

S E R G E I

EISENSTEIN

O SENTIDO DO FILME



JORGE ZAHAR EDITOR

Sergei Eisenstein

O Sentido do Filme

Apresentação, notas e revisão técnica:
José Carlos Avellar

Tradução:
Teresa Ottoni

Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

Título original:
The Film Sense

Copyright © 1947, 1942 by Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
Copyright renewed 1975, 1970 by Jay Leyda
Published by arrangement with Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Copyright © 2002 da edição em língua portuguesa:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México, 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2240-0226 / fax: (21) 2262-5123
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Capa: Sérgio Campante

Primeira edição em língua portuguesa: 1990

Os editores agradecem à Fundação do Cinema Brasileiro e, em especial,
à sua Diretoria Técnica, representada por Ana Pessoa, pela reprodução
fotográfica das cenas dos filmes de Eisenstein utilizadas na edição brasileira
de *A forma do filme e O sentido do filme*.

Os editores agradecem também à Cinemateca do Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro por ter cedido cópias dos filmes *Alexander Nevsky*,
A greve, *O encouraçado Potemkin* e *Outubro* para que as reproduções
fossem feitas diretamente dos fotogramas desses filmes.

Reprodução dos fotogramas feita no Laboratório da Fundação do
Cinema Brasileiro por José de Almeida Mauro.

CIP-Brasil. catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Eisenstein, Sergei, 1898-1948
E37s O sentido do filme / Sergei Eisenstein; apresentação, notas e
revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. —
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002
il. ;

Tradução de: The film sense
Anexos
ISBN 85-7110-107-8

1. Cinema — Estética. I. Avelar, José Carlos, 1936-. II.
Título.

02-1642

CDD 791.4301
CDU 791.43

Sumário

INTRODUÇÃO: Seria impossível viver, por <i>José Carlos Avellar</i>	9
Palavra e imagem	13
Sincronização dos sentidos	51
Cor e significado	77
Forma e conteúdo: prática	105
NOTA BIOGRÁFICA	147
FILMOGRAFIA	149
SUGESTÕES DE LEITURA	153
<i>Textos de Eisenstein</i>	153
<i>Textos sobre Eisenstein</i>	154
ÍNDICE DE NOMES E ASSUNTOS	155

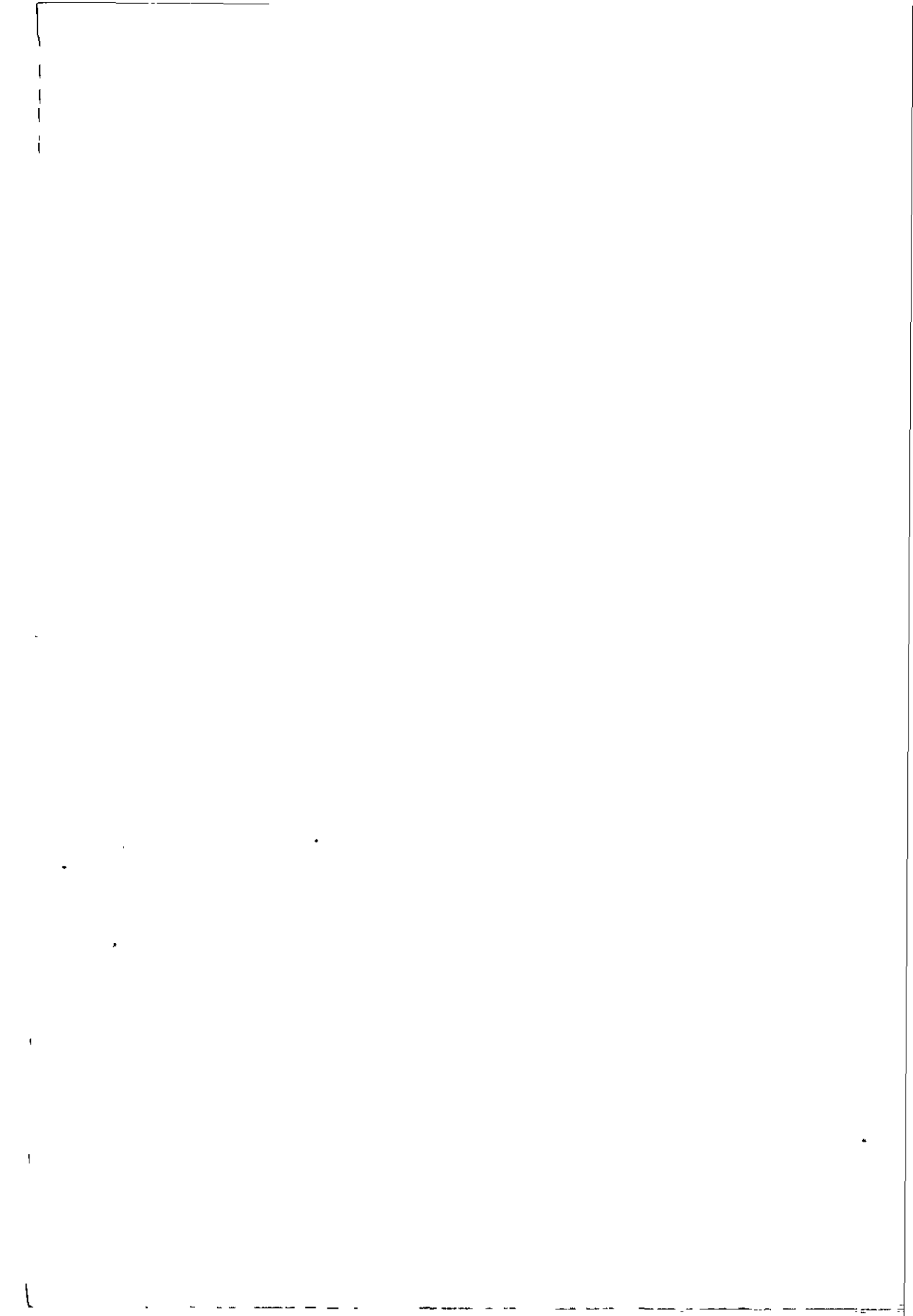
As notas ao final de cada capítulo assinaladas com as iniciais N.S.E. são originais de Sergei Eisenstein.

Apesar de o autor ser da profissão e saber tudo aquilo que a experiência, com a ajuda de muita reflexão, pode ensinar, não se debruçará tanto quanto se poderia pensar sobre esta faceta da arte que, para muitos artistas medíocres, parece constituir a arte em seu todo, mas sem a qual a arte não existiria. Com isso, estará dando a sensação de invadir o domínio dos críticos das questões estéticas, gente que, sem dúvida, acha a experiência desnecessária para ascenderem à análise especulativa das artes.

Tratará mais de questões filosóficas do que técnicas. Isto pode parecer singular num pintor que escreve sobre arte: muitos semi-eruditos se dedicaram à filosofia da arte. Parece que consideravam sua profunda ignorância das questões técnicas um título a ser respeitado, convencidos de que a preocupação com esse aspecto tão vital para qualquer arte privava os artistas profissionais da especulação estética.

Parece até que imaginaram que uma profunda ignorância das questões técnicas era uma razão a mais para se elevarem às considerações estritamente metafísicas; em suma, que a preocupação com a técnica impede os artistas profissionais de ascenderem a alturas proibidas para os que não pertencem aos campos da estética e da pura especulação.

Eugène Delacroix
Journal, 13 de janeiro de 1857



INTRODUÇÃO

Seria impossível viver

José Carlos Avellar

A idéia deste livro surgiu em agosto de 1941. Eisenstein, então ainda em Moscou (em outubro ele e todo pessoal da Mosfilm seriam transferidos para Alma-Ata), enviou um telegrama a Jay Leyda, em Nova York, perguntando se ele conseguiria nos Estados Unidos a edição de um livro com *Montagem 1938* e outros artigos não conhecidos fora da União Soviética. Pouco depois do telegrama, uma carta. Nela, os textos e uma indicação da ordem em que deveriam ser publicados — primeiro *Montagem 1938*, depois as três partes de *Montagem vertical*; também nela, as fotos de *Alexander Nevsky* para as ilustrações e uma observação quanto à tradução do primeiro capítulo — deveria ser consultada a versão de *Montagem 1938* publicada em *Life and Letters Today*, de Londres, porque para esta revista ele selecionara especialmente exemplos de poemas escritos em inglês. Jay Leyda, que na década de 1930 estudara cinema com Eisenstein em Moscou e fora seu assistente de direção no interrompido *O prado de Bejin*, conta como tudo aconteceu em *Eisenstein at Work*, livro que escreveu com Zina Voynow, publicado em 1982 pela Pantheon Books e pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. *O sentido do filme* ficou pronto em agosto de 1942, e Eisenstein recebeu o seu exemplar no dia em que comemorava 45 anos, em 23 de janeiro de 1943. Ele preparava então a filmagem da primeira parte de *Ivã, o Terrível*, que começaria em abril. Contente com o livro, escreve a Leyda dizendo que gostara de tudo, a começar pela capa, amarelo e preto, como a capa de uma história de detetive, com um retrato dele com um sorriso de Giocondo, uma expressão meio irônica, um tipo de face daquele usado para ilustrar algo como “ele sabe tudo sobre o seu futuro”, ou como um livro sobre hipnotismo. A foto, diz Eisenstein, fora tirada no México. Ele tinha na mão direita, erguida até a altura do ombro, uma caveira de açúcar, das usadas nas festas do dia dos mortos. Cortada a caveira o que ficou foi aquele sorriso de Giocondo. “Wonderful. Splendid”, comentou para Leyda. *O sentido do filme* foi o primeiro livro a reunir textos de Eisenstein. Foi também o único de seus livros publicados enquanto ele vivia.

Pouco depois da edição norte-americana veio a inglesa, que ficou pronta no começo de 1943, e para ela Eisenstein escreveu um prefácio que jamais chegou às mãos do editor. Ele se encontrava então em Alma-Ata. O texto — *Seria impossível viver* — foi escrito e enviado para Londres em outubro de 1942, mas se extraviou

por causa da guerra. Parte deste prefácio foi retomada pelo autor e citada no quarto capítulo de *A natureza não indiferente*, escrito em 1945. Nele, Eisenstein conta como em outubro de 1941 deixou Moscou, então bombardeada pelos nazistas, ao lado de outros cineastas soviéticos, em direção a Alma-Ata — doze dias e doze noites num trem, espécie de nova arca de Noé no meio do dilúvio da guerra. Diz como encontrar Alma-Ata no mapa, traçando com a ponta do dedo uma linha que vai do Sul da Índia para o alto, parando na fronteira asiática do Sul da União Soviética. Diz que ali, tão longe, tão na retaguarda, seria vergonhoso trabalhar e criar, seria impossível viver, se não estivessem todos conscientes das missões que deveriam desempenhar durante a guerra: primeiro, disparar filmes e filmes contra o inimigo, aplicando com o cinema golpes tão devastadores quanto os de um tanque ou de um avião; segundo, preservar a cultura cinematográfica da onda de destruição fascista. Diz mais, que as enormes montanhas cobertas de neve contra o céu azul de Alma-Ata convidam à meditação; que observar a neve na montanha desloca o pensamento do caos daquele instante de guerra para a arte e a cultura que virão depois de terminada a loucura; que quem luta longe do front tem como missão analisar o passado para preparar o futuro; lembra que o fim da Primeira Guerra Mundial trouxe um inesperado florescimento da cultura, e que o período entre as duas guerras foi, mais do que qualquer outra coisa, a era do triunfo do cinema; diz que neste mesmo período as outras artes se lançaram febrilmente no caminho da desintegração e da desagregação da forma, da imagem e do pensamento; que em nenhum outro momento da história as artes viveram semelhante impasse; que depois de atingir os mais altos pontos de seu desenvolvimento a arte subitamente despencou até chegar ao grau zero; e que só o cinema, porque é a mais jovem das artes, porque partiu exatamente da desintegração em que as outras artes encaharam, só o cinema soube resistir à tempestade de desagregação. Corta então o seu texto com uma frase solta:

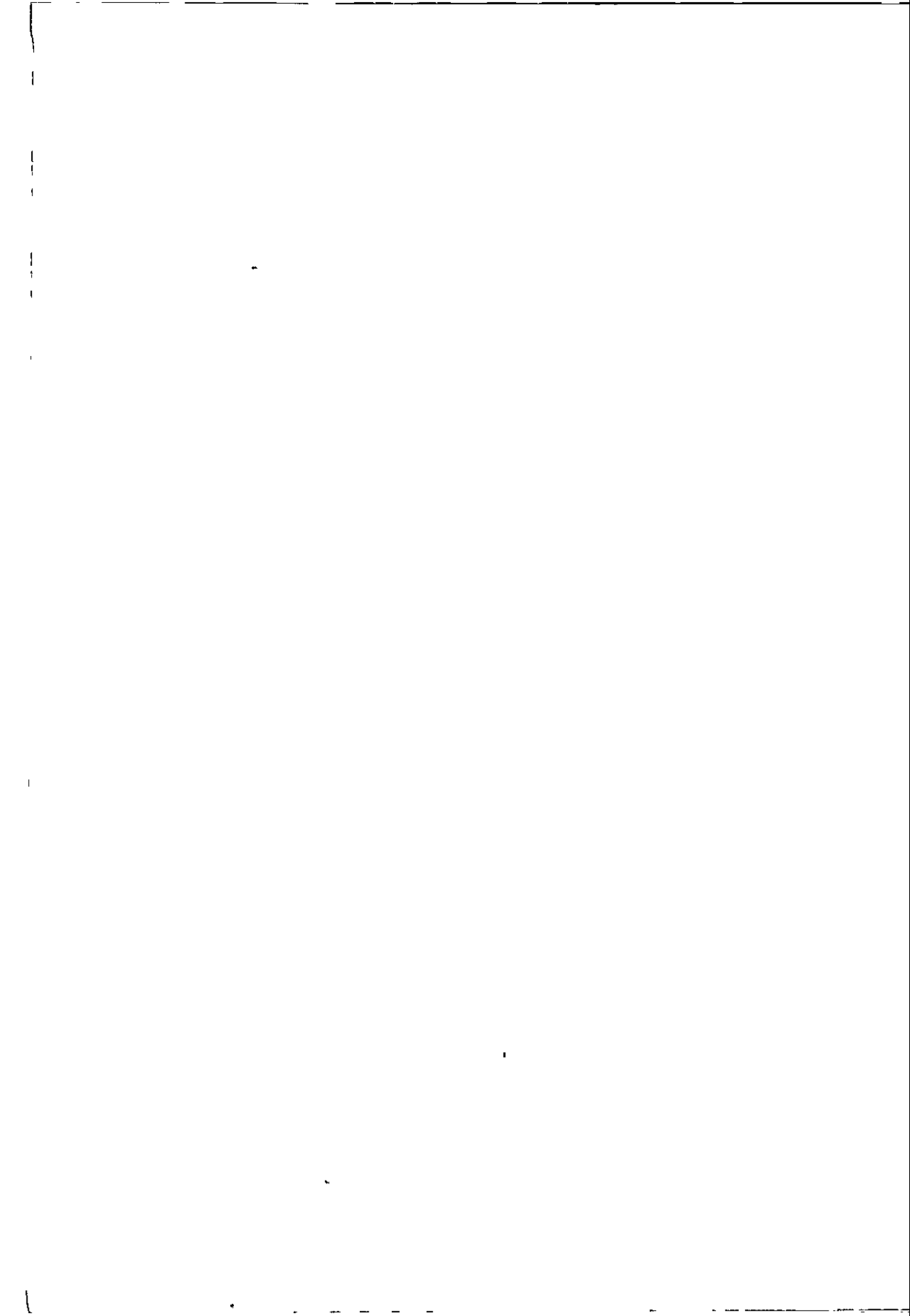
A arte é o mais sensível dos sismógrafos.

