTKIN, I. “The magic of words”, em ROSENTHAL (Ed.), *op. cit.*, p.235.

¹³² Conferir texto já citado de Yampolsky. Nele o autor trata do poder mágico de visão noturna que o próprio Eisenstein se atribuía, bem como da comparação que Eisenstein faz entre o artista, o detetive e o sacerdote.

¹³³ Ainda sobre a postura enigmática de Eisenstein, cito declaração de Mikhail Romm, quem iria fazer o papel da Rainha Elizabeth na terceira parte do filme: “Quando o filme [a segunda parte de *Ivan*] estava quase finalizado, um grupo de cineastas foi chamado ao Ministério. ‘Vão e assistam ao filme de Eisenstein’, foi-nos dito. ‘Vai haver problema. Nos ajudem a decidir o que fazer’.

Assistimos à segunda parte. E sentimos a mesma angústia paralisante diante daquelas alusões alarmantes. Mas Eisenstein mantinha uma atitude alegre, impertinente. Ele nos perguntou: ‘Bem, qual é o problema? O que está errado? O que está perturbando vocês? Digam-me com franqueza’. Mas ninguém ousou dizer a ele francamente que Ivan era uma alusão direta a Stálin, Maliuta Skurátov a Beria [oficial da polícia secreta da URSS, a NKVD], e os *oprichniks* a seus acólitos. E havia muitas outras coisas que sentimos mas não ousamos expressar.

O ar impertinente de Eisenstein, o brilho de seus olhos, seu sorriso cético e desafiante, mostrou-nos que ele sabia exatamente o que estava fazendo, que ele havia colocado sua cabeça à prova. Isso era assustador”. ROMM, “The second summit”, em EISENSTEIN, *Ivan the Terrible*, p.117-18.

¹³⁴ JOLLES, *op. cit.*, p.123.

paralisar, ferir mortalmente; em suma, expressões ‘sutis’, paradoxalmente delicadas, de um poder terrível, desmedido, sobrenatural.¹³⁵

A magia e a violência da estética operacional de Eisenstein residem justamente na configuração de armadilhas, redes, entrelaçamentos de contradições *em obra*. Enfim, o inferno das especulações.

¹³⁵ ELIADE, *op. cit.*, p.256.

Considerações finais

Eisenstein-Ivan-Meyerhold.

Uma primeira possibilidade de compreensão do que esse tríptico implica é a de pensar o filme *Ivan o Terrível* como um ponto de convergência para Eisenstein e Meyerhold, o filme marcando um encontro atravessado por contradições diante da complexa relação entre aluno e mestre, como o próprio Eisenstein observa em suas *Memórias*. Neste filme, Eisenstein faz uma homenagem crítica àquele que considerou como um “pai espiritual”. A maneira como Eisenstein constrói, física e psicologicamente, a personagem histórica de Ivan é muito semelhante à maneira como o cineasta percebe a figura de Meyerhold. Ambos, “divindade teatral” e czar, regidos sob o signo de Saturno, figuras trágicas marcadas por uma desagregação do caráter, grandes atores e encenadores, encantados pelo jogo cênico, pelas máscaras e pelos trajes, altos sacerdotes da arte teatral e política. Ao tratar de Meyerhold e do seu círculo de adoradores, Eisenstein revela que essa figura tirânica provocava nele ao mesmo tempo fascínio e repúdio, devoção e crítica. Para a personagem do czar criada por Eisenstein valem os mesmos termos.

Mas esse encontro entre aluno e mestre também pode ser entendido em outro sentido: um encontro entre o teatro de Meyerhold e o cinema de Eisenstein. Nesse filme, Eisenstein tematiza a maneira como Meyerhold construiu o seu teatro “teatral”. Esse retorno ao *primeiro* Meyerhold – àquele ator, encenador e teórico do teatro do

período que antecede a Revolução de Outubro de 1917 – diz respeito não apenas a uma “origem” do teatro de Meyerhold, mas também a uma “origem” do próprio cinema de Eisenstein, tendo em vista que foi esse teatro que o impressionou de maneira tão definitiva, levando-o a se dedicar inteiramente à carreira artística. É o que ele fala sobre o impacto emocional que sentiu ao assistir à montagem de Meyerhold da peça *Mascarada* (1917). Nos termos da teoria artística de Eisenstein, na qual toda *imagem* tem elementos regressivos, o teatro de Meyerhold se apresenta assim como uma anterioridade à qual o cinema de Eisenstein deve “recuar” para se tornar mais *expressivo* como “corpo filmico”. Essa relação entre o teatro de Meyerhold e o cinema de Eisenstein pode ser comparada ao modo como Jean-Luc Nancy aborda a relação entre as artes – elas se fazem umas contra as outras, só nascem numa relação mútua de proximidade e exclusão, atração e repulsão.¹ Aliás, isso também é pertinente para se compreender como as três figuras do tríptico citado e suas respectivas obras (cinema, Estado e teatro) vão sendo construídas no filme.

Em notas autobiográficas, Eisenstein confessa sua admiração pela crueldade da personagem histórica de Ivan o Terrível e faz um paralelo entre os métodos do tirano e seus próprios procedimentos artísticos. Por outro lado, Ivan também “reflete” Eisenstein nesse jogo de espelhos. No filme, os desafios do czar, diante da tarefa de unificar o Estado Russo, remetem aos desafios de um artista ao tentar criar uma imagem artística. Se para Eisenstein o cineasta é uma espécie de ator e encenador, aí está Ivan jogando com os papéis que lhe são impostos e com aqueles que ele próprio cria para si e para seus inimigos de forma a atingir seus objetivos no “teatro do poder”.

O tríptico Eisenstein-Ivan-Meyerhold sugere assim, em certo sentido, a estrutura de entrelaçamentos paradoxais (Eisenstein diria “construção paródica”) na qual é fundada o filme. Uma das maiores contradições presentes em *Ivan* reside no fato de que Meyerhold seja uma forte referência num filme encomendado justamente por aquele que foi seu algoz, Stálin – é o mundo impossível dos dois sóis, que a operação artística é capaz de construir. Mesmo que Stálin tivesse críticas à postura do Ivan histórico quanto ao trato dele com seus inimigos (ele deveria ter sido mais cruel) e quanto ao tempo perdido em preces e remorsos movidos por culpa cristã, a tarefa encomendada a Eisenstein era a de construir um czar condizente com a situação política da União Soviética de então, um czar condizente à máscara de Stálin.

¹ NANCY, “Las artes se hacen unas contra otras”, em *Las Musas*, p.137.

Ivan é a grande obra da maturidade de Eisenstein, um filme exemplar de como o cineasta pensava a criação de imagens artísticas. De fato, os três capítulos deste trabalho tratam deste mesmo tema sob perspectivas distintas: no contexto mais amplo da discussão do paralelo das artes, na relação direta com experiências teatrais de Meyerhold, e na estruturação do filme, em todos os casos o teatro é sempre um referencial. O desenho que Eisenstein fez em 1939 como um diagrama da sua teoria, o “Prédio a Ser Construído”, apresenta um dos pontos cruciais para ele: a *montagem* como a porta para a compreensão da *imagem*. Como bem observa Ian Christie, “há a implicação de um segredo, ou mistério, além da porta, que só será revelado por uma iniciação pela ‘montagem’”.² Ele prossegue:

Apesar da sua estrutura Marxista, este templo também evoca o simbolismo arquitetural da Franco-maçonaria e a doutrina espiritual evolucionária da Teosofia, evocando a influência desses movimentos no Simbolismo Russo, que era na verdade a cultura na qual Eisenstein cresceu, não importa o quanto ele, como tantos outros, mais tarde tentou moldar seus ideais em termos “materialistas”.³

Para Eisenstein, toda imagem artística tem um caráter iniciático, ritualístico. Toda imagem é uma espécie de culto da contradição, da ambivalência.

É esse mesmo mistério o que permite aproximar mais uma vez *Ivan* do filme de Raoul Ruiz *A Hipótese do Quadro Roubado*, citado na introdução deste trabalho. Nesse filme, vamos aos poucos descobrindo junto à personagem do Colecionador que o escândalo envolvendo os sete quadros do pintor Tonnerre tem a ver com a existência de uma cerimônia. Um dos últimos quadros da série nos revela que essa cerimônia diz respeito ao culto do Baphomé⁴, demônio andrógino supostamente adorado pelos Templários (cf. o romance de Pierre Klossowski). “Alguns detalhes permanecerão sem explicação – sem explicação e não inexplicáveis: ‘a hipótese do quadro roubado’ significa expressamente que tudo aquilo que pareceu sem explicação pode fazer referência a uma explicação presente no quadro desaparecido”, escreve Pascal Bonitzer

² CHRISTIE, “Introduction: rediscovering Eisenstein”, em CHRISTIE: TAYLOR (Edits.), *Eisenstein Rediscovered*, p.27.