E retoma a conversa dizendo que o impasse trágico em que as artes se encontravam nos últimos anos antes da Segunda Guerra refletia com precisão o grau de tensão e as contradições dilacerantes em que o mundo se encontrava, contradições que finalmente explodiram numa carnificina de proporções jamais vistas até então, de proporções difíceis de estabelecer quando observadas dali, daquele momento, de outubro de 1942. Diz não ter dúvidas da vitória sobre as trevas, mas que não era possível ainda determinar o que o mundo teria de suportar até a vitória e depois dela. Relembra a história de Arquimedes, que teria gritado para os soldados romanos que invadiram sua casa para massacrá-lo “não toquem nos meus desenhos”, e diz que todos deveriam gritar um grito semelhante para salvar os filmes e as reflexões de toda a gente que trabalha em cinema; e que era por isso, que era como um grito, que ele publicava então, no meio da guerra, esta coletânea de artigos que examinam o passado e se voltam para o futuro da montagem, que foi de certo modo

a coluna vertebral da estilística do cinema soviético até então. Nos últimos anos, diz em seguida, esta linha foi mais ou menos apagada, a montagem deixou de ser o meio mais largamente usado nos filmes soviéticos, o que, sem dúvida, historicamente, não foi simples obra do acaso. Explica que nos textos de *O sentido do filme* procura demonstrar que a montagem é uma propriedade orgânica de todas as artes. E que, estudando a história dos aumentos e diminuições de intensidade do uso da montagem através da história das artes, chegou à conclusão de que a importância do método e da estrutura de montagem diminui invariavelmente em épocas de estabilização social, em épocas em que as artes se dedicam antes de qualquer outra coisa a refletir a realidade. E que inversamente, nos períodos de uma intromissão ativa no desmonte, reorganização e reestruturação da realidade, nos períodos de uma reconstrução ativa da vida, a montagem ganha entre os métodos de construção da arte uma importância e uma intensidade que não cessam de crescer.

É o primeiro livro a reunir artigos de Eisenstein. Foi o único que ele chegou a ver publicado.

Na carta que endereçou a Jay Leyda com os textos e a indicação da ordem em que eles deveriam ser publicados, Eisenstein cita outros artigos que terminava de escrever então, agosto-setembro de 1941: um texto sobre El Greco, a versão inglesa de um artigo sobre Griffith, partes iniciais de um futuro livro sobre a história da idéia do primeiro plano, projeto que não chegou a terminar. O artigo sobre El Greco, *El Greco y el cine*, foi posteriormente integrado à coletânea *Cinematisme*: o artigo sobre Griffith, *Dickens, Griffith e nós* foi posteriormente integrado à segunda coletânea de textos de Eisenstein. *A forma do filme*, editado em 1949, primeiro nos Estados Unidos, logo depois na Inglaterra, a partir de uma seleção de artigos feita pelo autor no final da década de 1930 e revista em 1947, um ano antes de sua morte, época em que trabalhava num outro projeto de livro: *A natureza não indiferente*, mais ou menos organizado de acordo com o projeto original e divulgado em francês e inglês a partir de 1978. E bem aí, no final deste ensaio, quando diz que não indiferente não é tanto a natureza que nos cerca mas sim a nossa própria natureza, a natureza humana que jamais indiferente mas sim apaixonada, ativa e criativamente investiga e reconstrói o mundo, bem aí nesta frase é que quase se pode resumir a energia de Eisenstein (igual a m de montagem e c^2 de velocidade da luz, ou de cinema ao quadrado, o que existe nos filmes, e o que existe também em todas as outras artes). Energia não indiferente que se espalha igual em seus textos e em seus filmes, que contagia o leitor e o espectador a ponto de fazer presente pelo menos por um instante, pelo menos como sensação que brilha o tempo de um relâmpago, pelo menos como coisa sentida como um sonho, só no consciente, pelo menos como sentimento que mal se traduz em razão, que sem o cinema seria impossível viver.



I. Palavra e imagem¹

Cada palavra foi permeada, como cada imagem foi transformada, pela intensidade da imaginação de um ato criativo instigante. “Pense bem”, diz Abt Vogler sobre o milagre análogo do músico:

*Pense bem: cada tom de nossa escala em si é nada;
Está em toda parte do mundo — alto, suave, e tudo está
dito:*

*Dê-me, para usá-lo! eu o misturo com mais dois em meu
pensamento;*

Eis aí! Vocês viram e ouviram: pensem e curvem a cabeça!

Dê a Coleridge uma palavra vívida de alguma antiga narrativa; deixe-o misturá-la a outras duas em seu pensamento; e então (traduzindo termos musicais para termos literários), “a partir de três sons ele formará não um quarto som, mas uma estrela.”

JOHN LIVINGSTONE LOWES²

Houve um período do cinema soviético em que se proclamava que a montagem era “tudo”. Agora estamos no final de um período no qual a montagem foi considerada como “nada”. Considerando a montagem nem como nada, nem como tudo, acho oportuno neste momento lembrar que a montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema. Depois da tempestade “a favor da montagem” e da batalha “contra a montagem”, devemos voltar a abordar esse problema com a maior simplicidade. Isto é ainda mais necessário quando se considera que, no período de “negação” da montagem, seu aspecto mais inquestionável, o único elemento realmente imune ao desafio, também foi repudiado. A questão é que os criadores de numerosos filmes, nos últimos anos, “descartaram” a montagem a tal ponto que esqueceram até de seu objetivo e função fundamentais: o papel que toda obra de arte se impõe, a *necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*, do movimento interno da seqüência cinematográfica e de sua ação dramática como

um todo. Sem falar no aspecto *emocional* da história, ou mesmo de sua lógica e continuidade, o simples ato de narrar uma história coesa foi freqüentemente omitido nas obras de alguns proeminentes mestres do cinema, que realizam vários gêneros de filme. O que precisamos, claro, é não tanto da crítica individual desses mestres, mas basicamente de um esforço organizado para recuperar o exercício da montagem, que tantos abandonaram. Isto é ainda mais necessário a partir do momento em que nossos filmes enfrentam a missão de apresentar não apenas uma narrativa *logicamente coesa*, mas uma narrativa que contenha *o máximo de emoção e de vigor estimulante*.

A montagem é uma poderosa ajuda na solução desta tarefa.

Afinal, por que usamos a montagem? Mesmo o mais fanático inimigo da montagem concordará que não a usamos apenas porque o rolo de filme à nossa disposição não tem um comprimento infinito e, conseqüentemente, condenados a trabalhar com pedaços de comprimento restrito, temos de colocá-los ocasionalmente.

Os “esquerdistas” da montagem estão no extremo oposto. Ao brincar com pedaços de filme, descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos. Esta propriedade consiste no fato de que *dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição*. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. Por exemplo, tomemos um túmulo, justaposto a uma mulher de luto chorando ao lado, e dificilmente alguém deixará de concluir: *uma viúva*. É exatamente neste aspecto da nossa percepção que a seguinte minianedota de Ambrose Bierce baseia seu efeito. Trata-se de: “A viúva inconsolável”, uma de suas *Fábulas fantásticas*:

Uma mulher de luto chorava sobre um túmulo. “Acalme-se, minha senhora”, disse um estranho compassivo. “A misericórdia divina é infinita. Em algum lugar há um outro homem, além de seu marido, com quem ainda poderá ser feliz.” “Havia”, ela soluçou — “havia, mas este é o seu túmulo.”³

Todo o efeito da história é construído tendo por base o fato de que o túmulo e a mulher enlutada a seu lado levam à inferência, devido à convenção estabelecida, de que ela é uma viúva que chora o marido, quando na realidade o homem por quem chora é seu amante.

A mesma circunstância é freqüentemente encontrada em charadas — por exemplo, esta do folclore internacional: “O corvo voou enquanto um cachorro sentou-se em seu rabo. Como isso é possível?” Automaticamente combinamos os

elementos justapostos e os reduzimos a uma unidade. Como resultado, entendemos a pergunta como se o cachorro estivesse sentado no rabo do corvo, quando na realidade a charada contém duas ações não-relacionadas: o corvo voa, enquanto o cachorro senta-se em seu próprio rabo.

Esta tendência a juntar numa unidade dois ou mais objetos ou qualidades independentes é muito forte, mesmo no caso de palavras isoladas que caracterizam diferentes aspectos de um único fenômeno.

Um exemplo extremo disso pode ser encontrado no inventor da “palavra *portmanteau*”, Lewis Carroll. A despreziosa descrição que fez de sua invenção, de “dois significados colocados em uma palavra, como se a palavra fosse uma mala *portmanteau*”,⁴ conclui a introdução de seu *A caça ao Snark* (The Hunting of the Snark).

Por exemplo, pegue duas palavras, “terrível” e “horrível”. Decida que dirá as duas palavras, mas não decida qual dirá primeiro. Agora abra a boca e fale. Se seus pensamentos se inclinam mesmo só um pouco em direção a “terrível”, você dirá “terrível-horrível”; se eles se voltam, até devido a um golpe de ar, em direção a “horrível”, você dirá “horrível-terrível”; mas se você tem o mais raro dos dons, uma mente perfeitamente equilibrada, dirá “torrível”.⁵

É claro que neste caso não ganhamos um novo conceito, ou uma nova qualidade. O encanto deste efeito “*portmanteau*” é construído com base na sensação de dualidade que existe na palavra formada arbitrariamente. Todo idioma tem seu profissional de “*portmanteau*” — o norte-americano tem seu Walter Winchell. Obviamente, a manipulação máxima da palavra *portmanteau* é encontrada em *Finnegans Wake*.

Por isso, o método de Carroll é essencialmente uma *paródia* de um fenômeno natural, uma parte de nossa percepção habitual — a formação de unidades qualitativamente novas; em consequência, é um método básico para se obterem efeitos cômicos.

Este efeito cômico é conseguido através da percepção tanto do novo resultado quanto de suas duas partes independentes — ao mesmo tempo. Os exemplos deste tipo de engenho são inumeráveis. Citarei aqui apenas três exemplos que se podem encontrar em Freud:

Durante a guerra entre a Turquia e os Estados balcânicos, em 1912, *Punch* retratou o papel desempenhado pela Romênia (Roumania) representando-a como um ladrão de estrada assaltando membros da Aliança Balcânica. A caricatura foi intitulada: *Kleptoroumania...*

A malficção européia rebatizou um ex-potentado, Leopold, de *Cleopold*, por causa de sua relação com uma dama chamada Cleo...

Num canto... um dos personagens, um “brincalhão”, fala da época do Natal como *alcoholidays* (férias alcoólicas). Por redução, pode-se perceber facilmente que temos aqui uma palavra composta, uma combinação de *alcohol* (álcool) e *holidays* (férias)...⁶

Acho evidente que o fenômeno que estamos discutindo está mais do que difundido — é literalmente universal.

Por isso, não há nada de surpreendente no fato de uma platéia cinematográfica também fazer uma inferência precisa a partir da justaposição de dois pedaços de filme colados.

Certamente não estamos criticando estes fatos, nem seu valor, nem sua universalidade, mas apenas as falsas deduções e conclusões a que deram origem. Com base nisso, será possível fazer as correções necessárias.

De que omissão fomos culpados quando destacamos pela primeira vez a indubitável importância do fenômeno acima citado para a compreensão e domínio da montagem? O que estava certo, ou errado, nas nossas entusiásticas declarações da época?

O fato fundamental estava certo, e permanece certo: a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano — mas o *produto*. Parece um produto — em vez de uma soma das partes — porque em toda justaposição deste tipo *o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente*. A esta altura, ninguém realmente ignora que quantidade e qualidade não são duas propriedades diferentes de um fenômeno, mas apenas aspectos diferentes do mesmo fenômeno. Esta lei da física é verdadeira em outros campos da ciência e da arte. Entre os muitos campos em que pode ser aplicada, o uso feito pelo professor Koffka na esfera da psicologia comportamental tem relação com nossa discussão:

Já foi dito: o todo é mais do que a soma de suas partes. É mais correto dizer que o todo é algo da soma de suas partes, porque a soma é um processo insignificante, enquanto a relação todo-parte é significativa.⁷

A mulher, voltando ao nosso primeiro exemplo, é uma representação, o luto que ela veste é uma representação — isto é, ambos estão *plasticamente representados*. Mas “*uma viúva*”, que surge da justaposição de duas representações, não é plasticamente uma representação - - mas uma nova idéia, um novo conceito, uma nova imagem.

Qual foi a “distorção” de nossa posição, na época, com relação a este fenômeno indiscutível?

O erro residiu no fato de ressaltarmos mais as possibilidades da justaposição, enquanto parecíamos dar menor atenção ao problema da *análise* do *material* justaposto.

Os que me criticaram apressaram-se em apresentar isso como uma falta de interesse pelo *conteúdo* dos fragmentos de montagem, confundindo o interesse de *experimentador* pela *análise* de certo aspecto do problema com a atitude do próprio experimentador diante da realidade representada.

Deixo-os com suas próprias consciências.

O problema surgiu devido à minha atração, antes de tudo, por aquele aspecto então recém-descoberto na junção de dois fragmentos de montagem de um filme, pelo fato de que — não importa se eles não são relacionados entre si, e até freqüentemente a coisa se dá por causa disso mesmo — quando justapostos de acordo com a vontade do montador engendrarem “uma terceira coisa.” e se tornarem correlatos.

Por isso, eu estava preocupado com uma potencialidade atípica da construção e composição cinematográficas normais.

Trabalhando desde o início com este material e esses fatos, era natural especular principalmente sobre as potencialidades da justaposição. Foi dada menor atenção à *análise* da natureza real dos fragmentos justapostos. Tal atenção não teria sido suficiente por si mesma. A história provou que este tipo de atenção, dirigida apenas ao conteúdo de planos isolados, na prática levou o declínio da montagem ao nível de “efeitos especiais”, “seqüências de montagem”, etc., com todas as suas conseqüências.

Qual deveria ter sido a ênfase correta, o que deveria ter recebido maior atenção, a fim de que nenhum elemento fosse indevidamente exagerado?

Teria sido necessário voltar à base fundamental que determina igualmente tanto o conteúdo dos planos isolados quanto a justaposição compositiva dos conteúdos independentes entre si, isto é, voltar ao conteúdo do *todo*, das necessidades gerais e *unificadoras*.

Um extremo consistiu na falta de atenção quanto ao problema da técnica da unificação (os métodos de montagem), o outro — na desatenção aos elementos unificados (o conteúdo do plano).

Deveríamos ter-nos preocupado mais em examinar a natureza do próprio *princípio unificador*. Precisamente o princípio que deveria determinar tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo revelado por uma determinada *justaposição desses planos*.

Mas, com isso em mente, seria necessário que o interesse do pesquisador se voltasse basicamente não em direção aos casos paradoxais, nos quais o resultado global, geral e final não é *previsto*, mas emerge inesperadamente. Deveríamos ter-nos voltado para os casos nos quais os planos não só estão relacionados entre si, mas nos quais este resultado *final, geral, global* não é apenas previsto, mas predeter-

mina tanto os elementos individuais quanto as circunstâncias de sua justaposição. Casos como esses são normais, comumente aceitos e ocorrem com frequência. Nestes casos, o todo emerge normalmente como “uma terceira coisa”. A imagem total do filme, determinada tanto pelo plano quanto pela montagem, também emerge, dando vida e diferenciando tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo da montagem. Casos assim é que são típicos da cinematografia.

Com este critério de montagem, os planos isolados e sua justaposição atingem uma correta relação mútua. Além disso, a própria natureza da montagem não apenas deixa de se distanciar dos princípios do estilo cinematográfico realista, mas funciona como um dos recursos mais coerentes e práticos para a narração naturalista do conteúdo de um filme.

O que esta compreensão da montagem implica essencialmente? Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema.

Se *agora* observamos dois fragmentos de filme reunidos, vemos sua justaposição sob uma luz bastante diferente. Ou seja:

Fragmento A (derivado dos elementos do tema em desenvolvimento) e fragmento B (derivado da mesma fonte), em justaposição, fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é corporificado da forma mais clara.

No imperativo, com o objetivo de estabelecer uma fórmula de trabalho mais exata, esta proposição soaria assim:

A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua *justaposição* — isto é, a justaposição *desses próprios elementos* e não de outros, alternativos — suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa *imagem do próprio tema*.

Em nossa discussão sobre a montagem entraram dois novos termos: “representação” e “imagem”. Quero definir a demarcação entre eles antes de prosseguirmos.

Usaremos um exemplo para demonstração. Tomemos um disco branco de tamanho médio e superfície lisa, dividido em 60 partes iguais. A cada cinco partes é colocado um número na ordem consecutiva de 1 a 12. No centro do disco são fixadas duas varas de metal, que se movimentam livremente sobre sua extremidade fixa, pontu-

das nas extremidades livres, uma do tamanho do raio do disco, a outra um pouco mais curta. Deixemos a extremidade livre da vara pontuda mais longa marcar o número 12, e a da mais curta, consecutivamente, apontar para os números 1, 2, 3 e assim por diante, até o número 12. Isto implicará uma série de representações *geométricas* de relações consecutivas das duas varas de metal, expressadas nas dimensões 30, 60, 90 graus, e assim por diante, até 360 graus.

Porém, se o disco dispuser de um mecanismo que movimenta uniformemente as varas metálicas, a figura geométrica formada em sua superfície adquire um significado especial. Agora não é simplesmente uma *representação*, é uma *imagem* do tempo.

Neste caso, a representação e a imagem que ela suscita em nossa percepção estão tão completamente fundidas que apenas sob condições especiais distinguimos a figura geométrica, formada pelos ponteiros do relógio, do conceito de tempo. Isto pode acontecer com qualquer um de nós, evidentemente que em circunstâncias incomuns.

Aconteceu com Vronsky depois que Ana Karenina lhe contou que estava grávida:

Quando Vronsky olhou para seu relógio, na varanda dos Karenin, estava tão preocupado, que olhou para os ponteiros no mostrador do relógio e não viu as horas.⁸

Neste caso, a *imagem* do tempo criada pelo relógio não surgiu. Ele viu apenas a representação geométrica formada no mostrador pelos ponteiros do relógio.

Como podemos ver, mesmo num exemplo tão simples, que diz respeito apenas ao tempo astronômico, à hora, a representação formada no mostrador do relógio é insuficiente em si mesma. Não é suficiente apenas ver — algo tem de acontecer com a representação, algo mais tem de ser feito com ela, antes que deixe de ser percebida como apenas uma simples figura geométrica e se torne perceptível como a imagem de uma “hora” particular na qual o acontecimento está ocorrendo. Tolstoi nos mostra o que acontece quando esse processo não ocorre.

O que é esse processo exatamente? Uma determinada ordem de ponteiros no mostrador de um relógio suscita um grupo de representações associadas ao tempo, que corresponde à hora determinada. Suponhamos, por exemplo, que o número seja cinco. Nossa imaginação está treinada para responder a este número recordando cenas de todos os tipos de acontecimentos que ocorrem nesta hora. Talvez o chá, o fim de uma jornada de trabalho, o começo da hora do *rush* no metrô, talvez lojas fechando as portas, ou a peculiar luminosidade do final da tarde... Em qualquer dos casos, automaticamente nos lembraremos de uma série de cenas (representações) do que acontece às cinco horas.

A imagem das cinco horas é composta de todas essas representações particulares.

Esta é a seqüência completa do processo, que ocorre deste modo na etapa de assimilação das representações formadas pelos números que suscitam as imagens das horas do dia e da noite.

Em seguida, as leis de economia da energia psíquica entram em funcionamento. Ocorre uma “condensação” no interior do processo acima descrito: a cadeia de vínculos intermediários desaparece e se estabelece uma conexão instantânea entre o número e nossa percepção do tempo ao qual corresponde. O exemplo de Vronsky nos mostra que uma forte perturbação mental pode destruir esta conexão, e a representação e a imagem se separam.

Estamos discutindo aqui a apresentação *plena* do processo que ocorre quando uma imagem é formada a partir de uma representação, como descrito acima.

Esta “mecânica” da formação de uma imagem nos interessa porque os mecanismos de sua formação na *realidade* servem como protótipo do método de criação de imagens pela arte.

Recapitulando: entre a representação de uma hora no mostrador de um relógio e nossa percepção da imagem dessa hora, há uma longa cadeia de representações vinculadas aos aspectos característicos distintos dessa hora. E repetimos: o hábito psicológico tende a reduzir esta cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos.

Mas assim que precisamos, por qualquer razão, estabelecer as conexões entre uma representação e a imagem a ser suscitada por ela na consciência e nos sentimentos, somos inevitavelmente impelidos a recorrer novamente a uma cadeia de representações intermediárias que, juntas, formam a imagem.

Consideremos primeiro um exemplo bem próximo daquele outro exemplo da vida cotidiana.

Em Nova York, a maioria das ruas não tem nome — Quinta Avenida, rua 42, e assim por diante. Os estrangeiros acham este método de designação de ruas extremamente difícil nos primeiros momentos. Estamos acostumados a ruas com nomes, o que é muito fácil para nós, porque cada nome imediatamente suscita uma imagem da rua determinada, isto é, quando você ouve o nome da rua, aparece um conjunto particular de sensações e, com ele, a imagem.

Achei muito difícil lembrar das *imagens* das ruas de Nova York e, conseqüentemente, reconhecer as ruas. Suas designações, números neutros como “42” ou “45”, não produziam em minha mente imagens que concentrariam minha percepção nos aspectos gerais de uma ou outra rua. Para produzir estas imagens, tive de colocar na memória um conjunto de objetos característicos de uma ou outra rua, um conjunto de objetos surgidos em minha consciência em resposta ao sinal “42”, e bastante diferentes dos surgidos em resposta ao sinal “45”. Minha memória reuniu os teatros, lojas e edifícios característicos de cada uma das ruas que tinha de recordar. Este processo passou por estágios definidos. Dois desses estágios devem ser ressaltados: no primeiro, à designação verbal “rua 42”, minha memória com

grande dificuldade respondeu enumerando toda a cadeia de elementos característicos, mas eu ainda não tinha a verdadeira percepção da rua, porque os vários elementos ainda não haviam se consolidado numa imagem única. Apenas no segundo estágio todos os elementos começam a se fundir numa única imagem: à menção do "número" da rua, *ainda surgia todo este grupo de elementos independentes, mas agora não como uma cadeia, mas como algo único* — como uma caracterização total da rua, *como sua imagem total*.

Apenas depois deste estágio se pode dizer que realmente se *memorizou* a rua. A imagem da rua começa a emergir e a viver na consciência e na percepção exatamente como, durante a criação de uma obra de arte, sua imagem total, única, reconhecível, é gradualmente formada por seus elementos.

Em ambos os casos — seja uma questão de memorização, ou o processo de percepção da obra de arte —, o método de entrada na consciência e nos sentimentos, através do todo, e no todo, *através da imagem*, permanece fiel a esta lei.

Além disso, apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, *através da agregação*, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória *como parte do todo*. Isto ocorre seja ela uma imagem sonora — uma seqüência rítmica e melódica de sons — ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados.

De um modo ou de outro, a série de idéias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados.

Vimos que no processo de lembrança existem dois estágios fundamentais: o primeiro é a *reunião* da imagem, enquanto o segundo consiste no *resultado* desta reunião e seu significado na memória. Neste último estágio, é importante que a memória preste a menor atenção possível ao primeiro estágio, e chegue ao resultado depois de passar pelo estágio de reunião o mais rápido possível. Esta é a prática na vida, em contraste com a prática na arte. Porque, quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase. Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*.

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador.⁹ É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica.

Esta condição surge sempre e em qualquer parte, não importa qual a forma artística em discussão. Por exemplo, a interpretação realista de um ator é constituída não por sua representação da cópia dos resultados de sentimentos, mas por sua capacidade de fazer estes sentimentos *surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos* — *viverem diante do espectador*.

Deste modo, a imagem de uma cena, de uma seqüência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador.

Do mesmo modo, um personagem (tanto num texto quanto na interpretação de um papel), para produzir uma impressão verdadeiramente viva, deve ser construído diante do espectador, durante o curso da ação, e não apresentado como uma figura mecânica com características determinadas *a priori*.

No drama, é particularmente importante que, no curso da ação, seja não apenas construída uma *idéia* do personagem, mas também que seja construído, seja "formado mentalmente", o *próprio personagem*.

Conseqüentemente, no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, *na própria vida*, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos.

Acabamos de mostrar a natureza disto em nosso exemplo das ruas numeradas. E seria correto se esperar de um artista, diante da tarefa de expressar uma determinada imagem através da representação factual, o recurso a um método idêntico a essa "assimilação" das ruas de Nova York.

Também usamos o exemplo da representação formada pelo mostrador de um relógio, e revelamos o processo pelo qual a imagem da hora surge em conseqüência desta representação. Para criar uma imagem, a obra de arte deve se basear num método idêntico, a construção de uma cadeia de representações.

Examinemos mais amplamente este exemplo da hora.

Com Vronsky, acima, a figura geométrica não surgiu como uma imagem da hora. Mas existem casos em que o importante não é ver que é meia-noite cronometricamente, mas sentir a meia-noite com todas as associações e sensações que o autor quer suscitar de acordo com seu enredo. Pode ser a meia-noite da ansiosa espera de um compromisso, a meia-noite da morte, a meia-noite de uma fuga fatal; em outras palavras, pode muito bem estar longe de ser uma simples representação da meia-noite cronométrica.

Neste caso, *de uma representação das doze badaladas* deve emergir a imagem da meia-noite como uma espécie de "hora do destino", repleta de significado.

Isto também pode ser ilustrado por um exemplo — desta vez de *Bel Ami*, de Maupassant. O exemplo tem uma importância adicional por ser sonoro. E ainda mais uma porque, sendo em sua natureza pura montagem, através do método corretamente escolhido para sua solução ele é apresentado na história como uma narrativa de acontecimentos reais.

É a cena em que George Duroy (que agora assina Du Roy) está esperando no fiacre por Suzanne, que concordou em fugir com ele à meia-noite.