³ *Idem*.

⁴ Luciana Tixi observa que talvez a representação mais conhecida da misteriosa figura do Baphomé seja a de Eliphas Lévi em *Dogma e Ritual da alta magia*. Ela prossegue: “Aí o Baphomé é personificado com cabeça de cabra e uma figura humana andrógina, com um braço apontado para o céu e outro para a terra. Esta figura representava assim o dualismo inerente a toda a vida”. TIXI, “Prefácio”, em KLOSSOWSKI, *El Baphomet*, p.13.

sobre o filme.⁵ Mas no que consistiria exatamente “a” cerimônia? Nas palavras do Colecionador:

Os quadros não mostravam [a cerimônia], ‘faziam alusão’. [...] Os quadros não faziam alusão. Os quadros mostravam. Eles eram a cerimônia. Mas, no entanto, os quadros não mostram, eles fazem alusão. Os quadros encenados pela técnica do *tableau vivant* não fazem alusão, mostram!

Bonitzer aponta uma das tantas armadilhas em que Ruiz nos enreda no filme. Afinal de contas, o Colecionador está falando exatamente do quê: “Mas quais quadros? As telas? Ou os *tableaux vivants*? E quais *tableaux vivants*? Aqueles da época de Tonnerre? Ou os *tableaux vivants* atuais que ‘nos’ aponta o colecionador? Atuais? O que quer dizer ‘atuais’?”⁶ Em entrevista, Ruiz afirma que, quando pensava o roteiro do filme, estava obcecado com a idéia de encontrar segredos escondidos em quadros burgueses do século XIX.⁷ Ele queria fazer um “filme críptico”, um filme com um mistério em seu interior. O princípio, de fato, era brincar poeticamente com o esoterismo francês do século XIX.

Ivan também se apresenta como um filme críptico, e que lida com referências esotéricas. No entanto, seguindo a dica de Yuri Tsivian, de maneira a não se perder inteiramente na rede de relações e possíveis explicações sobre o filme, é importante ter em mente

uma coisa que Eisenstein acha excitante em praticamente tudo – livros, filmes, pessoas, ou as idéias delas: a habilidade de tudo isso em abraçar contradições, em sintetizar um conflito, em causar colisões; em outras palavras, em moldar o que ele designa de imagem-montagem.⁸

A reflexão que Eisenstein nos propõe sobre as relações entre teatro e cinema na composição da imagem artística é ainda muito relevante nessas últimas décadas em que as novas tecnologias da imagem, digitais e de síntese, se impõem cada vez com maior força no universo midiático e audiovisual. Como bem observa Béatrice Picon-Vallin, “a

⁵ BONITZER, “L’hypothèse du tableau volé”, em BAX (org.), *Raoul Ruiz*, p.121.

⁶ *Idem*.

⁷ PRIEUR, *Raoul Ruiz: du Chili à Klossowski* (documentário).

⁸ TSIVIAN, *Ivan the Terrible*, p.65.

inflação audiovisual e a mutação do estatuto da imagem levarão [...] os cineastas dos anos 1970/1980, a olhar mais para a cena, transformada em ‘saída de emergência’ [...]”.⁹ Ela prossegue:

Se a imagem é mentirosa, tentar então tirar o melhor partido disso, um partido teatral, como Raul Ruiz, Chantal Ackerman, Lucien Pintilie, que à maneira de Welles, tratam, por exemplo, os exteriores como cenários de teatro. Em oposição aos poderes teatrais do falso, há outra via, aquela que considera, a princípio, o peso da realidade do teatro, a via do trabalho teatral, da criação se fazendo, como Rivette e sobretudo Cassavetes, a via que fixa sua atenção sobre seu peso de carne e de nervos, ‘verdadeiro teste de energia dos músculos e dos sentimentos’, segundo a bela fórmula de Giraudoux.¹⁰

Vale esclarecer que este trabalho não pretendeu esgotar o amplo espectro das dimensões teatrais de *Ivan* e mesmo das relações entre Eisenstein e o teatro de Meyerhold. Pode-se certamente escrever todo um estudo sobre as relações de *Ivan* e o teatro japonês e chinês, que Eisenstein (e Meyerhold) tanto admirava. No segundo tomo de *A Natureza Não-Indiferente*, ele se detém bastante sobre o tema do Oriente, um tema que sempre o fascinou desde a juventude. Por sinal, um dos textos mais conhecidos de Eisenstein, “Uma inesperada junção” (1928), trata justamente do que seria um encontro entre “extremos”: teatro *kabuki* e cinema sonoro. O teatro elisabetano também é outro tema que poderia ser desenvolvido a partir do filme. E indo além de *Ivan*, Eisenstein tinha como plano escrever um estudo dedicado às técnicas do ator, estudo que constituía a base do seu livro inacabado *A Direção*. Reunir material para a escrita desse livro era uma das suas principais preocupações nas aulas que ministrava no VGIK. Ou seja, todas essas observações apenas para exemplificar algumas vertentes rentáveis para se tratar de teatro a partir da obra de Eisenstein.

Por fim, é realmente uma lástima que existam publicadas no Brasil tão poucas traduções da obra de Eisenstein. Para completar, seus dois livros mais conhecidos por aqui, *A Forma do Filme* e *O Sentido do Filme*, não foram traduzidos diretamente do russo, mas de suas versões americanas. As memórias de Eisenstein, por outro lado, não foram publicadas aqui em sua versão estendida, como acontece na versão francesa, por exemplo. Obras importantíssimas como os dois tomos de *Natureza Não-Indiferente*

⁹ PICON-VALLIN, “Passagens, interferências, hibridações: o filme de teatro”, em *A Cena em Ensaios*, p.155.

¹⁰ *Idem.*

também não estão disponíveis em nosso idioma natal. Nesse sentido, foi um alento ter no ano de 2009 publicado pela Editora da Universidade de São Paulo o livro de Ivánov, *Dos Diários de Serguei Eisenstein e Outros Ensaios*, traduzido diretamente do russo, contando com trechos valiosos de escritos de Eisenstein inéditos em nosso país.

Este trabalho tem como um de seus maiores objetivos trazer novas luzes para o estudo da obra de Eisenstein e também da sua relação com Meyerhold, que teve finalmente seu livro *Sobre o Teatro* (1912) publicado no Brasil em 2009. É quase um século de atraso relativo à publicação desse livro na Rússia, mas ao que parece os “mistérios” do pai e do filho vão aos poucos sendo propagados por essas paragens.

Bibliografia

ABENSOUR, G. "Meyerhold et le symbolisme". In: *Cahiers du monde russe*, vol.45, 2004/3-4.

ADORNO, T. W. *L'Art et les Arts*. Paris : Desclée de Brouwer, 2002.

_____. "Funcionalismo hoje". In: *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*, vol. 15, nº15, julho, 1997.

AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *Estado de Exceção*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. "Paródia". In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. "Time and history: critique of the instant and the continuum". In: *Infancy and history: essays on the destruction of experience*. London, New York: Verso, 1993.

AMARAL, A. M. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

ANDERSEN, T. ; GRIGORIEVA, K. (Orgs.) *Art et Poésie Russes : 1900-1930 textes choisis*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1979.

ANGELIDES, S. *A.P. Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

APPIA, A. *La Mise en Scène du Drame Wagnérien*. Paris: Léon Chailley, 1985.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARNHEIM, R. *A Arte do Cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.

ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUMONT, J. *L'Analyse des Films*. Paris: Nathan, 1988.

_____. *El Rostro en el Cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998.

_____. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

_____. *O Olho Interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *A Teoria dos Cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

_____. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

_____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

_____. *et al. A Estética do Filme*. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

_____; MARIE, M. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BAER, N.V.N. (Org.) *Theatre in Revolution: Russian avant-garde stage design 1913-1935*. London: Thames and Hudson, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Brasília: HUCITEC, Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. “Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance”, em *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 4ª ed. São Paulo: UNESP, Hucitec, 1998. p. 275-281.

BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BALTRUSAITIS, J. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo-Campinas: Hucitec, Editora da UNICAMP, 1995.

BARNI, R. (Org.) *Flaminio Scala: A Loucura de Isabella e Outras Comédias da Commedia dell'Arte*. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2003.

BARTHES, R. *Escritores, Intelectuais, Professores e outros ensaios*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

BARTHES, R. *Ensaio Críticos*. São Paulo: Edições 70, 1977.

_____. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Escritos sobre Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Mitologias*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BAXANDALL, M. *Las Sombras y el Siglo de las Luces*. Madrid: Visor, 1997.