Aqui, doze horas da noite só é a hora cronométrica num grau mínimo, e é, num grau máximo, a hora na qual tudo (ou, de qualquer modo, muito) está em jogo ("Acabou-se. Deu tudo errado. Ela não virá.").

Este é o modo como Maupassant dirige à consciência e aos sentimentos do leitor a imagem desta hora e seu *significado*, diferente de uma mera descrição da hora particular da noite:

Tornou a sair às onze horas, errou durante algum tempo, tomou um fiacre e mandou parar na Place de la Concorde, junto às arcadas do Ministério da Marinha.

De vez em quando acendia um fósforo, para olhar a hora no relógio. Quando viu aproximar-se a meia-noite, sua impaciência tornou-se febril. A todo instante punha a cabeça na portinhola para olhar.

Um relógio distante deu doze badaladas, depois um outro mais perto, depois dois juntos, depois um último, muito longe. Quando este acabou de tocar, pensou: “Acabou-se. Deu tudo errado. Ela não virá.” Estava entretanto resolvido a ficar, até de manhã. Nestes casos é preciso ser paciente.

Escutou ainda tocar um quarto, depois meia hora, depois três quartos; e todos os relógios repetiram a “uma”, tal como tinham anunciado a meia-noite...¹⁰

Neste exemplo, vemos que, quando Maupassant quis gravar na consciência e nas sensações do leitor a qualidade *emocional* da meia-noite, não se limitou a mencionar que primeiro bateu a meia-noite e depois uma hora. Ele nos obrigou a experimentar a sensação da meia-noite, fazendo com que as doze horas batessem em vários lugares e em vários relógios. Combinados em nossa percepção, estes grupos individuais de doze badaladas se transformam numa sensação geral da meia-noite. *As representações separadas se transformaram em uma imagem*. Isto foi inteiramente feito por meio de montagem.

O exemplo de Maupassant pode servir de modelo para o mais requintado estilo de roteiro de montagem, onde o som das “doze horas” é denotado por meio de uma série completa de planos “de diferentes ângulos de câmera”: “distante”, “mais perto”, “muito longe”. Este badalar dos relógios, registrado a várias distâncias, é como a filmagem de um objeto a partir de diferentes posições da câmera e repetida numa série de três diferentes enquadramentos: “plano geral”, “plano médio”, “plano de conjunto”. Porém, a badalada real ou, mais corretamente, a batida variada dos relógios de modo algum é escolhida por sua virtude como um detalhe naturalista de Paris à noite. O efeito primário destas batidas conflitantes de relógios em Maupassant é a ênfase insistente na imagem emocional da “meia-noite” fatal, não a mera informação: “zero hora”.

Se seu objetivo fosse apenas informar que era zero hora, Maupassant dificilmente teria recorrido a uma composição tão requintada. Do mesmo modo, sem a escolha cuidadosa de uma solução criativa de montagem, ele nunca teria obtido, através de um meio tão simples, um efeito emocional tão palpável.

Enquanto falávamos de relógios e horas, lembrei-me de um exemplo de minha própria experiência. Durante a filmagem de *Outubro*, nos deparamos, no

Palácio de Inverno, com um curioso espécime de relógio: além de mostrador principal, também tinha uma coroa de pequenos mostradores em redor do maior. Em cada um desses mostradores estava o nome de uma cidade: Paris, Londres, Nova York, Xangai, e assim por diante. Cada um mostrava a hora destas cidades, em contraste com a hora de Petrogrado, no mostrador principal. O aparecimento deste relógio ficou gravado em nossa memória. E quando, em nosso filme, precisamos apresentar de modo especialmente enérgico o momento histórico da vitória e instauração do poder soviético, este relógio sugeriu uma solução específica de montagem: repetimos a hora da queda do Governo Provisório, marcada no mostrador principal pela hora de Petrogrado, em toda a série de mostradores secundários que marcavam a hora em Londres, Paris, Nova York, Xangai. Assim, esta hora, única na história e no destino dos povos, emergiu através de uma variedade enorme de horas locais, como que unindo e fundindo todos os povos na percepção do momento da vitória. O mesmo conceito foi também anunciado por um movimento rotativo da própria coroa de mostradores, um movimento que, ao aumentar e acelerar-se, também fundiu plasticamente todos os indicadores de tempo diferentes e independentes na sensação da hora histórica única...¹¹

Neste ponto, ouço a pergunta de meus adversários invisíveis: “Está tudo bem, mas o que tem a dizer sobre um longo pedaço de filme, sem cortes, com a interpretação de um ator — o que isto tem a ver com a montagem? A sua interpretação, por si mesma, não impressiona? A interpretação de um papel por Tcherkasov¹² ou Okhlopkov,¹³ Tchirkov¹⁴ ou Sverdlin¹⁵ também não impressionam?” É fútil supor que esta pergunta significa um golpe mortal na concepção de montagem. O princípio da montagem é muito mais amplo do que uma pergunta como esta supõe. É totalmente errado supor que se um ator atua num único e longo pedaço de filme, não cortado pelo diretor e cinegrafista em diferentes ângulos de câmera, esta construção é intocada pela montagem! De modo algum!

Neste caso, tudo o que temos a fazer é procurar pela montagem em outro lugar, na realidade, na *interpretação do ator*. Mais tarde discutiremos a questão do grau em que o princípio da técnica “interior” da interpretação está relacionado com a montagem. No momento será suficiente deixar um grande artista do palco e da tela, George Arliss, dar sua contribuição:

Sempre acreditei que, no cinema, a interpretação devia ser exagerada, mas vi imediatamente que a *discrição* era a coisa principal a ser aprendida, por um ator, para transferir sua arte do palco para a tela... A arte da discrição e da sugestão no cinema pode ser estudada a qualquer hora observando-se a interpretação do inimitável Charlie Chaplin.¹⁶

À representação enfática (exagero), Arliss contrapõe discrição. Ele vê o grau desta discrição na redução da realidade à sugestão. Ele rejeita não apenas a repre-

sentação exagerada da realidade, mas até a representação da realidade na íntegra! Em vez disso, aconselha “sugestão”. Mas o que é “sugestão” senão um elemento, um detalhe, um “primeiro plano” da realidade que, justaposto a outros detalhes, funciona como uma resolução do fragmento inteiro da realidade? Assim, de acordo com Arliss, o eficaz trecho de interpretação amalgamado é nada mais do que uma justaposição de primeiros planos deste tipo, os quais, combinados, criam a imagem do conteúdo da interpretação. E, para ir mais além, a interpretação do ator pode ter o caráter de uma representação insípida, ou de uma imagem genuína, de acordo com o método que empregue para construí-la. Mesmo se sua interpretação for toda tomada de um único ângulo (ou mesmo de uma única poltrona da platéia de um teatro), apesar disso — num caso bem sucedido — a interpretação terá a qualidade de “montagem”.

É preciso que se diga que o segundo exemplo de montagem citado acima (de *Outubro*) não é um exemplo de montagem comum, e que o primeiro exemplo (de Maupassant) ilustra apenas um caso onde um objeto é filmado de vários pontos com vários ângulos de câmara.

Outro exemplo que citei é bastante típico da cinematografia, não mais relacionado a um objeto individual, mas, em vez disso, a uma imagem de todo um fenômeno — formada, porém, exatamente do mesmo modo.

É um exemplo notável de “roteiro de filmagem”. Nele, através de uma acumulação crescente de detalhes e cenas, uma imagem palpável surge diante de nós. Não foi escrito como uma obra literária acabada, mas apenas como uma nota de um grande mestre que tentou colocar no papel, para si mesmo, sua visualização do Dilúvio.

O “roteiro de filmagem” a que me refiro são as notas de Leonardo da Vinci para uma representação do Dilúvio pela pintura. Escolhi este exemplo em particular porque nele a cena *audiovisual* do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. Uma realização como esta de coordenação sonora e visual é notável vinda de qualquer pintor, mesmo sendo Leonardo.

Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos de árvores quebrados, misturados com um número infinito de folhas.

Que se vejam, em torno, árvores antigas desenraizadas e feitas em pedaços pela fúria dos ventos.

Deve-se mostrar como fragmentos de montanhas, arrancados pelas torrentes impetuosas, precipitam-se nessas mesmas torrentes e obstruem os vales, até que os rios bloqueados transbordam e cobrem as vastas planícies e seus habitantes.

Novamente devem ser vistos, amontoados nos topos de muitas das montanhas, muitas espécies diferentes de animais em tropel, aterrorizados e reduzidos, finalmente, a um estado de docilidade, em companhia de homens e mulheres que fugiram para lá com seus filhos.

E, nos campos inundados, a superfície da água estava quase que totalmente coalhada de mesas, camas, barcos e vários outros tipos de balsas improvisadas devido à necessidade e ao medo da morte;

nos quais havia homens e mulheres com seus filhos, amontoados, gritando e chorando, apavorados com a fúria dos ventos, que encrespavam as ondas, fazendo-as girar como um poderoso furacão, carregando com elas os corpos dos afogados;

e não havia objeto flutuando que não estivesse coberto de vários e diferentes animais, que haviam feito uma trégua e se amontoavam aterrorizados, entre eles lobos, raposas, cobras e criaturas de todo tipo, fugitivos da morte.

E todas as ondas que golpeavam sem cessar, com os corpos dos afogados, os golpes matando aqueles nos quais ainda havia vida.

Serão vistos alguns grupos de homens, com armas nas mãos, defendendo os minúsculos pedaços de terra que lhes restaram dos leões, lobos e bestas predadoras que neles procuravam a segurança.

Ó tumulto aterrador se ouve ressoando pelo ar sombrio, rasgado pela fúria do trovão e dos raios que ele cospe e que o atravessam céleres, levando destruição, derrubando tudo o que se atravessa em seu caminho!

Ó, quantas pessoas podem ser vistas tampando os ouvidos com as mãos para calar o rugido feroz lançado através do ar obscuro pela fúria dos ventos misturados com a chuva, pelo estrépito dos céus e pelo chispar dos relâmpagos!

Outras não se contentavam em fechar os olhos, mas, tapando-os com as mãos, uma em cima da outra, os cobriam, ainda mais apertados, para não ver o massacre impiedoso da raça humana pela ira de Deus.

Ai de mim! quantos lamentos!

Quantos em seu terror se jogavam das rochas! Podem-se ver galhos enormes dos gigantes carvalhos, repletos de homens, sendo carregados pelos ares com a fúria dos ventos impetuosos.

Quantos barcos emborcados, alguns inteiros, outros em pedaços, em cima de homens que lutam para escapar com atos e gestos de desespero que pressagiam uma terrível morte.

Outros, com atos frenéticos, tiravam as próprias vidas, no desespero de não conseguirem suportar tamanha angústia;

alguns se atiravam das altas rochas;

outros se estrangulavam com as próprias mãos;

alguns agarravam os próprios filhos,

e com grande violência os matavam de um só golpe;

alguns viravam suas armas contra si mesmos, para ferir-se e morrer; outros, caindo de joelhos, entregavam-se a Deus.

Ai! quantas mães choravam os filhos afogados, segurando-os sobre os joelhos, erguendo os braços abertos para o céu e, com diversos gritos e guinchos, clamando contra a ira dos deuses?

Outras, com as mãos fechadas e os dedos entrelaçados, mordem-nas até sangrar e as devoram, curvando-se a ponto de os peitos tocarem os joelhos, em sua intensa e insuportável agonia.

Manadas de animais, como cavalos, bois, cabras, ovelhas, devem ser vistos já cercados pela água, isolados sobre os altos picos das montanhas, apertados contra os outros,

e os que estão no meio subindo até o topo e pulando em cima dos outros, e lutando encarniçadamente, e muitos morrendo de fome.

E os pássaros já começavam a pousar nos homens e nos animais, por não mais encontrarem nenhum pedaço de terra à flor d'água que já não estivesse coberto de seres vivos.

A fome, o instrumento da morte, já privara de vida a maior parte dos animais, quando os cadáveres, já mais leves, começaram a surgir do fundo das águas profundas, emergindo para a superfície no torvelinho das ondas; e lá ficaram batendo uns nos outros e feito bexigas cheias de vento, que ricocheteiam de volta ao lugar de onde foram lançadas, caem e se espalham uns sobre os outros.

E, acima desses horrores, a atmosfera se via coberta de nuvens lúgubres rasgadas pela chispa serpenteante dos terríveis raios do céu, que refulgiam, ora aqui, ora ali, em meio à densa escuridão...¹⁷

Esta descrição não foi concebida por seu autor como um poema ou ensaio literário. Péladan, o organizador da edição francesa do *Trattato della pittura*, de Leonardo, a considera o projeto de um quadro nunca realizado, que teria sido uma insuperável “*chef d'oeuvre* da paisagem e da representação das forças da natureza”.¹⁸ Apesar disso, a descrição não é um caos, mas foi executada com elementos característicos das artes “temporais”, em vez de “espaciais”.

Sem analisar em detalhe a estrutura desse extraordinário “roteiro de filmagem”, devemos salientar porém o fato de que a descrição segue um *movimento* bastante definido. Além disso, *o curso deste movimento* de modo algum é fortuito. O movimento segue uma ordem definida, e depois, na correspondente *ordem inversa*, volta aos fenômenos do início. Começando com uma descrição dos céus, o quadro termina com uma descrição semelhante, mas consideravelmente intensificada. No centro está o grupo de seres humanos e suas experiências; a cena se desenvolve dos céus para os homens, e dos homens para os céus, passando pelos animais. Os detalhes maiores (os primeiros planos) são encontrados no centro, no clímax da descrição (“... mãos fechadas com os dedos entrelaçados... mordem-nas até sangrar...”). Com absoluta nitidez emergem os elementos típicos de uma composição de montagem.

O conteúdo de cada quadro das cenas independentes é reforçado pela crescente intensidade da ação.

Vejam os que chamaremos de “tema animal”: animais tentando fugir; animais arrastados pela torrente; animais se afogando; animais lutando com seres humanos; animais lutando uns com os outros; as carcaças de animais afogados flutuando na superfície. Ou o progressivo desaparecimento da terra firme sob os pés das pessoas, animais e pássaros, que atinge o auge no ponto em que os pássaros

são forçados a pousar nos homens e animais, sem encontrar nenhum pedaço de terra ainda não-submerso, ou desocupado. Esta passagem nos lembra obrigatoriamente que a distribuição de detalhes em um quadro de um só plano também presume movimento — um movimento dos olhos, de um fenômeno para outro, de acordo com a composição. Aqui, é claro, o movimento é expressado com não menos nitidez do que no cinema, onde o olho *não pode* discernir a sucessão da seqüência de detalhes numa ordem diferente da estabelecida por quem determina a ordem da montagem.

Inquestionavelmente, porém, a descrição extraordinariamente seqüencial de Leonardo cumpre não apenas a tarefa de enumerar os detalhes, mas a de traçar a trajetória do futuro movimento sobre a superfície da tela. Aqui vemos um exemplo brilhante de como, na aparentemente estática “coexistência” simultânea de detalhes, num quadro imóvel, ainda foi aplicada exatamente a mesma seleção de montagem, existe exatamente a mesma sucessão ordenada na justaposição de detalhes, como nas artes que incluem o fator tempo.

A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema.

Passando desta definição para o processo criativo, veremos que este ocorre do seguinte modo. Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador.

Isto se aplica tanto à imagem da obra de arte como um todo, quanto à imagem de cada cena ou parte independente. No mesmo sentido, isto explica a criação de uma imagem pelo ator.

O ator tem diante de si exatamente a mesma tarefa: expressar, com dois, três, ou quatro aspectos do caráter ou modo de conduta, os elementos básicos que, em justaposição, criam a imagem integral concebida pelo autor, pelo diretor e pelo próprio ator.

O que é mais digno de nota num método como este? Primeiro e antes de tudo, seu dinamismo. Que reside basicamente no fato de que a imagem desejada *não é fixa ou já pronta, mas surge -- nasce*. A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida — de novo e finalmente — na percepção do espectador. Este é, na realidade, o objetivo final do esforço criativo de todo artista.

Gorki colocou isto com eloqüência numa carta a Konstantin Fedin:

Você diz: Está atormentado com a questão “como escrever?”. Há 25 anos observo como esta questão preocupa as pessoas... Sim, é uma questão séria; preocupei-me, preocupo-me, e continuarei me preocupando com ela até o fim de meus dias. Mas para mim a pergunta se formula assim: como devo escrever, a fim de que o homem, não importa quem seja, emerga das páginas da história a seu respeito com a força da palpabilidade física de sua existência, com a irrefutabilidade de sua realidade *semi-imaginária*, com a qual o vejo e o sinto? Este é o ponto como o entendo, este é o segredo da questão...¹⁹

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

Relevante nesta parte da discussão é a definição de Marx do caminho da verdadeira investigação:

Zur Wahrheit gehört nicht nur das Resultat, sondern auch der Weg. Die Untersuchung der Wahrheit muss selbst wahr sein, die wahre Untersuchung ist die entfaltete Wahrheit, deren auseinander, gestreute Glieder sich im Resultat zusammenfassen.^{20*}

A força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande ator se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência - a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social —, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador.

* Em alemão no original: À verdade pertence não apenas o resultado, mas também o caminho. A investigação da verdade deve em si ser verdadeira, a verdadeira investigação é a revelação da verdade, cujos membros separados se unem no resultado.

Seria possível achar que nada poderia ser mais definido e claro do que a listagem quase científica dos detalhes do Dilúvio, que passam diante de nós no “roteiro de filmagem” de Leonardo. Porém, quão pessoais e individuais são as imagens resultantes que surgem na mente de cada leitor, que derivam de uma especificação e justaposição de detalhes partilhadas por todos os leitores de um documento como este. Cada imagem é exatamente tão semelhante e diferente quanto o seria o papel de Hamlet, ou Lear, interpretado por atores diferentes de diferentes países, épocas ou teatros.

Maupassant oferece a cada leitor a mesma estrutura de montagem para a batida dos relógios. Ele sabe que esta estrutura particular evocará na percepção mais do que mera informação sobre a hora. Uma experiência do significado da meia-noite será lembrada. Cada leitor ouve o bater das horas de modo idêntico. Mas em cada leitor surge uma imagem própria, sua própria representação da meia-noite, e seu significado. Cada representação é, no que diz respeito à imagem, individual, diferente e, no entanto, idêntica tematicamente. E cada uma dessas imagens da meia-noite, ao mesmo tempo em que é para todo leitor também a do autor, é também do mesmo modo a sua própria — viva, próxima, íntima.

A imagem concebida pelo autor tornou-se carne e osso da imagem do espectador... Dentro de mim, espectador, esta imagem nasceu e cresceu. Não apenas o autor criou, mas eu também — o espectador que cria — participei.

No início deste capítulo falei de uma história emocionalmente excitante e comovente, diferente de uma exposição lógica dos fatos — tão diferente quanto uma experiência é diferente de um testemunho.

Uma *exposição-testemunho* seria a correspondente estrutura de *não-montagem* de cada um dos exemplos citados. No caso das notas de Leonardo da Vinci para *O Dilúvio*, uma exposição-testemunho não teria levado em consideração, como ele o fez, as várias escalas e perspectivas a serem distribuídas sobre a superfície do quadro terminado, de acordo com seus cálculos da trajetória do olho do espectador. Teria sido suficiente a mera apresentação do mostrador do relógio que mostra a hora exata da queda do Governo Provisório. Se Maupassant tivesse usado um método como este na passagem sobre o encontro de Duroy, teria dado a breve informação de que a meia-noite soara. Em outras palavras, uma abordagem como esta transmite apenas informação documental, não transformada pela arte em uma força estimulante e um efeito emocional criados. Como exposições-testemunho, todos esses exemplos seriam, na linguagem cinematográfica, *representações filmadas de um único ângulo*. Mas, moldados pelos artistas, estes exemplos constituem *imagens*, criadas através da *estrutura da montagem*.

E agora podemos dizer que é precisamente o princípio da *montagem*, diferente do da *representação*, que obriga os próprios espectadores a *criar*, e o princípio da *montagem*, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra

que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento.²¹ Examinando esta diferença, descobrimos que o princípio da montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do *princípio da montagem em geral*, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme.

Como afirmamos acima, os métodos de montagem comparados, de *criação pelo espectador* e *criação pelo ator*, podem levar a conclusões fascinantes. Nesta comparação, ocorre um encontro entre o método de montagem e a esfera da técnica *interior* do autor; isto é, a forma do *processo interno* através do qual o ator cria um sentimento palpitante, exibido em seguida na autenticidade de sua atuação no palco ou na tela.

Foram criados vários sistemas e doutrinas sobre os problemas da interpretação do ator. Para ser preciso, há na verdade dois ou três sistemas, com várias ramificações. As ramificações se distinguem umas das outras não apenas por diferenças de terminologia, mas principalmente por suas diferentes concepções quanto ao principal papel desempenhado pelos *diferentes* pontos básicos da técnica da interpretação. Algumas vezes uma escola esquece quase completamente todo um elo do processo psicológico da criação da imagem. Algumas vezes um elo *não-básico* é elevado à posição principal. Mesmo num método tão monolítico quanto o do Teatro de Arte de Moscou, com todo o seu corpo de postulados básicos, há tendências independentes na interpretação desses postulados.

Não tenho a intenção de entrar nas sutilezas das diferenças, essenciais ou terminológicas, dos métodos de treinamento ou de criação do ator. Meu objetivo é analisar os aspectos da técnica do trabalho do ator que o capacitam a obter resultados — que conquistem a imaginação do espectador. Qualquer ator ou diretor é, na realidade, capaz de deduzir estes aspectos a partir de sua experiência “interior”, se ele consegue deter o processo para examiná-lo. As técnicas do *ator* e do *diretor* são, com relação a este ponto, indistinguíveis, a partir do momento em que o diretor, neste processo, é também, numa certa medida, um ator. A partir da observação deste “lado ator” em minha própria experiência como diretor, tentarei esboçar esta técnica interna que estamos analisando através de um exemplo concreto. Ao fazê-lo, não tenho a menor intenção de dizer algo *novo* com relação a *esta* questão em particular.

Suponhamos que estou diante do problema de interpretar a “manhã seguinte” de um homem que, na noite anterior, perdeu dinheiro dos cofres públicos num jogo de cartas. Suponhamos que a cena está cheia de todo tipo de peripécias, inclusive, digamos, uma conversa com a mulher que não suspeita de nada, uma cena com a filha que fixa atentamente o pai, cujo comportamento lhe parece

estranho, uma cena do autor do desfalque esperando nervoso que o telefone toque responsabilizando-o, e assim por diante.

Suponhamos que uma série destas cenas leve o autor do desfalque a uma tentativa de suicídio com um tiro. A tarefa diante do ator é a de interpretar o último fragmento do clímax, no qual ele chega à conclusão de que só há uma solução — o suicídio — e suas mãos começam a tatear, na gaveta de sua escrivaninha, à procura do revólver...

Acredito que seria quase impossível encontrar um ator experiente que, nesta cena, começasse tentando “interpretar o sentimento” de um homem à beira do suicídio. Cada um de nós, em vez de suar e se esforçar para imaginar como um homem se comportaria sob tal circunstância, abordaria a questão de um modo bastante diferente. Faríamos com que o estado de ânimo apropriado e o sentimento apropriado *se apoderassem* de nós. E o estado, a sensação, a experiência autenticamente sentida, em consequência direta, se “manifestaria” em movimentos, ações, comportamento geral emocionalmente corretos. Este é o caminho em direção à *descoberta dos elementos iniciais* de um comportamento correto, correto no sentido de que é apropriado a um estado ou sentimento verdadeiramente vivenciado.

O próximo estágio do trabalho de um ator consiste na escolha da composição desses elementos, depurando-se de qualquer acréscimo fortuito e refinando-os para dar-lhes o grau máximo de expressividade. Mas este é o estágio *seguinte*. Nossa preocupação aqui é com o estágio *anterior*.

Estamos interessados na parte do processo na qual o ator é *possuído* pelo sentimento. Como isto é conseguido? Já dissemos que não pode ser feito com o método do “esforço e suor”. Em vez disso, tomamos o caminho que deveria ser usado em todas as situações como esta.

O que na realidade fazemos é obrigar nossa imaginação a descrever para nós várias situações e quadros concretos apropriados ao nosso tema. A agregação dos quadros imaginados suscita em nós a emoção requerida, o sentimento, a compreensão e a experiência real que estamos procurando. Naturalmente, o material desses quadros imaginados vai variar, dependendo das características peculiares do caráter da imagem do personagem que o ator está interpretando no momento.

Suponhamos que um traço característico de nosso autor do desfalque seja o medo da opinião pública. O que o aterrorizará mais não será tanto o remorso, a consciência de sua culpa ou o sofrimento com sua futura prisão, mas “o que as pessoas vão dizer?” Nosso homem, ao se ver nessa posição, imaginará em primeiro lugar todas as terríveis consequências de seu ato nesses termos.

Serão essas consequências imaginadas, e suas combinações, que reduzirão o homem a um tal grau de desespero que ele procurará uma saída inesperada.

É assim, exatamente deste modo, que ocorre na vida. O terror resultante da consciência da responsabilidade começa a revelar o quadro febril das consequên-

cias. E este conjunto de quadros imaginados, agindo sobre os sentimentos, aumenta o terror, reduzindo o autor do desfalque ao auge do horror e desespero.

O processo é idêntico àquele com que o ator provoca um estado semelhante no teatro. Existe apenas uma diferença: o seu uso da vontade para forçar a imaginação a pintar o mesmo quadro de conseqüências, que na vida real a imaginação do homem suscitaria espontaneamente.

Os métodos pelos quais a imaginação é levada a isto, com base nas circunstâncias presumidas e imaginárias, não são no momento pertinentes. Estamos tratando do processo no momento em que a imaginação já está descrevendo o que é necessário para a situação. Não é necessário ao ator obrigar-se a sentir e vivenciar as conseqüências previstas. Sentimento e experiência, como as ações que fluem deles, surgem por si mesmos, criados pelos quadros que sua imaginação pinta. O sentimento vivo será suscitado pelos próprios quadros, por sua agregação e justaposição. Ao procurar modos de despertar o sentimento exigido, pode-se descrever para si mesmo uma inumerável quantidade de situações e quadros relevantes nos quais emergirá o tema sob vários aspectos.

Como exemplo, elegerei as duas situações que me vieram à mente entre a multiplicidade de quadros imaginados. Sem refletir sobre eles cuidadosamente, tentarei me lembrar deles como me ocorreram. “Sou um criminoso aos olhos de meus ex-amigos e conhecidos. As pessoas me evitam. Sou colocado no ostracismo por elas”, e assim por diante. Para sentir isto com todos os meus sentidos, sigo o processo esboçado acima, descrevendo para mim mesmo situações concretas, quadros reais do destino que me espera.

A primeira situação na qual me imagino é o tribunal, onde meu caso está sendo julgado. A segunda situação será minha volta à vida normal depois de cumprir minha pena. Estas notas tentarão reproduzir as qualidades plásticas e gráficas que várias situações fragmentadas como estas possuem naturalmente, quando nossa imaginação está funcionando a pleno vapor. O modo como essas situações surgem difere de ator a ator.

Isto é apenas o que veio à *minha* mente quando estabeleci para *mim mesmo* a tarefa:

O tribunal. Meu caso está sendo julgado. Estou no banco dos réus. A sala está repleta de pessoas que me conhecem — algumas casualmente, outras muito bem. Capto o olhar de meu vizinho fixado em mim. Somos vizinhos há 30 anos. Ele percebe que o vi olhando para mim. Seus olhos resvalam sobre mim com afetada abstração. Ele olha fixamente para a janela, fingindo fastio... Outro espectador na sala do tribunal — a mulher que vive no apartamento acima do meu. Encontrando meu olhar, ela baixa os olhos aterrorizada, enquanto olha para mim com o rabo do olho...