_____. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

- BAZIN, A. *O Cinema - ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- BELTRAME, V. “O Ator no Teatro de Sombras”. In: BELTRAME, V. (ORG.). *Teatro de Sombras: técnica e linguagem*. Florianópolis: UDESC, 2005.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política / Obras Escolhidas vol. 1*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Diario de Moscú*. Buenos Aires: Taurus, 1990.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *El Berlín Demónico: ensayos radiofónicos*. Madrid: Nacional, 2003.
- BENTLEY, E. *The Theory of the Modern Stage*. Penguin Books, 1992.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005
- BRAUN, E. *Meyerhold: a revolution in theatre*. Iowa City: University of Iowa Press, 1995.
- BONITZER, P. “Desencuadres”, em BAECQUE, A. de. (Comp.) *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- _____. *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- _____. “L’Hypothèse du tableau volé”. In: BAX, D. (Org.). *Raoul Ruiz*. Bobigny: Magic Cinema, Ville de Bobigny, Conseil General de la Seine-Saint-Denis, Conseil regional d’Île-de-France, Direction régionale des Affaires Culturelles d’Île-de-France, 2003.
- BORDWELL, D. *Figures Traced in Light: on cinematic staging*. California: University of California, 2005.
- BOWLT, J. E. *Moscow & St. Peterburg 1900-1920: art, life & culture of the Russian silver age*. New York: Vendome Press, 2008.
- BURCH, N. *Práxis do Cinema*. Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BÜRQUER, P. *Teoria da Vanguarda*. Vega: Lisboa, 1993.
- BUTLER, E. M. *El Mito del Mago*. España: Cambridge University Press, 1997.

CARLSON, M. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.

CARVALHO, A. M. “O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro”. In: *Sala Preta* (USP), São Paulo - SP, v. 3, 2003.

_____. “Bordas e Dobras da Imagem Teatral”. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2006, Rio de Janeiro. Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro : 7Letras, 2006.

_____. “A *commedia dell’arte*”. In: NUÑEZ, C. F. P. *et al.* *O Teatro Através da História*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

_____. *A Cena do Pensamento – Walter Benjamin e o Teatro*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 1997.

CAVALIERE, A. *O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

_____; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.). *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CHAMPION, J. *Le Terrible: roman*. Paris: Fayard, 2005.

CHAMISSO, A. V. *La Maravillosa Historia de Peter Schlemihl*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

CHARNEY, L. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”, in: CHARNEY, L., SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHESTERTON, G. K. *A Inocência do Padre Brown*. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2006.

COHEN, A. J.-J.; SIPIÈRE, D. (Orgs.). *Les Autres Arts dans l’Art du Cinéma*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.

COLLOMB, M. “Technique, ornement et expression: a propos de *L’Esprit de l’Utopie* d’Ernst Bloch”. In: RAULET, G.; FÜRNKÄS, J. *Weimar: le tournant esthétique*. Paris: Economica, 1988.

CORMACK, R. *Byzantine Art*. New York: Oxford University Press, 2000.

CRAIG, E. G. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, s/d.

DALLE VACHE, A. *Cinema and Painting: how art is used in film*. Austin: University of Texas Press, 1996.

DARWIN, C. *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

_____. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELORME, S.; BÉGHIN, C. “Fictions et spéculations: Entretien avec Raoul Ruiz”. In: BAX, D. (Org.). *Raoul Ruiz*. Bobigny: Magic Cinema, Ville de Bobigny, Conseil General de la Seine-Saint-Denis, Conseil regional d’Île-de-France, Direction régionale des Affaires Culturelles d’Île-de-France, 2003.

DIDEROT, D. *Obras II: estética, poética e contos*. Organização, tradução e notas de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Salón de 1767*. Madrid: A. Machado Libros, 2003.

_____. *Discurso Sobre a Poesia Dramática*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l’Image: question posée aux fins d’une histoire de l’art*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. *Devant le Temps: histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

_____. *O Que Vemos, o Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *La Ressemblance Informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

_____. *La Pintura Encarnada*. Valencia: Pre-textos; Universidad Politecnica de Valencia, 2007.

_____. *Quand les Images Prennent Position: l’oeil de l’histoire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. *Phasmes: essais sur l’apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

ELIADE, M. *Mefistófeles e o Andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *História das Crenças e das Idéias Religiosas, volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

- FAIVRE, A. *O Esoterismo*. Campinas, SP : Papyrus, 1994.
- FÉRAL, J. *Performance et théâtralité: le sujet démystifié*. In: FÉRAL, J.; SAVONA, J. L.; WALKER, E. A. (sous la direction). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Brèches, Hurtubise hinh, Canadá, Quebec, 1985.
- FOUCAULT, M. *Isso não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRANCASTEL, P. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- FRIED, M. *Art and Objecthood: essays and reviews*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1998.
- _____. *Arte y objetualidade: ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- _____. *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1988.
- _____. “Absorbed in the action”. In: *Artforum*, september, 2006.
- FRYE, N. “Hamlet”. In: *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1992.
- GAGNEBIN, J.-M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- GARCIA, S. *As Trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1997.
- _____. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GODARD, J-L. *Historia (s) del Cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.
- GOMBRICH, E. H. *The Sense of Order: a study in the psychology of decorative art*. Phaidon Press, 1995.
- _____. *Shadows: the depiction of cast shadows in Western Art*. London: National Gallery Publications Limited, 1995.
- _____. *A História da Arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1999.
- GORDON, M. “Russian Eccentric Theatre: The Rhythm of America on the Early Soviet Stage”. In: BAER, N.V.N. (Org.) *Theatre in Revolution: Russian avant-garde stage design 1913-1935*. London: Thames and Hudson, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991.

GRABAR, A. *The Art of the Byzantine Empire*. Byzantine Art in the Middle Ages. New York: Crown Publishers, 1963.

_____. *Les Voies de la Création en Iconographie Chrétiennes: Antiquité et Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1994.

GREENBERG, C. “Rumo a um novo Laocoonte”. In: FERREIRA, G; MELLO, C. C. de (Orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GUÉNOUN, D. *Actions et Acteurs : raisons du drame sur scène*. Paris: Belin, 2005.

_____. *O Teatro é Necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUERMAN, M. *Mikhail Vrubel: the artist of the eves*. St. Petersburg: PIRUMOVA, 1996.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. 2ª ed. revista. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. (Org.) *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

GUMBRECHT, H. U. “Os lugares da tragédia”. In: ROSENFELD, K.H. (Org.) *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GUNNING, T. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”, in: CHARNEY, L., SCHWARTZ, V. (Org.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. “The Cinema of Attractions: early film, its spectator and the avant-garde”, in: ELSAESSER, T. (Edit.). *Early Cinema: space, frame, narrative*. London: British Film Institute, 1990.

GUTKIN, I. “The magic of words”. In: ROSENTHAL, B. G. *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York: Cornell University Press, 1997.

HOCKE, G. R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HOFFMAN, E.T.A. *The Nutcracker and the Golden Pot*. New York: Dover, 1993.

_____. *Contos Sinistros: “O homem da areia” e “Os autômatos”*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JOLLES, A. “A adivinha”. In: *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, s/d.

KANTOR, Tadeusz. *El Teatro de la Muerte*. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987.

KAYSER, W. *O Grotresco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KISSINGER, H. *Diplomacia*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Univercidade Editora, 1999.

KLEIST, H. *A Marquesa d'Ouro [?] e outras estórias*. Seleção, tradução e posfácio de Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KLOSSOWSKI, P. *El Baphomet*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008.

KOTT, J. *Shakespeare Nosso Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

KOVALENKO, G. "The Constructivist Stage". In: BAER, N.V.N. (Org.) *Theatre in revolution: Russian avant-garde stage design 1913-1935*. London: Thames and Hudson, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991.

KRACAUER, S. *O Ornamento da Massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRAUSS, R. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEYDA, J. *Kino: a History of the Russian and Soviet film*. 3ª ed. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.

LEE, R.W. *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture: XVe –XVIIIe siècles*. Paris: Macula, 1998.

LEHMANN, H-T. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LERMONTOV, M. "The Demon". Disponível em: <http://www.friends-partners.org/friends/literature/19century/lermontov2.html> Acesso em: fevereiro de 2010.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEVI, E. *História da Magia*. São Paulo: Pensamento, 1974.

LEWIN, M. *O Século Soviético: da Revolução de 1917 ao colapso da URSS*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LICHTENSTEIN, J. "O paralelo das artes". In: LICHTENSTEIN, J. (Org.) *O Paralelo das Artes*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. (Dir.). *A Figura Humana*. São Paulo: Editora 34, 2004.