Com um movimento claro, meus companheiros de bilhar viram as costas para mim... Há o gordo, dono do salão de bilhar, e sua mulher — encarando-me com

insolência... Tento me encolher olhando para os pés. Não vejo nada, mas à minha volta ouço os sussurros de censura e o murmúrio de vozes. Como um golpe atrás do outro, caem as palavras da súmula do promotor...

Imagino a outra cena com a mesma nitidez — minha volta da prisão:

A batida dos portões atrás de mim, quando sou libertado... O olhar espantado da empregada, que pára de limpar as janelas do vizinho quando me vê entrando em meu velho prédio... Há um nome novo na caixa do correio... O chão do vestíbulo foi recentemente encerado e há um novo tapete em frente à minha porta... A porta do apartamento ao lado se abre... Pessoas que eu nunca vira antes me olham com suspeita e inquisitivamente. Os filhos se agarram neias; instintivamente se escondem. De baixo, com os óculos tortos no nariz, o velho porteiro, que se lembra de mim, olha para cima através do vão da escada...

Três ou quatro cartas amareladas enviadas para meu endereço antes que minha desgraça fosse do domínio público... Duas ou três moedas soam em meu bolso... E então — a porta é fechada em minha cara pelos ex-conhecidos que agora ocupam meu apartamento... Minhas pernas carregam-me, relutantemente, para cima, em direção ao apartamento da mulher que eu costumava visitar e então, quando só faltam mais dois passos, volto. A gola rapidamente levantada de um transeunte que me reconhece...

E assim por diante. Acima está o resultado apenas de anotações sobre tudo o que passa pela minha mente e sentimentos quando, tanto como diretor, quanto como ator, tento me apossar emocionalmente da situação proposta.

Depois de me colocar mentalmente na primeira situação, e depois de passar mentalmente pela segunda, fazendo o mesmo com duas ou três situações relevantes de intensidade variada, gradualmente atinjo a percepção autêntica do que me espera no futuro e, em conseqüência, à experiência real da desesperança e da tragédia de minha posição. A justaposição de detalhes da primeira situação imaginada produz um matiz desta sensação. A justaposição de detalhes da segunda situação — outro. O matiz de um sentimento é acrescentado ao outro, e de todos eles começa a surgir a imagem da desesperança, inseparavelmente ligada à intensa experiência emocional de sentir de fato tal desesperança.

Deste modo, sem esforço para representar o próprio sentimento, é possível suscitar-lo pela reunião e justaposição de detalhes e situações deliberadamente selecionadas entre todas as que primeiro se acumularam na imaginação.

É irrelevante se a descrição deste processo, como esbocei acima, coincida ou não em seus detalhes mecânicos com qualquer escola de técnica de representação. O que importa é que um estágio semelhante ao descrito acima existe em qualquer caminho rumo à *formação e intensificação* da emoção, seja na vida real ou na técnica

do processo criativo. Podemos nos convencer disto com um mínimo de auto-observação, seja das condições da criação, seja das circunstâncias da vida real.

Outra questão importante é o fato de que a técnica da criação recria um processo da vida, condicionado apenas pelas circunstâncias especiais exigidas pela arte.

Deve-se levar em conta, é claro, que não analisamos todo o corpo da técnica de interpretação, mas apenas um único elo de seu sistema.

Por exemplo, não abordamos absolutamente a natureza da própria imaginação, particularmente a técnica de seu “aquecimento” até o ponto em que ela seja capaz de pintar os quadros que desejamos, aqueles exigidos pelo tema particular. A falta de espaço não permite um exame desses elos, apesar de que sua análise confirmaria as afirmações aqui feitas. No momento, nos limitamos ao ponto já discutido, mas tendo em mente que o elo que analisamos não ocupa um espaço maior na técnica do ator do que a montagem entre os recursos expressivos do cinema. Nem tampouco podemos presumir que a montagem ocupa um lugar menos importante.

Pois bem, de que modo essa introdução ao campo da técnica interior do ator difere, na prática ou em princípio, do que esboçamos previamente como a essência da montagem cinematográfica? A diferença está no campo da aplicação, e não no da essência do método.

Nossa última pergunta foi como fazer para que os sentimentos vivos e as experiências emergem do interior do ator.

A pergunta anterior foi como evocar nos sentimentos do espectador uma imagem sentida emocionalmente.

Em ambas as perguntas, os elementos estáticos, os fatores dados e os imaginados, todos em justaposição, criam uma emoção que emerge dinamicamente, uma imagem que emerge dinamicamente.

Não consideramos isto, de modo algum, diferente, em princípio, do processo de montagem no cinema: aqui há a mesma concretização intensa do tema tornando-se perceptível através de detalhes determinantes, sendo o efeito resultante da justaposição desses detalhes a evocação do próprio sentimento.

Quanto à verdadeira natureza dessas “visões” que aparecem diante do “olho interior” do ator, seus aspectos plásticos (ou auditivos) são completamente homogêneos com as características típicas do plano cinematográfico. Os termos “fragmentos” e “detalhes”, conforme aplicados, acima, a essas visões, não foram escolhidos ao acaso, já que a imaginação não evoca quadros completos, e sim propriedades decisivas e determinantes desses quadros. Porque, se examinamos as muitas “visões” anotadas quase que automaticamente acima, que eu honestamente tentei registrar

com a precisão fotográfica de um documento psicológico, veremos que estas “visões” têm uma ordem positivamente cinematográfica — com ângulos de câmera, tomadas de várias distâncias e rico material de montagem.

Um plano, por exemplo, era principalmente o de um homem virando as costas, obviamente uma composição que mostra as costas, em vez de toda a figura. Dois rostos com um olhar vítreo e obstinado contrastam com os cílios abaixados, sob os quais a mulher do apartamento de cima me olhava de soslaio — obviamente exigindo diferentes distâncias de câmera. Há vários primeiros planos óbvios — do tapete novo diante da porta, dos três envelopes. Ou, usando outro sentido, que é igualmente parte de nossa mídia — o plano geral sonoro do público que murmura na corte de justiça, contrastando com as poucas moedas tilintando em meu bolso etc. As lentes mentais trabalham deste modo com variações — ampliam a escala ou a diminuem, ajustando-se tão fielmente quanto uma câmera de filmagem aos vários quadros exigidos —, avançando ou afastando o microfone. Só o que falta para transformar esses fragmentos imaginados num típico roteiro de filmagem é a colocação de números antes de cada fragmento!

Este exemplo revela o segredo da realização do roteiro de filmagem, com emoção genuína e movimento, em vez de uma mera alternância tediosa de primeiros planos, planos médios e planos gerais!

A essência básica do método vale para ambas as esferas. A primeira tarefa é a divisão criativa do tema em representações determinantes, e depois combinação dessas representações com o objetivo de dar vida à *imagem inicial do tema*. E o processo pelo qual esta imagem é percebida é idêntico à experiência original do tema, do conteúdo da imagem. Também tão inseparável desta experiência intensa e genuína é o trabalho do diretor ao escrever o roteiro de filmagem. Só ele pode lhe sugerir as representações decisivas através das quais a imagem completa do tema pode irromper na forma de vida criativa.

Nisto reside o segredo daquela qualidade de exposição emocionalmente instigante (diferente da exposição-testemunho da mera informação), da qual falamos antes, e que é uma condição tanto da interpretação viva de um ator, quanto da viva realização de filmes.

Veremos que um conjunto semelhante de quadros, cuidadosamente selecionados e reduzidos ao extremo laconismo de dois ou três detalhes, será encontrado nos melhores exemplos da literatura.

Vejamos o poema narrativo de Puchkin, *Poltava* — a cena da execução de Kochubei. Nesta cena, o tema do “final de Kochubei” é expressado com brilho incomum pela imagem do “final da execução de Kochubei”. A imagem real deste final da execução emerge e cresce da justaposição de três representações selecionadas quase “documentalmente” de três detalhes do episódio:

“Tarde demais”, disse alguém
 O dedo apontando para o campo.
 Lá, o cadafalso fatal era desmontado
 Um padre de sotaina preta rezava
 E sobre uma carroça era colocado
 Por dois cossacos um caixão de carvalho.²²

Seria difícil encontrar uma seleção mais eficaz de detalhes para descrever a sensação da imagem da morte em todo o seu horror, do que esta da conclusão da cena de execução.

A validade da escolha de um método realista para criar e obter uma qualidade emocional pode ser confirmada por vários exemplos muito curiosos. Eis, por exemplo, outra cena de *Poltava*, de Puchkin, na qual o poeta faz com que a imagem de uma fuga noturna surja magicamente diante do leitor com todas as suas possibilidades pictóricas e emocionais.

Mas ninguém sabia como ou quando
 Ela sumira. Um pescador solitário
 Ouviu naquela noite o galope de cavalos,
 Vozes de cossacos e o sussurro de uma mulher...²³

Três planos:

1. Galope de cavalos
2. Vozes de cossacos
3. O sussurro de uma mulher

Novamente três representações objetivamente expressadas (sonoras!) se juntam numa imagem unificadora expressada emocionalmente, diferente da percepção de fenômenos isolados percebidos desvinculados de sua associação um com o outro. O método é usado apenas com o objetivo de suscitar a necessária experiência emocional no leitor. Apenas a experiência emocional, porque a informação de que Marya desaparecera fora dada no verso anterior (“*Ela sumira. Um pescador solitário*”). Tendo contado ao leitor que ela desaparecera, o autor quis dar-lhe a sensação também. Para consegui-lo, usa a montagem. Com três detalhes selecionados entre todos os elementos da fuga, sua imagem de fuga noturna surge na forma de montagem, comunicando a experiência da ação aos sentidos.

Aos três quadros sonoros ele acrescenta um quarto quadro, que tem o efeito de um ponto final. Para obter este efeito, ele escolhe seu quarto quadro em outro sentido. Este último “primeiro plano” não é sonoro, mas visual:

... E oito ferraduras de cavalos deixam suas pegadas
 Sobre o orvalho da manhã no prado...

Assim, Puchkin usa a montagem para criar as imagens de uma obra de arte. Mas também usa a montagem com igual habilidade quando cria a imagem de um personagem, ou de todo um *dramatis personae*. Com uma combinação superlativa de vários aspectos (isto é, “ângulos de câmara”) e de diferentes elementos (isto é, a montagem de coisas representadas pictoricamente, destacadas pelo enquadramento do plano), Puchkin obtém espantoso realismo em suas descrições. É na verdade o homem, completo em seus sentimentos, que emerge das páginas dos poemas de Puchkin.

Quando Puchkin trabalha com uma grande quantidade de trechos de montagem, seu uso desse recurso se torna mais complicado. O ritmo, construído com sucessivas frases longas e frases tão curtas que constam de uma única palavra, introduz uma característica dinâmica na imagem da estrutura da montagem. Este ritmo serve para estabelecer o verdadeiro temperamento do personagem descrito, dando-nos uma caracterização dinâmica de seu comportamento.

Pode-se aprender também com Puchkin como fazer para que uma sucessão ordenada da apresentação e revelação das características e da personalidade de um homem aumente o valor total da imagem. Um exemplo excelente desta conexão é sua descrição de Pedro, o Grande, em *Poltava*:

- I. ... E então, com a maior veemência,
- II. ... Soou, vibrante, a voz de Pedro:
- III. “Às armas, Deus esteja conosco!” Da tenda,
- IV. Por inúmeros favoritos rodeado,
- V. Pedro surge. Seus olhos
- VI. Fúscam. Seu olhar é terrível.
- VII. Seus movimentos ágeis. Magnífico,
- VIII. Todo o seu aspecto, fúria divina.
- IX. Avança. Seu corcel lhe é entregue.
- X. Fogoso e dócil, fiel cavalo de batalha.
- XI. Presentindo o fogo fatal,
- XII. Treme. Enviesa os olhos.
- XIII. E se lança na poeira da luta.
- XIV. Orgulhoso de seu poderoso cavaleiro.²⁴

A numeração acima é a dos versos do poema: agora descreveremos novamente esta passagem como se fosse o roteiro de um filme numerando os “planos” tal como montados por Puchkin

1. E então, com a maior veemência, soou, vibrante, a voz de Pedro: “Às armas, Deus esteja conosco!”
2. Da tenda, por inúmeros favoritos rodeado.
3. Pedro surge.

4. Seus olhos faíscam.
5. Seu olhar é terrível.
6. Seus movimentos ágeis.
7. Magnífico.
8. Todo o seu aspecto, fúria divina.
9. Avança.
10. Seu corcel lhe é entregue.
11. Fogoso e dócil, fiel cavalo de batalha.
12. Pressentindo o fogo fatal, treme.
13. Enviesa os olhos.
14. E se lança na poeira da luta, orgulhoso de seu poderoso cavaleiro.

O número de *versos* e o número de *planos* se mostram idênticos, 14 em cada caso, mas quase não há coincidência entre o esquema dos versos e o esquema dos planos; tal coincidência ocorre apenas duas vezes nos 14 versos: VIII = 8 e X = 11. Além disso, o conteúdo de um plano varia de dois versos completos (1, 14) a uma única palavra (9).

Isto é muito instrutivo para profissionais de cinema, particularmente os especialistas em som.

Examinemos como Pedro é “montado”:

Os planos 1, 2 e 3 contêm um excelente exemplo de apresentação *significante* de uma figura em ação. Aqui três níveis, três estágios de seu aparecimento, são absolutamente distintos: (1) Pedro ainda não é mostrado, mas é apresentado pelo som — sua voz. (2) Pedro sai da tenda, mas ainda não é visível. Tudo o que podemos ver é o grupo de favoritos rodeando-o. (3) Finalmente, apenas num terceiro estágio, Pedro é realmente visto ao se afastar da tenda.