- _____. (Dir.). *O Desenho e a Cor*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. (Dir.). *Os Gêneros Pictóricos*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *A Cor Eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LISTA, G. *Brecht et Wagner*, in: *Obliques*, n° 20-21 – Brecht. p.127.
- LOOS, A. *Crime e Ornamento*. Lisboa: Cotovia, 2004.
- LO GATTO, Ettore. *La Literatura Ruso-Sovietica*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- LUCKÁCS, G. *et al. Polémica sobre Realismo*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- LUDUEÑA, F.; FARIÑA, J. J. M. (Compil.). *Ética y Magia a través del Cine: el acto de prestidigitación y el acontecimiento clínico*. Buenos Aires: Dynamo, 2009.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- MAHÉ, J.-P.; POIRIER, P.-H. (Direct.). *Écrits Gnostiques: la bibliothèque de Nag Hammadi*. Paris: Gallimard, 2007. (Bibliothèque de la Pléiade)
- MALEVICH, K. *The White Rectangle: writings on film*. Edited by Oksana Bulgakowa. Berlin, San Francisco: PotemkinPress, 2002.
- MENDES, A. (Org). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- METZ, C. *A Significação no Cinema*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MEYERHOLD, V. E. *Textos Teóricos*. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1973 (Vols. 1-2).
- _____. *Écrits sur le Théâtre*. Collection Théâtre années vingt. Lausanne: La cité – L'âge d'homme, 1973 (tome I), 1975 (t. II), 1980 (t. III).
- _____. *Sobre o Teatro*. In: THAIS, Maria. *Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold : 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. “The director as a superstar”. In: KNOPF, Robert. (Ed.) *Theater and Film: a comparative anthology*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- MITRY, J. *Estética y Psicología del Cine. 1. Las estructuras*. 6ª ed. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 2002.
- MORFINO, V. “A sintaxe da violência entre Hegel e Marx”. In: *Trans/Form/Ação* [online]. vol.31, n.2, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732008000200002&lng=en&nrm=iso Acesso em: fevereiro de 2010.

- NÄGELE, R. “Prométhée: Créature”. In: *Heiner Müller: généalogie d’une oeuvre à venir*. Paris, Revue Théâtre /Public n°160-161, s/d.
- NANCY, C. “A razão dramática. Sobre o sentido grego de *drama*”. Tradução de Fátima Saadi. In: *Folhetim. Teatro do Pequeno Gesto*, 18, setembro-dezembro, 2003.
- NANCY, J.-L. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- NEDOBROVO. “FEKS: Kozintsev y Trauberg”. In: RAPISARDA, G (Org.). *Cine y Vanguardia en la Unión Soviética: La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1978.
- NICOLL, A. “Film Reality: the cinema and the theatre”. In: HURT, J. (Org.). *Focus on Film and Theatre*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1974.
- NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e pós-fácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OSORIO, L. C. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- OUSPENSKY, P.D. *Fragmentos de una Enseñanza Desconocida: en busca de lo milagroso*. 2ª ed. Buenos Aires: Hachette, 1972.
- PANOWSKY, E. *Estilo e Meio no Filme*. Trad. César Bloom. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da Cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *L’Analyse des Spectacles: theater, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris : Nathan, 1996.
- PAZ, O. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERLOFF, M. *O Momento Futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PERRIE, Maureen. *The Cult of Ivan the Terrible in Stálin’s Russia*. New York: Palgrave, 2001.
- PETRIC, V. *Constructivism in film : The man with the movie camera – a cinematic analysis*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- PICCHIO, R. *La Literatura Rusa Antigua*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- PICON-VALLIN, B. “Deux arts en un?”. In: PICON-VALLIN, B. (Org.). *Le Film de Théâtre*. Paris: CNRS, 1997.

_____. “Hybridation spatiale, registres de présence”. In: PICON-VALLIN, B. (Org.). *Les Écrans sur la Scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1998.

Disponível em : www.ciberkiosk.pt/espectaculos/beatrice.html. Acesso em: março de 2002.

_____. “No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles*”. In: SAADI, F. (Org.). *A Arte do Teatro: Meyerhold e a cena contemporânea / Béatrice Picon-Vallin*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

_____. “Passagens, interferências, hibridações: o filme de teatro”. In: *A Cena em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Meyerhold. Les voies de la création théâtrale*, nº 17. Paris: Éditions du CNRS, 1990.

_____. “Meyerhold e as marionetes”. In: *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas contemporâneo*, ano 03, nº4, 2007.

_____. “A obra incontornável de Vsevolod Meyerhold: acerca do Simpósio Meyerholdiano do ano 2000”, sem referência. [Texto disponibilizado por Fátima Saadi em tradução dela do francês; está previsto de ser publicado em breve no Brasil].

_____. “A música no jogo do ator meyerholdiano”. Disponível em: www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html. Acesso em: março de 2002.

PIERRON, A. (Org.). *Le grand-Guignol: le théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Robert Laffont, 1995.

PIPES, R. *História Concisa da Revolução Russa*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PLASSARD, D. *L’Acteur en Effigie : figures de l’homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*. Théâtre années vingt. L’Institut International de la Marionnette : L’Âge d’Homme : Lausanne, 1992.

POLIAKOV, L. *De Gengis Kan a Lenin: la causalidad diabólica II*. Barcelona: Muchnik Editores, 1987.

POMORSKA, K. *Formalismo e Futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PUDOVKIN, V. *Film Technique and Film Acting*. New York: Vision Press, 1958.

PUSHKIN; LERMONTOV; SIMONOV. *Teatro Ruso: Boris Godunov, Baile de Mascaras y Esperame*. Versión y estudio biográfico por Lila Guerrero. Buenos Aires: Claridad, 1946.

QUEEN, E. *O Mistério da Laranja Chinesa*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1963.

- QUIROGA, H. *Cine y Literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- RANCIÈRE, J. *The Future of the Image*. London, New York: Verso, 2007.
- _____. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.
- _____. *En los Bordes de lo Político*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- _____. “La política de la estética”. In: *Outra Parte: revista de letras y artes*. nº6. Primavera, 2006.
- RAULET, G. “Les ornements de la libération”. In: RAULET, G.; FÜRNKÄS, J. *Weimar: le tournant esthétique*. Paris: Economica, 1988.
- RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *O Truque e a Alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROCHLITZ, R. *Le Désenchantement de l'Art: la philosophie de Walter Benjamin*. Paris: Gallimard, 1992.
- ROGER, B. *Descobrimos a Alquimia*. São Paulo: Cultrix / Círculo do Livro, 1988.
- ROOB, A. *Alquimia & Misticismo*. Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2006.
- ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. Coleção Debates.
- ROSENTHAL, B. G. *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York: Cornell University Press, 1997.
- ROUBINE, J-J. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. *Introduction aux Grandes Théories du Théâtre*. Paris: Nathan/HER, 1998.
- RUDNITSKI, K. *Théâtre Russe et Soviétique 1905-1935: avant-garde et tradition*. Paris: Thames & Hudson SARL, 2000.
- RUIZ, R. *Poética del Cine*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.
- SAMOILOVICH, D. “Contra la literatura”. In: *Diario de poesia*, nº74. Buenos Aires, mayo-julio, 2007.

SARRAZAC, J-P. *O Futuro do Drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHNITZER, L., SCHNITZER, J., MARTIN, M.(Orgs.) *Cine y Revolucion: el cine soviético por los que lo hicieron*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

SCHULTZ, D. *História da psicologia moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1975.

SCHWARTZ, V.R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”, in: CHARNEY, L., SCHWARTZ, V.R. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SELIGMANN-SILVA, M. “Introdução/Intradução: *Mimesis*, Tradução, Enargéia e a Tradição da *ut pictura poesis*”. In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SHKLOVSKI, V. “Nacimiento y vida de la FEKS”. In: RAPISARDA, G (Org.). *Cine y Vanguardia en la Unión Soviética: La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1978.

SINGER, B. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, in: CHARNEY, L., SCHWARTZ, V. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SKLOVSKI, V. *Cine y Lenguaje*. Barcelona: Anagrama, 1971.

SONTAG, S. “Film and Theater”. In: KNOPF, Robert. (Ed.) *Theater and Film: a comparative anthology*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

_____. *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

_____. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOROKIN, V. *El Dia del Oprichnik*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2008.

SPERANZA, G. *Fuera de Campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

STANISLÁVSKI, K. S. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *A Preparação do Ator*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *A Criação de um Papel*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *A Construção da Personagem*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

STEINER, G. *A Morte da Tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SÜSSEKIND, F. *A Voz e a Série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. “Beckett e o coro”. In: *Folhetim: teatro do pequeno gesto*, jan-mar 2002.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

_____. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAKEDA, C. L. *O Cotidiano de uma Lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o Tempo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TASSINARI, A. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

THAIS, Maria. *Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold : 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TIXI, L. “Prefácio”. In: KLOSSOVSKI, *El Baphomet*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008.

TOLSTOI, A. *Ivan el Terrible*. Ciudad de la Habana: Arte y Literatura, 1983.

TROYAT, H. *Ivan o Terrível*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WAGNER, R. *A Arte e a Revolução*. Lisboa: Antígona, 1990.

WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

WIZISLA, E. *Benjamin y Brecht: historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

WORRINGER, W. *Abstraction and Empathy: a contribution to the psychology of style*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

XAVIER, I. *O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983. Coleção Arte e Cultura.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. “Glauber Rocha: o desejo da história”. In: *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura)

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Sertão Mar: Glauber Roccha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ZIZEK, S. *Às Portas da Revolução: seleção dos escritos de Lenin de fevereiro a outubro de 1917*. São Paulo: Boitempo, 2005.

BIBLIOGRAFIA DE SERGUEI EISENSTEIN

EISENSTEIN, S. M. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

_____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

_____. *Le Film: sa Forme, son Sens*. Paris, Christian Bourgois, 1976.

_____. *The Film Sense*. London and Boston: Faber and Faber, 1977.

_____. *Film Form: essays in film theory*. New York and London: Harvest/HBJ Book, 1949.

_____. *El Sentido del Cine*. Buenos Aires: La Reja, 1955.

_____. *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor, 1982.

_____. *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

- _____. *La Non-Indifférente Nature / 1*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.
- _____. *La Non-Indifférente Nature / 2*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1978.
- _____. *Au-delà des Étoiles*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1974.
- _____. *Mémoires*. Paris: Julliard, 1989.
- _____. *Le Mouvement de l'Art*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.
- _____. *Films Essays with a Lecture by Serguei Eisenstein*. New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- _____. *Charlie Chaplin*. Belfort: Circé, 1997.
- _____. *Walt Disney*. Strasbourg: Circé, 1991.
- _____. *The Psychology of Composition*. New York : Methuen Inc., 1988.
- _____. *MLB: plongée dans le sein maternel*. Paris: Hoëbeke, 1999.
- _____. *Mettre en scène*. Paris: Union générale d'éditions et Cahiers du cinéma, 1973.
- _____. "The mistakes of *Bezhin Meadow*". In: TAYLOR, Richard (Edit.). *The Eisenstein Reader*. London: Palgrave Macmillan, 1998.
- _____.; CHERKASOV, N. "Stálin, Molotov and Zhdanov on *Ivan the Terrible Part Two*". In: TAYLOR, Richard (Edit.). *The Eisenstein Reader*. London: Palgrave Macmillan, 1998.
- _____. "Montagem de atrações". In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- _____. "The montage of film attractions". In: TAYLOR, Richard (Edit.). *The Eisenstein Reader*. London: Palgrave Macmillan, 1998.
- _____. "Notes on Biomechanics". In: LAW, A.; GORDON, M. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996.
- _____. "Principles of movement in our theatre". In: LAW, A.; GORDON, M. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996.
- _____. "What is a Raccourci and what is a Pose?". In: LAW, A.; GORDON, M. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996.

_____. “On recoil movement”. In: LAW, A.; GORDON, M. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996.

_____. “Lecture on Biomechanics, March 29, 1935”. In: LAW, A.; GORDON, M. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996.

_____; TRETIAKOV, S. “Expressive movement”. In: LAW, A.; GORDON, M. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996.

_____; SETON, M. “Notes on Eisenstein’s Lectures”. In: LAW, A.; GORDON, M. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996.

_____; NIJNY, V. *Leçons de Mise en Scène*. Paris: FEMIS, 1989.

TAYLOR, R. (Org.). *S. M. Eisenstein: selected works*. Vol. III. Writings, 1934-47. London: British Film Institute, 1996.

_____. *The Eisenstein Reader*. London: Palgrave Macmillan, 1998.

BIBLIOGRAFIA SOBRE EISENSTEIN

ALBERA, F. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. “Eisenstein dans la ligne. Eisenstein et la question graphique”. In: CHATEAU, D., JOST, F., LEFEBVRE, M. (direção). *Eisenstein: l’ancien et le nouveau*. Colloque de Cerisy. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001.

ALEA, T. G. *Dialética do Espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.

ALFARO, E.V. *Del Muro a la Pantalla: S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidade de Guadalajara, 1997.

AMENGUAL, B. *Que viva Eisenstein!* Paris: Editions l’Âge d’Homme, 1980.

AUMONT, J. *Montage Eisenstein*. Paris, Albatros, 1979.

BANU, G. “Eisenstein, le japon et quelques techniques du montage”. In: *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Lausanne: La Cité – L’Âge d’Homme, 1978.

_____. “Mei Lanfang: a case against and a model for the occidental stage”. In: *Asian Theatre Journal*. Vol.3, nº 2, autumn, 1986.

BORDWELL, D. *The Cinema of Eisenstein* : with a new preface by the author. New York : Routledge, 2005.

BULGAKOVA. *Sergei Eisenstein: a biography*. San Francisco: Potemkin Press, 2001.

_____. “La conférence berlinoise d’Eisenstein: entre la psychanalyse et la gestalt-psychologie”. In: CHATEAU, D., JOST, F., LEFEBVRE, M. (direção). *Eisenstein: l’ancien et le nouveau*. Colloque de Cerisy. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001.

_____. “Comment éditer Eisenstein? Problème de *Méthode* (extraits inédits)”. In: *Cinémas : revue d’études cinématographiques / Cinémas : journal of film studies*, vol.11, n°2-3, 2001.

CHRISTIE, I., TAYLOR, R. (Edits.). *Eisenstein Rediscovered*. London, New York: Routledge, 1988.

CONIO, G. *Eisenstein: le cinéma comme art total*. Infolio éditions, 2007.

COSTA, A. “La profondeur de champ et l’ombre d’Ivan”. In: CHATEAU, D., JOST, F., LEFEBVRE, M. (Org.). *Eisenstein: l’ancien et le nouveau*. Colloque de Cerisy. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001.

DE SANTI, Pier Marco. *I Disegni di Eisenstein*. Roma: Laterza, 1981.

ESQUENAZI, J-P. “Ivan le Terrible est-il un dessin animé ? Eisenstein, Disney et la plasmaticité”. In: CHATEAU, D., JOST, F., LEFEBVRE, M. (direção). *Eisenstein: l’ancien et le nouveau*. Colloque de Cerisy. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001.

GLENNY, M.; TAYLOR, R. (Edits.). *Hacia una Teoría del Montaje*. Buenos Aires : Paidós, 2001 (vols.1 e 2).

HAMON, C. “Le montage dans les premières réalisations d’Eisenstein ao théâtre”. In : *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Lausanne: La Cité – L’Âge d’Homme, 1978.

IAMPOLSKI, M. “Ivan le Terrible, par delà l’individu et le type”. In: *Sociétés & Représentations*, n° 26, 2008/2.

_____. “The essential bone structure: mimesis in Eisenstein”. In: CHRISTIE, I., TAYLOR, R. (Edits.). *Eisenstein Rediscovered*. London, New York: Routledge, 1988.

IVÁNOV, V. V. *Dos Diários de Serguei Eisenstein e Outros Ensaio*s. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

KENEZ, P. “A history of *Bezhin Meadow*”. In: LAVALLY, A.; SCHERR, B. P. (Edits.). *Eisenstein at 100: a reconsideration*. New York: Rutgers University Press, 2001.

KLEIMAN, N. "Eisenstein: mi tu, *me too*, nós também". In: *Cinemais*, número 12 de julho, agosto 1998.

KOZLOV, L. "De l'hypothèse d'une dédicace secrète". In: *Cahiers du cinéma*, 226-227, janeiro-fevereiro, 1971.

_____. KOZLOV, "The Artist and the Shadow of Ivan". In: TAYLOR, R.; SPRING, D.(Edits.). *Stalinism and Soviet Cinema*. London: Routledge, 1993.

KOZINTSEV, G. "Sur S. M. Eisenstein". In: *Cahiers du cinéma*, 226-227, janeiro-fevereiro 1971. pp.19-27.

_____. "Foreword". In: EISENSTEIN, S. *Films Essays and a Lecture*. New Jersey: Princeton University Press, 1982.

LAW, A.; GORDON, M. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996.

_____. "Eisenstein's early work in expressive behavior: the montage of movement". In: *Millenium Film Journal*, n. 03, 1979.

LARY, N. M. "Eisenstein and Shakespeare". In: CHRISTIE, I., TAYLOR, R. (Edits.). *Eisenstein rediscovered*. London, New York: Routledge, 1988.

LEVSHIN, A. "At rehearsals of 'The Wiseman'". In: LAW, A.; GORDON, M. LAW, A.; GORDON, M. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996. pp. 170-173.

LEYDA, J., VOYNOW, Z. *Eisenstein at work*. New York: Pantheon Books, 1982.

LÖVGREN, H. "Sergei Eisenstein's Gnostic Circle". In: ROSENTHAL, B. G. *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York: Cornell University Press, 1997.