Isto é seguido pelos *olhos faiscantes*, o detalhe mais importante de sua aparência geral (4). Em seguida, todo o rosto (5). Só então sua figura inteira é apresentada (apesar de cortada nos joelhos pelo enquadramento de um plano em *traveling*), para mostrar seus movimentos, sua agilidade e energia. O ritmo do movimento e o personagem que ele ilumina são expressados “impetuosamente” pelo choque de frases curtas. A apresentação total de toda a figura só ocorre no Plano 7, e agora de um modo que supera a descrição informativa — vividamente, como uma imagem. “Magnífico.” No plano seguinte, esta descrição é reforçada e ampliada: “Todo o seu aspecto, fúria divina.” Apenas no oitavo plano Puchkin revela Pedro com o poder total de uma representação plástica. Este oitavo plano, obviamente, enquadra Pedro em todo o seu tamanho, salientado por todos os recursos da composição do plano, com uma coroa de nuvens acima dele, com tendas e pessoas rodeando-o a seus pés. Depois deste plano amplo, o poeta nos reconduz imediatamente para o âmbito do movimento e da ação, com a única palavra “avança”. Seria difícil capturar de modo mais intenso a segunda característica decisiva de Pedro: o andar de Pedro — a mais

impressionante desde os “olhos faiscantes”. O lacônico “avança” transmite completamente a sensação do enorme, primitivo, impetuoso andar de Pedro, que sempre tornou difícil a seu séquito segui-lo. De um modo igualmente genial Valentin Serov capturou e registrou este “andar de Pedro” com seu famoso quadro de Pedro na construção de São Petersburgo.²⁵

Acredito que a apresentação acima seja uma leitura cinematográfica correta dessa passagem. Em primeiro lugar, uma “introdução” como esta de um personagem de Puchkin é geralmente típica de seu estilo. Basta ver, por exemplo, outra brilhante passagem de um tipo exatamente igual de “apresentação”, o da bailarina Istomina em *Eugene Onegin*.²⁶ Uma segunda prova da correção da leitura acima é a determinação da ordem das palavras que, com absoluta exatidão, por sua vez, *ordena o aparecimento sucessivo* de cada elemento, os quais finalmente se fundem na imagem do personagem, “revelando-o” plasticamente.

Os planos 2 e 3 seriam construídos de modo bastante diferente se, em vez de

... Da tenda
Por inúmeros favoritos rodeado,
Pedro surge...

o texto dissesse:

... Pedro surge,
Por inúmeros favoritos rodeado,
Da tenda...

Se o aparecimento tivesse começado com Pedro, em vez de conduzir a Pedro, a impressão seria bastante diferente. Como Puchkin escreveu, é um modelo de expressividade, conseguido através de um puro método de montagem e com meios de pura montagem. Para cada caso há disponível uma estrutura expressiva diferente. Mas a estrutura expressiva escolhida para cada caso prescreve e traça previamente “a única organização correta das únicas palavras adequadas”, sobre a qual Tolstoi escreveu no ensaio *O que é a arte?*

O som da voz de Pedro e suas palavras são ordenados com a mesma qualidade de sucessão lógica que permeia as imagens pictóricas (ver Plano 1). Porque Puchkin não escreveu:

...“Às armas, Deus esteja conosco!”
Soou a voz de Pedro, vibrante,
e com a maior veemência.

mas:

... E então, com a maior veemência,
Soou, vibrante, a voz de Pedro:
"As armas, Deus esteja conosco!"

Se nós, como cineastas, tivermos que enfrentar a tarefa de construir a expressividade de uma tal exclamação, também devemos transmiti-la de modo que haja uma sucessão ordenada, revelando primeiro sua veemência, depois sua qualidade vibrante, seguida pelo nosso *reconhecimento da voz* como a de Pedro, e finalmente, distinguindo *as palavras* que esta voz exaltada, poderosa, de Pedro *emite*: "As armas, Deus esteja conosco!" Parece evidente que, ao "encenar" tal passagem, a questão deveria ser resolvida simplesmente ouvindo-se primeiro uma frase de exclamação saindo da tenda, na qual as palavras não poderiam ser distinguidas, mas que já transmitiriam as qualidades de veemência e vibração que mais tarde se reconheceria como características da voz de Pedro.

Como vemos, isto é de grande importância com relação ao problema do enriquecimento dos recursos expressivos do cinema.

O exemplo é um modelo do tipo mais complexo de composição som-imagem ou áudio-visual. Parece incrível que ainda exista entre nós quem considere desnecessário buscar esse tipo de ajuda para nosso meio de expressão, e considere que é possível acumular experiência suficiente através do estudo da coordenação da música com a ação apenas na ópera ou no balé!

Puchkin nos ensina até como trabalhar de modo a evitar uma coincidência mecânica entre os planos e o ritmo da trilha musical.

Consideremos apenas o caso mais simples — a não coincidência dos compassos (neste caso, os versos) com os finais, incícios e durações dos quadros plásticos isolados. Num diagrama simples seria mais ou menos assim:

Música	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	
Imagem	1		2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

A linha superior é ocupada pelos 14 versos da passagem. A linha inferior, pelas 14 imagens feitas a partir dos versos.

O diagrama indica sua distribuição correspondente em relação à passagem.

Este diagrama torna evidente o primoroso estilo de contraponto de elementos sonoros-visuais que Puchkin usa para obter os magníficos resultados desta passagem polifônica do poema. Como já vimos, com a exceção de VIII = 8 e X = 11, não verificamos nem mais um único caso de correspondência idêntica de verso e plano.

Além disso, plano e verso coincidem em relação à ordem apenas uma vez: VIII = 8. Isto não pode ser acidental. Esta única correspondência exata entre as articulações da música e as articulações dos planos marca o trecho de montagem mais significativo de toda composição. É único: neste oitavo plano, as características de

Pedro são plenamente desenvolvidas e plenamente reveladas e, além disto, é o único verso que usa uma comparação pictórica: “Todo o seu aspecto, fúria divina.” Vemos que este recurso de coincidir a ênfase da música com a ênfase da representação é usado por Puchkin no caso de maior impacto da passagem. Isto é exatamente o que faria no cinema um montador experiente — como um compositor de harmonias audiovisuais.

Na poesia, o encadeamento de uma frase descritiva, de um verso para outro, é chamado de “*enjambement*”. Em sua *Introdução à métrica*, Zhirmunsky escreve:

Quando a articulação métrica não coincide com a sintática, surge o chamado encadeamento (*enjambement*)... O sinal mais característico de um encadeamento é a presença, em um verso, de uma *pausa sintática* mais significativa do que a do início ou fim do verso...²⁷

Ou conforme se pode ler no *Webster's Dictionary*:

ENJAMBEMENT... Continuação do sentido em uma frase, depois do final de um verso ou dístico, prolongamento de uma frase de um verso para outro, de forma que palavras intimamente relacionadas caem em versos diferentes...²⁸

Um bom exemplo de *enjambement* pode ser visto no *Endymion*, de Keats:

... Assim terminou ele, e ambos
Sentaram-se silenciosos: porque a jovem relutava muito
Em responder; percebendo bem que aquelas palavras sussurradas
Se perderiam, sem serem ouvidas, e vãs como espadas
Contra crocodilos empalhados, ou pulos
De gafanhotos contra o sol. Ela chora,
E imagina; esforça-se para divisar alguma culpa
Para colocar no olhar a expressão, *Vergonha*
Por esta pequena fraqueza! mas apesar de todo o esforço,
Seria mais fácil para ela tirar a vida
De uma pomba doente. Finalmente, para quebrar o silêncio,
Ela disse, com trêmula expectativa: “É esse o motivo?”...

Zhirmunsky também fala de uma *interpretação* particular deste tipo de construção que também nos interessa, de certo modo, com relação às nossas harmonias audiovisuais no cinema, onde o quadro desempenha o papel da frase sintática e a estrutura musical o papel da articulação rítmica:

Qualquer não-coincidência da articulação sintática com a métrica é uma dissonância artisticamente deliberada, que se resolve no ponto em que, depois de uma série de

não-coincidências, a pausa sintática finalmente coincide com os limites da série rítmica.²⁹

Isto pode ser ilustrado por um exemplo, desta vez de Shelley, de *Julian e Maddalo*:

Ele parou e, | perturbado, reclinou-se um pouco, ||
 Então levantando-se, com um sorriso melancólico
 Foi para um sofá, || e deitou-se, || e dormiu
 Um sono pesado, || e em seus sonhos ele chorou
 E murmurou um nome familiar, || e nós
 Choramos, sem nos envergonharmos, em sua companhia...

Na poesia russa, o “*enjambement*” assume formas particularmente ricas na obra de Puchkin.

Na poesia francesa, o uso mais consistente desta técnica se encontra na obra de Victor Hugo e André Chénier, apesar de o exemplo mais claro que jamais encontrei na poesia francesa estar num poema de Alfred de Musset:

*L'antilope aux yeux bleus, | est plus tendre peut-être
 Que le roi des forêts; || mais le lion répond
 Qu'il n'est pas antilope, | et qu'il a nom || lion*.*

O “*enjambement*” enriquece a obra de Shakespeare e Milton, reaparecendo em James Thomson, Keats e Shelley. Mas é claro que o poeta mais interessante a este respeito é Milton, que teve grande influência sobre Keats e Shelley em seu uso desta técnica.

Ele declarou seu entusiasmo pelo “*enjambement*” na introdução de *Paratso perdido*:

... verdadeiro deleite musical... consiste apenas em Números apropriados, quantidade adequada de Sílabas, e o sentido prolongado, de formas variadas, de um Verso para outro...³⁰

O próprio *Paratso perdido* é uma escola de primeiro nível no ensino de montagem e relações audiovisuais. Citarei várias passagens de diferentes partes da

* Em francês no original:

O antilope de olhos azuis | é talvez mais terno
 Que o Rei da Floresta || Mas o leão responde
 Que não é antilope | e que seu nome é || leão

obra — em primeiro lugar, porque Puchkin, traduzido, nunca consegue dar ao leitor estrangeiro o deleite direto das peculiaridades de sua composição, conseguido pelo leitor russo em passagens como as analisadas acima. Isto o leitor pode conseguir obter mais sucesso em Milton. E, em segundo lugar, porque duvido muito que meus colegas britânicos ou norte-americanos tenham o hábito de folhear com freqüência o *Paraiso perdido*, apesar de ele conter coisas muito instrutivas para o cineasta.

Milton é particularmente bom em cenas de batalha. Aqui sua experiência pessoal e observações de testemunha ocular freqüentemente tomam corpo. Hilaire Belloc escreveu com justiça sobre ele:

Tudo o que é marcial, que combina som e multidão, atraiu Milton desde as Guerras Civis... Sua imaginação capturava especialmente o apelo da música e o esplendor das cores...³¹

E, conseqüentemente, ele descreveu as batalhas divinas com detalhes tão intensamente terrenos que freqüentemente foi alvo de sérios ataques e reprovações.

Estudando as páginas de seu poema e, em cada caso individual, analisando as qualidades determinantes e efeitos expressivos de cada exemplo, enriquecemos extraordinariamente nossa experiência com relação à distribuição audiovisual das imagens em sua montagem sonora.

Mas eis as imagens:

(*A aproximação da "Hoste de Satã"*)

...finalmente

Ao longe, no Horizonte, descobriu-se
De um lado ao outro, Região Ígnea, disposta
Sob a forma de exército, que, aproximando-se
Mostrava poderes ligados a Satanás,
Cobertos com os raios inumeráveis
De sólidas e inflexíveis Lanças; via-se uma afluência de Capacetes
e de vários Escudos
Guarnecidos com Pinturas insolentes
Esses Poderes se apressavam
Com furiosa rapidez...³²

Notem a instrução cinematográfica, no terceiro verso completo, para *mudar o lugar da câmera*: "aproximando-se"!

(*O movimento correspondente das "Hostes Celestiais"*)

... essa alta honra é reclamada, como direito,
Por Azazel, grande Querubim,

Que, imediatamente, desfralda da Haste brilhante
 A Insígnia Imperial que, elevada e plenamente avançada,
 Brilha como um Meteoro, flutuando ao Vento,
 Como as Pérolas e a rica cintilação do Ouro,
 A brasonarem as Armas e os Troféus seráficos. Durante tudo este tempo
 O bronze sonoro enchia o ar, com sons Marciais,
 E o exército universal expediu
 Um grito, que rasgou a Cavidade do Inferno, e, mais longe ainda,
 Assustou o Reino do Caos e da velha Noite.
 Num instante, no meio das Trevas, foram vistas
 Dez mil Bandeiras levantadas no Ar,
 Ondulando as Cores Orientais: com estas bandeiras, ergueu-se
 Enorme Floresta de Lanças, Capacetes aglomerados
 Apareceram e os Escudos curvaram-se em densa linha
 De extensão incomensurável! Dentro em pouco, os guerreiros movem-se
 Em perfeita Falange, à maneira dos *Dórios*:
 Flautas e suaves Oboés; uma tal meneira elevou
 À altura da mais nobre calma heróis antigos
 A armarem-se para a Batalha;...³³

É aqui está uma parte da própria batalha. Eu a transcreverei com os mesmos dois tipos de transcrição como o fiz na passagem de *Poltava* de Puchkin. Primeiro, como dividida em versos por Milton, e depois arrumados de acordo com os vários quadros de composição, como um roteiro de filmagem, onde cada número indica um novo fragmento de montagem, ou plano.