_____. *Eisenstein's Labyrinth: aspects of a cinematic syntheses of the arts*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1996.

MACHADO, A. *Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARTINS, L.R. "Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a *Outubro*". In: ALBERA, F. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MATTOS, C. R. A. *A Formação do Estado como Alegoria: revolução e regressividade em Ivan o Terrível*. Dissertação de Mestrado em Ciência das Comunicações. São Paulo: USP/Escola de Comunicações e Arte, 2001.

MITRY, J. *S. M. Eisenstein*. Classiques du cinéma. Paris: Éditions Universitaires, 1956.

MONTAGU, I. *Con Eisenstein en Hollywood*. Páginas autobiográficas de Ivor Montagu y los guiones de *El Oro de Sutter* y *Una Tragedia Americana*. México: Era, 1976.

NESBET, A. *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*. London, New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2007.

NEUBERGER, J. *Ivan the Terrible*. London: I. B. Tauris & Co., 2003.

NOWELL-SMITH, G. “Eisenstein y el montaje”. In: GLENNY, M.; TAYLOR, R. (Edits.). *Hacia una Teoría del Montaje*. Buenos Aires : Paidós, 2001 (vol.1).

NOUSSINOVA, N. “Eisenstein excentrique”. In: CHATEAU, D., JOST, F., LEFEBVRE, M. (direção). *Eisenstein: l’ancien et le nouveau*. Colloque de Cerisy. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001.

OLIVEIRA, V. T. *Eisenstein Ultrateatral : movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*, 2008. (Estudos ; 249)

RIPOLL-FREIXES, E. “La polémica acerca de ‘Iván el Terrible’”. In: EISENSTEIN, S. *Ivan le Terrible*. Barcelona: Aymá, 1967.

ROMM, M. “The second summit”. In: EISENSTEIN, Sergei. *Ivan the Terrible*. London, Boston: Faber and Faber, 1989.

SALLES GOMES, P. E. “Ensaio sobre Eisenstein”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLCC, 1996.

SETON, M. *Eisenstein*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

SHKLOVSKY, V. *Eisenstein*. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

STRAUVEN, W. *Notes sur le “grand talent futuriste” d’Eisenstein*, in: CHATEAU, D., JOST, F., LEFEBVRE, M. (direção). *Eisenstein: l’ancien et le nouveau*. Colloque de Cerisy. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001.

THOMPSON, K. *Eisenstein’s Ivan the Terrible: a neoformalist analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

TORTAJADA, M. “Interiorité/Plasticité. La théorie de la mise en scène de S. M. Eisenstein”. In: *Cinémas: revue d’études cinématographiques / Cinémas: journal of film studies*, vol. 11, nº2-3, 2001.

TSIVIAN, Y. *Ivan the Terrible*. London: British Film Institute, 2002.

_____. *Eisenstein and Russian Symbolist culture: an unknown script of October*. In: CHRISTIE, I., TAYLOR, R. (Edits.). *Eisenstein Rediscovered*. London, New York: Routledge, 1988.

XAVIER, I. “Eisenstein: a construção do pensamento por imagens”. In: NOVAES, A. *Arte pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ROTEIROS DE *IVAN O TERRÍVEL*

MONTAGU, I. (Edit.). *Ivan the Terrible: a screenplay by Serguei M. Eisenstein*. New York: Simon and Schuster, 1962.

EISENSTEIN, S. *Ivan the Terrible*. London, Boston: Faber and Faber, 1989.

EISENSTEIN, S. *Ivan le Terrible*. Barcelona: Aymá, 1967.

FILMOGRAFIA

Eisenstein: The Sound Years. Ivan the Terrible [inclui versão em DVD do filme com extras: cenas cortadas do filme; desenhos de Eisenstein; comentários de Joan Neuberger, Yuri Tsivian e Naum Kleiman], discos 2-3. New York: Criterion, 2001.

O Diário de Glumov

Direção de Serguei Eisenstein, 1923.

L'Hypothèse du Tableau Volé.

Direção de Raoul Ruiz. 63 min. França, 1978.

Raoul Ruiz: du Chili à Klossowski.

Direção de Jerome Prieur. 30 min.

Eisenstein and Meyerhold: a two-fold portrait in the interior of the epoch. A theatre of documents, in nine episodes and two postscripts.

Direção de Galina Evtushenko.

Le Tombeau d'Alexandre.

Direção de Chris Marker. 120 min. Les Films de l'Astrophore, La Sept, Centre National de la Cinematographie (CNC), 1993.

Die Verschiedenen Gesichter des Sergej Eisenstein.

Direção de Oksana Bulgakowa e Dietmar Hochmuth. 50 min. Canal Arte, 1997.

Serguei Eisenstein: uma autobiografia.

Direção de Oleg Kovalov. 92 min. Rússia, 1998.

Eisenstein en México: el círculo eterno.

Direção de Alejandra Islas. 85 min. México, 1996.

Eisenstein inachevé: chronique d'une censure.

Direção de ?. 35 min. 1998.

Anexo A:

Sinopse de *Ivan o Terrível* (Partes 1, 2 e 3)

Apresento agora, brevemente, o enredo da primeira, da segunda e da terceira parte do filme. Quanto às duas primeiras partes, a sinopse se baseia na versão definitiva mais recente da obra pela editora Criterion Collection: *Eisenstein: The Sound Years. Ivan the Terrible* (Nova York, 2001). A sinopse da terceira parte, por sua vez, é baseada no roteiro original do filme.¹

A primeira parte, chamada de “Ivan o Terrível”, se inicia com a cerimônia de coroação de Ivan. No discurso de coroação, Ivan diz colocar fim ao poder dos boiardos e que a partir de então todas as Rússias formarão um único Estado. Para manutenção deste Estado, ele formará uma guarda, e quem não lutar terá que contribuir, inclusive a Igreja Ortodoxa. Além do conflito instaurado contra os boiardos e a Igreja, Ivan também surpreende os embaixadores estrangeiros presentes na coroação quando diz que reocupará terras russas sob domínio estrangeiro. “Duas Romas caíram. Moscou é a terceira. Não haverá uma quarta, pois sou o senhor absoluto da terceira Roma, o Estado Moscovita.”

O filme segue com o casamento de Ivan e Anastácia e com a vitória dos russos na batalha contra os tártaros com a tomada da cidade de Kazan, demonstrando a inteligência estratégica de Ivan e seu objetivo imperialista. No entanto, depois do seu retorno de Kazan, Ivan adoece (ou finge estar doente) e aí percebe que, no caso de seu falecimento, a sucessão do trono não está assegurada para o filho, Dimitri. Eufrosínia Stáritski, sua tia, representando os interesses dos boiardos e encabeçando uma conspiração evidente desde o início do filme contra o tzar, pretende que o filho dela, Vladímir, seja coroado como o soberano. Ela tenta persuadir Andriéi Kurbski, amigo de juventude de Ivan e seu melhor general, a ficar do lado dela, já que Vladímir não demonstra ter ambições políticas. Quem governaria na realidade seria Kurbski. Este fica bastante tentado, até porque é apaixonado por Anastácia, mas acaba jurando fidelidade a Dimitri, provavelmente porque percebe que Ivan não morrerá.

Como reconhecimento pela lealdade, Ivan designa Kurbski para liderar as tropas russas contra a Polônia. Kurbski acaba sendo vencido nos Bálticos. Ivan e Anastácia recebem juntos essa notícia. Ela fica muito nervosa e Ivan, para acalmá-la, oferece-lhe justamente uma taça com bebida envenenada por Eufrosínia, num golpe dos boiardos

¹ EISENSTEIN, S. *Ivan the Terrible* [inclui o filme transcrito e o roteiro de Eisenstein da terceira parte]. London, Boston: Faber and Faber, 1989.

para fragilizar Ivan. Enquanto vela o corpo da esposa, Ivan recebe outro golpe: Kurbski se alia às potências ocidentais e foge para a Polônia, para a corte do rei Segismundo.

Sozinho, sem esposa e amigos, Ivan decide então criar uma irmandade de ferro da qual farão parte Maliuta e os Basmánov (pai e filho), que demonstraram ser leais a Ivan desde a batalha contra Kazan. Ele anuncia que abdicará do trono e se recolhe num monastério no povoado de Alexandrovski. Essa estratégia foi bem sucedida, pois a população moscovita vai em procissão pedir para que o tzar retorne. Ivan retorna a Moscou, fortalecido.

Na segunda parte do filme, chamada “A conspiração dos boiardos”, Kurbski jura lealdade ao Rei Segismundo, na cerimônia em que é nomeado cavaleiro do reino. Ele leva a notícia de que Ivan está fraco, recolhido em Alexandrovski. O Rei Segismundo se representa como um posto avançado da civilização européia em contraste com o barbarismo moscovita e jura destruir a unidade russa de forma a proteger a Europa dos russos selvagens. Um arauto anuncia que Ivan está retornando para Moscou. Kurbski reage indignado com a notícia batendo no arato.

Em Moscou, Ivan apresenta a *oprichnina*, sua guarda privada, criada “à sua imagem e semelhança”, formada por homens de confiança que cumprirão todas as ordens do tzar. Fiódor Kolichev, amigo próximo de Ivan, que se retirou para a vida monástica por ocasião do casamento de Ivan, reaparece agora como Filipp. Ele fala do seu descontentamento com as medidas do tzar. Ivan tenta justificar suas ações contando sobre sua infância: o envenenamento da mãe pelos boiardos, a humilhação e os maus-tratos sofridos nas mãos dos seus tutores. Não quer perder a amizade de Filipp, mas este insiste em que Ivan compartilhe o poder com os boiardos. Sem saída, Ivan lhe oferece o bispado de Moscou e acaba cedendo. Mas não por muito tempo.

Maliuta convence um Ivan indeciso a quebrar a promessa que fizera. Maliuta degola três boiardos, parentes de Filipp, alegando alta traição. Na catedral, Philip se recusa a dar a benção a Ivan, ordena a dissolução da *oprichnina* e a submissão do tzar ao poder da Igreja. Ao mesmo tempo, é representada teatralmente na catedral a história de três jovens que são queimados na “fornalha ardente” por terem desobedecido a Nabucodonosor, um tzar “feroz e malvado”. Em meio à discussão com Filipp, Ivan confirma a suspeita de que Eufrosínia é a culpada pela morte de Anastácia. Ivan se vê representado na peça e assume que será então terrível, de fato.

A morte do czar é arranjada por Eufrosínia e Pímen, arcebispo de Novgorod. Ivan convida Vladímir para um banquete. Bêbado, Vladímir acaba contando para Ivan que pretendem tomar o trono e coroá-lo em seu lugar. Ivan então decide encenar uma coroação na qual Vladímir é o czar. Ao assumir o lugar de Ivan, com toda a sua indumentária, Vladímir é confundido pelo assassino do czar como sendo o próprio Ivan. Ele morre apunhalado pelas costas. É também o fim de Eufrosínia. No epílogo, Ivan, ainda mais fortalecido, anuncia que lutará contra os inimigos externos.

A terceira parte do filme – Eisenstein pensou chamá-la “As batalhas de Ivan” – se inicia no castelo de Wolmar, na Livônia, onde Kurbski dita de forma confusa uma carta para Ivan. Ele hesita entre dois extremos: ofende severamente Ivan pela quantidade de sangue derramado para impor seu poder e, ao mesmo tempo, rende elogios por ele realizar tarefa tão difícil: criar com esse mesmo sangue o Estado russo. Um mensageiro chega de Moscou com notícias de Eufrosínia: as cidades de Pskov e Novgorod já estão prontas para a sublevação. Kurbski avisa que o sinal para o início da revolta será dado pelo próprio czar, quando ele ousar levantar a mão sobre as cidades independentes, marchar sobre Novgorod. Por fim, ele ordena que Heinrich Staden, um cavaleiro alemão, se infiltre na *oprichnina* para espioná-la.

Em Moscou, Ivan também escreve para Kurbski, indignado com a sua traição e com a sua incapacidade em perceber que o czar matou criminosos e não mártires.² Piótr Volíniets, assassino acidental de Vladímir, confessa a Ivan quem foram os mandantes da conspiração contra o czar: Kurbski, Pímen e Filipp. Volíniets garante que há um acordo escrito entre Pímen e Kurbski com a Polônia e a Livônia e que o texto estaria oculto na catedral de Santa Sofia, atrás do ícone tríptico da Santa Virgem. Acrescenta ainda que nesta conspiração, as cidades de Pskov e Novgorod também estavam envolvidas. Ivan acredita em tudo que Volíniets lhe diz e decide então organizar uma campanha secreta para tomar Novgorod dos rebeldes. O exército do czar acaba promovendo um grande massacre na cidade, surpreendendo Pímen e seus cúmplices.

De volta a Moscou, na catedral, Ivan em frente ao afresco do Juízo Final, escuta os nomes de todos aqueles mortos na campanha de construção do grande Estado russo: a lista começa com os nomes do príncipe Vladímir, e de sua mãe, Eufrosínia, afogada

² A correspondência entre Ivan e Kurbski constitui, de fato, uma documentação importante não apenas para a história russa, mas também para a sua literatura.

no Rio Shaxna, e logo segue com os nomes dos mortos no ataque a Novgorod, que chega a mil quinhentos e cinco mortos. Ivan se martiriza de remorso: “Não foi por maldade. Não foi por cólera. Nem crueldade. Foi para castigar a traição. Traição contra a causa comum.” Ele suplica pela aprovação de Jeová, pintado na parede à sua frente. Em outra parte da catedral, Fiódor Basmánov descobre que seu pai, Alieksiêi, Staden e outros guardas estão roubando o tzar. Ivan também percebe a traição de seu confessor, Eustáquio, quando este se impressiona ao saber que Filipp foi morto no monastério de Tver, estrangulado. Eustáquio acaba confessando que Kurbski está apenas aguardando um sinal para atacar Moscou. Ivan dita uma carta para Kurbski em nome de Eustáquio.

A fim de garantir a vitória contra os russos, um embaixador alemão é enviado à corte da Rainha Elizabeth. Ela dá uma resposta enigmática quanto à sua disposição de ajudar os alemães.

No palácio de Alexandrovski, em meio a uma comemoração com a *oprichnina*, Ivan interrompe a música do coro ao afirmar que há traidores na sua guarda. Alieksiêi Basmánov percebe que foi delatado por Damian, seu cúmplice nos roubos ao tesouro do tzar. Ivan escolhe justamente Fiódor para que mate ao pai por traição. No momento final, Alieksiêi faz o filho quebrar o juramento da *oprichnina*, depois de muita insistência. Para ele, a descendência da família Basmánov deve rivalizar com a descendência de Ivan. O filho acaba concordando com a ambição paterna. Quando Fiódor volta à sala do trono, Ivan percebe o seu “olhar impuro” e parece intuir o que aconteceu entre pai e filho. Ele manda prendê-lo. Fiódor avança sobre o tzar, mas Staden rapidamente se interpõe e crava seu punhal no peito do jovem. Fiódor ainda tem tempo para alertar Ivan quanto ao seu assassino. Um mensageiro anuncia a chegada dos livonianos.

Na tenda de campanha de Kurbski, o embaixador alemão finalmente compreende que Ivan os pegou numa armadilha, pois a Rainha Elizabeth está do lado dos russos. Artilheiros do tzar disparam bolas de fogo contra o acampamento. Kurbski consegue fugir. Ele também consegue fugir do castelo de Wolmar, quando os russos lá chegam. E foge também na batalha final, quando Ivan toma o castelo de Weissenstein.

A coalizão ocidental é derrotada por Ivan e seu exército. Mas o tzar perde o último amigo que lhe restava: Maliuta. Ele se fere mortalmente numa explosão suicida provocada pelos próprios alemães, que desistiram de lutar contra Ivan, quando ele já está prestes a entrar no castelo de Weissenstein. Mesmo agonizando, Maliuta é levado

por Ivan para ver o mar. Na beira-mar, Ivan parece enfeitiçar as ondas que reagem ao seu comando. Toda a armada russa comemora o feito. “Alcançamos o mar e aqui ficaremos!” – finaliza Ivan.

Anexo B:

Iconografía



Figura 3: Silhueta de Eisenstein criança (1908).



Figura 4: Na coroação de Ivan.



Figura 5: O tzar e o embaixador.



Figura 6: O assassinato de Vladímir na catedral.



Figura 7: O diário de Glumov no curta homônimo (1923).



Figura 8: Personagens da “Fornalha Ardente”.



Figura 9: Personagem de *O Diário de Glumov* (1923).



Figura 10: Meyerhold caracterizado como Ivan o Terrível (1899).



Figura 11: Retrato de Meyerhold por Boris Grigoriev (1916).



Figura 12: Aleksandr Golóvin. Figurino de Nina para *Mascarada*.



Figura 13: Aleksandr Golóvin. Figurino do Desconhecido para *Mascarada*.



Figura 14: Desenho de Eisenstein: *Dioniso* (1944).



Figura 15: Fiódor e máscara feminina.

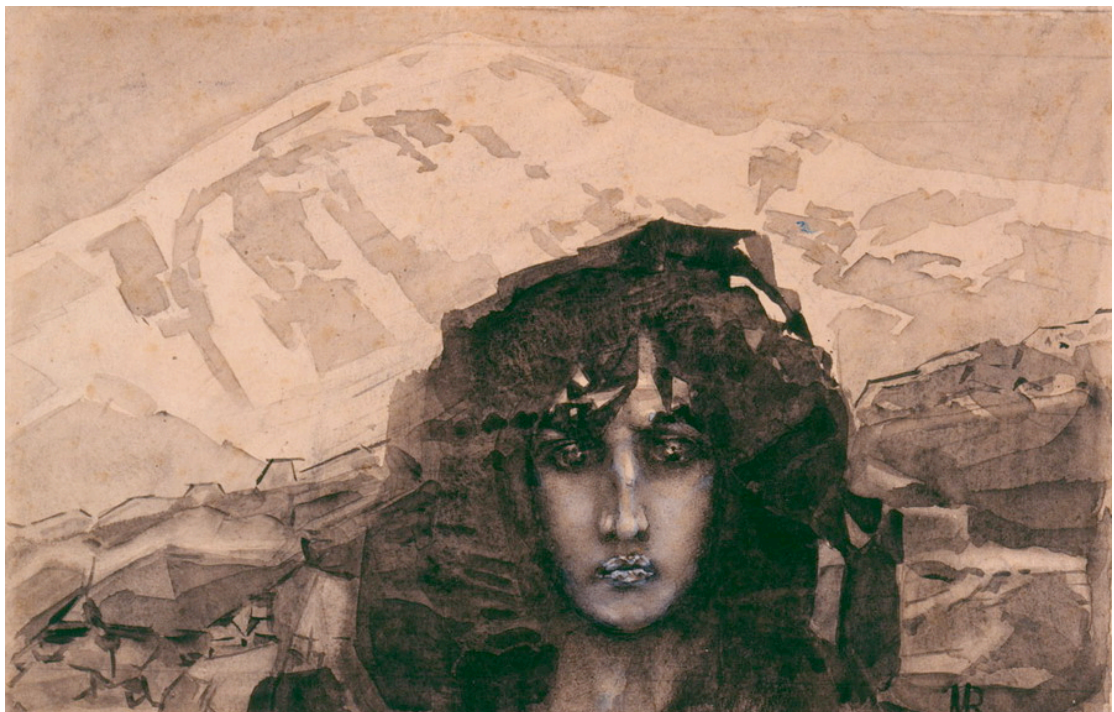


Figura 16: *Cabeça de Demônio* (1890-91), aquarela de Mikhail Vrubel.



Figura 17: Coroação de Vladimir.



Figura 18: Cisne no banquete em que ocorre a coroação de Vladimir.



Figura 19: Foma e Erema.



Figura 20: A Rainha Elizabeth.

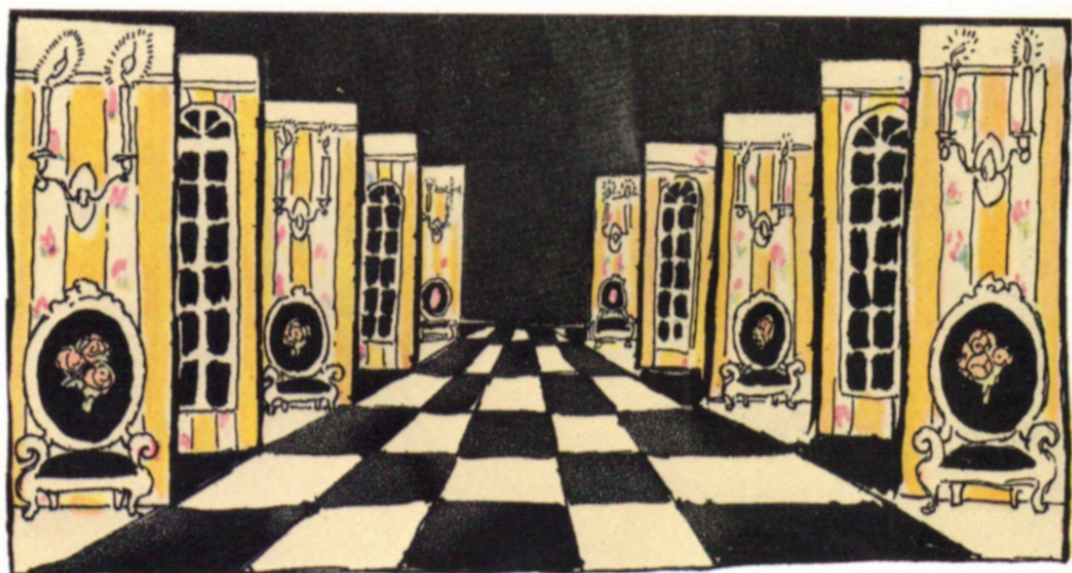


Figura 21: Cenário de Eisenstein para *Os contos de Hoffmann* (1920)



Figura 22: O olho único do tzar.

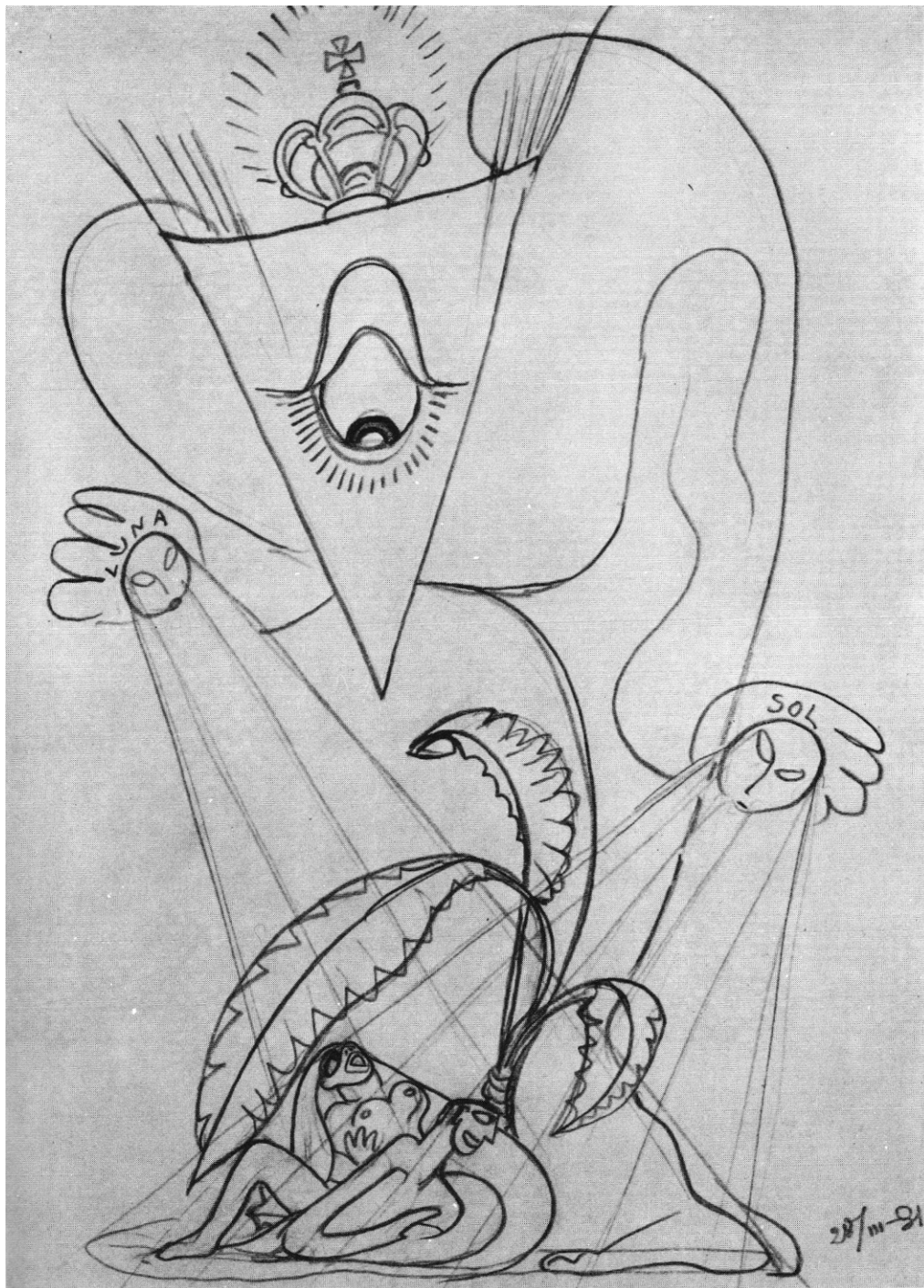


Figura 23: Desenho de Eisenstein da série *A expulsão de Adão e Eva*.



Figura 24: *Tableau vivant, A Chegada do Cruzado, em A Hipótese do Quadro Roubado* (1978).



Figura 25: O culto ao andrógino em *A Hipótese do Quadro Roubado* (1978).