Primeira transcrição:

... em força, cada mão armada valia

- I. Uma Legião. Conduzido ao combate, cada Soldado parecia um Chefe,
- II. Cada Chefe um Soldado; destros,
- III. Sabiam quando deviam avançar ou deter-se, quando deviam mudar a direção
- IV. Da Batalha, abrir ou fechar
- V. Os sulcos da horrível Guerra. Nenhum pensamento de fuga
- VI. Nem de retirada, nenhuma ação indecorosa
- VII. Que provasse o medo; cada um confiava em si mesmo
- VIII. Como se o momento da vitória dependesse
- IX. Somente do seu braço. Inumeráveis feitos de fama imorredoura
- X. Foram efetuados, pois vasta e variada se estendia
- XI. A Guerra; ora o combate mantido em terra firme
- XII. Ora elevando-se sobre poderosa asa,
- XIII. Atormentava todo o Ar, e então todo o Éter parecia
- XIV. Fogo Militante. A Batalha por muito
- XV. Foi suspensa em igual balança...³⁴

Segunda transcrição:

1. Conduzido ao combate, cada soldado parecia um chefe, cada chefe um soldado;
2. destros, sabiam quando deviam avançar
3. ou deter-se
4. quando deviam mudar a direção da batalha
5. abrir
6. ou fechar os sulcos da horrível guerra
7. Nenhum pensamento de fuga,
8. nem de retirada, nenhuma ação indecorosa, que provasse o medo;
9. cada um confiava em si mesmo, como se o momento da vitória dependesse de seu braço
10. Inumeráveis feitos de fama imorredoura foram efetuados
11. pois vasta e variada se estendia a guerra;
12. ora o combate mantido se estendia em terra firme
13. ora levando-se sobre poderosa asa, atormentava todo o ar,
14. e então todo o éter parecia fogo militante
15. A batalha por muito foi suspensa em igual balança...

Como na citação de Puchkin, aqui também há um número idêntico de versos e planos. Também como em Puchkin, é construído aqui um esquema de contraponto não-coincidente entre os limites das representações e os limites das articulações rítmicas.

É-se levado a excluir, nas próprias palavras de Milton em outra parte do poema:

...labirintos intrincados,
Excêntricos, envolvidos uns nos outros porém regulares
Ao máximo, quanto mais irregulares parecem...³⁵

Mais uma passagem do Livro VI, quando os anjos rebelados são jogados no Inferno:

No entanto, o Filho de Deus não tinha ainda usado a metade de sua força, e refreou O Seu Trovão no meio da Descarga, pois Ele não visava Destruí-los, mas desarraigá-los do Céu;

- I. Levantou os que estavam caídos e, como a um Fato
- II. De Cabras ou a um rebanho tímido, reunido em tropel,
- III. Expulsa-os à sua frente. Fulminados, perseguidos
- IV. Pelos terrores e pelas fúrias até os limites,
- V. Até a Muralha de Cristal do Céu, que, abrindo-se amplamente,
- VI. Rola no seu âmago e descobre, por espaços Brecha.
- VII. O Abismo devastado; esta vista monstruosa

- VIII. Os fere de horror, mas ao longe, horror ainda pior
 IX. Os faz recuar; cabeça para baixo, eles próprios se precipitam
 X. Da borda do Céu, a cólera eterna
 XI. Arde atrás deles até o abismo insondável.

...

Nove dias cafram...³⁶

E como se fosse um roteiro de filmagem:

1. Levantou os que estavam caídos, e
2. como a um fato de cabras ou a um rebanho tímido, reunido em tropel
3. expulsa-os à sua frente, fulminados,
4. perseguidos pelos terrores e pelas fúrias até os limites, até a muralha de cristal do céu
5. que, abrindo-se amplamente, rola no seu âmago
6. e descobre, por espaçosa brecha
7. o abismo devastado;
8. esta vista monstruosa os fere de horror
9. mais ao longe, horror ainda pior os faz recuar
10. cabeça para baixo, eles próprios se precipitam da borda do céu;
11. a cólera eterna arde atrás deles até o abismo insondável.

É possível achar em Milton tantos exemplos de coordenação, instrutivos como estes, quanto se desejar.

O esquema formal de um poema, em geral, observa a forma de estrofes distribuídas internamente de acordo com a articulação métrica — em versos. Mas a poesia também nos proporciona outro esquema, que tem um poderoso defensor em Maiakovski. Em seu “verso cortado”, a articulação é feita não de acordo com os limites do verso, mas de acordo com os limites do “plano”.

Maiakovski não trabalha com versos:

Vácuo. Voa nas alturas,
 Nas estrelas esculpindo seu caminho.³⁷

Ele trabalha com planos:

Vácuo.
 Voa nas alturas.
 Nas estrelas esculpindo seu caminho.

Aqui Maiakovski corta seu verso exatamente como um experiente montador o faria ao construir uma seqüência típica de “impacto” (as *estrelas* — e *Yesenin*. Primeiro — um. Depois — o outro. Seguido pelo impacto de um contra o outro.

1. *Vácuo* (se fôssemos filmar este “plano”, enquadraríamos as estrelas para enfatizar o vazio, mas ao mesmo tempo fazendo com que sua presença seja sentida).
2. *Voa nas alturas*
3. E apenas no *terceiro* plano retratamos claramente os conteúdos do primeiro e segundo planos nas circunstâncias de impacto.

Como podemos ver, e como poderia ser multiplicado com outros exemplos, a criação de Maiakovski é impressionantemente gráfica nesta questão da montagem. Em geral, porém, neste caso é mais excitante voltar aos clássicos, porque eles pertencem a um período em que nem se sonhava com a “montagem” neste sentido. Maiakovski, afinal de contas, pertence ao período no qual as reflexões sobre a montagem e os princípios de montagem se tornaram amplamente correntes em todas as artes próximas da literatura: no teatro, no cinema, na montagem fotográfica, e assim por diante. Em consequência, exemplos de estilo realista de montagem tirados do tesouro de nossa herança clássica, onde interações desta natureza com campos próximos (por exemplo, com o cinema) eram poucas, ou totalmente inexistentes, são os mais intensos e mais interessantes e, talvez, mais instrutivos.

Porém, não importa se na imagem, no som ou em combinações imagem — som, se na criação de uma imagem, de uma situação, ou na “mágica” encarnação diante de nossos olhos das imagens dos *dramatis personae* — seja em Milton ou em Maiakovski —, em toda parte encontramos igualmente presente este mesmo método de montagem.

Que conclusão podemos tirar sobre o que foi dito até agora?

A conclusão é que não há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação *dentro de si mesmo*, o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel *dentro do enquadramento de um único plano*, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro. Na base de todos estes métodos residem, em igual medida, as mesmas qualidades humanas vitais e fatores determinantes inerentes a todo ser humano e a toda arte vital.

Não importa quão opostos sejam os pólos nos quais cada uma dessas esferas possa parecer se mover, elas se encontram na afinidade e unidade final de um método como o que agora percebemos nelas.

Essas premissas colocam diante de nós, com nova força, a questão de que os profissionais da arte cinematográfica devem não apenas estudar o estilo dramático e a mestria do ator, mas devem dar igual atenção ao domínio de todas as sutilezas da criação da montagem em todas as suas aplicações.

Notas

1. *Montazh 1938*. Escrito em 1937, retrabalhado entre março e maio do ano seguinte e publicado apenas em parte na edição de janeiro de 1939 de *Iskusstvo Kino (Arte do cinema)*. Uma outra vez retrabalhado para publicação como primeiro capítulo de *O sentido do filme* em 1941: Eisenstein mudou o título (de *Montagem 1938* para *Palavra e imagem*) e ajustou o texto para o leitor de língua inglesa.

2. N.S.E.: John Livingston Lowes, *The Road to Xanadu*, 1930.

3. N.S.E.: Ambrose Bierce, *The Monk and the Hangman's Daughter: Fantastic Fables*, 1925.

4. N.R.: Chamavam-se malas *portmanteau* (literalmente: "porta-casaco") as grandes valises muito em voga na época áurea das viagens de trem e navio, que podiam carregar várias roupas, penduradas em cabides, ao mesmo tempo. Palavras *portmanteau* são as que carregam dois ou mais significados ao mesmo tempo.

5. N.S.E.: *The Complete Works of Lewis Carroll*, 1937 [O texto original citado por Eisenstein usa as palavras *fuming e furious*, e como montagem final *fumious*.]

6. N.S.E.: Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (O chiste e sua relação com o inconsciente)*. Viena, 1905.

7. N.S.E.: Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, 1935.

8. N.S.E.: Leon Tolstoy, *Anna Karenina*.

9. N.S.E.: Mais tarde veremos que este mesmo princípio dinâmico está na base de todas as imagens realmente vitais, mesmo num meio aparentemente estático e imóvel como, por exemplo, a pintura.

10. N.S.E.: Guy de Maupassant, *Bel ami*. [Tradução brasileira de Clovis Ramallete. São Paulo, Livraria Martins, 1953.]

11. Eisenstein se refere aqui à seqüência final de *Outubro*, onde 14 planos deste relógio com vários mostradores indicando a hora em diversas cidades aparecem montados ao lado de planos de mãos que aplaudem e rostos que sorriem.

12. Nikolai Tcherkasov (1903-1976), intérprete de *Poet i Czar (O poeta e o czar, 1927)* de Vladimir Gardine (1877-1965), seu primeiro trabalho no cinema; *Deputat Balti. (O deputado do Báltico, 1937)* de Alexander Zarkhi (*1908) e Iossif Kheifits (*1905); e de dois filmes de Eisenstein, *Alexander Nevsky (Cavaleiros de ferro, 1938)* e *Ivan Grozny (Ivã, o Terrível, 1944-1946)* entre outros.

13. Nikolai Okhlopov, intérprete, entre outros, de *Lenin v Oktjabr (Lenin em outubro, 1937)* e *Lenin v 1918 (Lenin em 1918)* de Mikhail Romm (1901-1971); e de *Alexander Nevsky (Cavaleiros de ferro, 1938)* de Eisenstein.

14. Boris Tchirkov, intérprete, entre outros, de *Utchitel (O professor, 1939)* de Sergei Guerassimov (1906-1985) e da *Trilogia de Máximo: Iunost Maxima (A juventude de Máximo, 1934)*, *Vozvrastchenie Maxima (A volta de Máximo, 1937)* e *Vyborgskaia storona (O bairro de Vyborg, 1938)* filmes de Grigori Kozintzev (1905-1973) e Leonid Trauberg (*1902).

15. Lev Sverdlin, intérprete de, entre outros, *Volochayevskiy dni (A defesa de Vólõchaievski, 1938)* de Sergei (1900-1955) e Georgi (1899-1946) Vassiliev; e *Vsadniki (Cavaleiros, 1939)* de Igor Savtchenko (1906-1950).

16. N.S.E.: George Arliss, *Up the Years from Bloomsbury*, 1927.

17. N.S.E.: Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, citado em *Leonardo da Vinci* de A. Volinski, Moscou, 1923.

18. N.S.E.: Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, Paris, 1921. Nota de pé de página de Joséphin Peladan.

19. N.S.E.: Publicado em *Literaturnaya Gazeta*, Moscou, 26 de março de 1938.
20. N.S.E.: Karl Marx, *Bemerkungen ueber de neueste prüssische Zensurinstruktion in Werke und Schriften, Briefe und Dokumenten*, Berlim, Marx-Engels Gesamtausgabe, vol.1.
21. N.S.E.: É óbvio que o tema como tal é capaz de excitar emocionalmente, independente da forma em que é apresentado. Uma curta notícia de jornal sobre a vitória dos republicanos espanhóis em Guadalajara é mais emocionante que uma obra de Beethoven. Mas aqui estamos discutindo como, através da arte, podemos elevar um determinado tema ou assunto, que pode ser excitante “em si mesmo”, a um grau máximo de eficácia. É claro que a montagem, como tal, de modo algum é um meio exaustivo neste campo, apesar de ser um meio tremendamente poderoso.
22. N.S.E.: Alexander Sergeievitch Puchkin, *Polnoye Sobraniye Sochinenii*, Leningrado, 1936.
23. N.S.E.: *Ibid.*
24. N.S.E.: *Ibid.*
25. N.S.E.: *Pedro I*, guache de Valentin Serov, parte da coleção da Galeria Tretiakov, de Moscou [Valentin Alexandrovich Serov (1865-1911) pintor famoso por seus retratos, professor de pintura em Moscou entre 1909 e 1911. No sétimo capítulo de *Cinematisme* (Editions Complexe, Bruxelas, 1980) Eisenstein analisa longamente um quadro de Serov, o retrato da atriz Maria Nicolaieva Ermolova (1853-1928) pintado em 1908. No quarto capítulo de *A natureza não indiferente (La non-indifférente nature*, dois volumes, Union Générale d'Editions, Paris, 1978) Eisenstein analisa um outro quadro de Serov, o retrato de Gorki feito em 1904].
26. N.S.E.: O teatro está cheio, os camarotes resplandecem,
As poltronas estão agitadas, a platéia ruge,
A galeria bate palmas e sapateia excitada;
A cortina sussurra ao ser levantada;
Uma luz fantástica em redor de sua dança,
A mágica da saudação obedecendo,
Uma multidão de ninfas em volta dela --- veja!
Istomina na ponta dos pés...
(Puchkin, obra citada).
27. N.S.E.: Viktor Maximovitch Zhirmunsky, *Vvdeni v Metriku, teoria stikha*, Leningrado, 1925.
28. N.R.: Eisenstein cita diretamente o verbete do dicionário Webster's na versão preparada para a edição de língua inglesa.
29. N.S.E.: Viktor M. Zhirmunsky, obra citada.
30. N.S.E.: *The Works of John Milton*, vol.II, *Paradise Lost, The Verse*. Columbia University Press, 1931.
31. N.S.E.: Hilaire Belloc, *Milton*. Lippincott, 1935.
32. N.S.E.: John Milton, *Paradise Lost* [Paraiso perdido, tradução de Conceição G. de Sotto Maior, Edições de Ouro, livro VI, p.189.]
33. N.S.E.: *Ibid.*, Livro I
34. N.S.E.: *Ibid.*, Livro VI
35. N.S.E.: *Ibid.*, Livro V
36. N.S.E.: *Ibid.*, Livro VI
37. N.S.E.: *A Sergei Yesenin* [Este poema de Vladimir Maiakovski (1893-1930) foi publicado na revista *LEF* pouco depois da morte do poeta Sergei Yesenin (1895-1925), que se suicidou num hotel de Leningrado deixando uma última poesia escrita com o sangue dos pulsos cortados, *Até logo, até logo, companheiro*].

II. Sincronização dos sentidos¹

... na realidade, quanto mais as artes se desenvolvem, tanto mais dependem umas das outras para se definirem. Primeiro pediremos um empréstimo à pintura, e chamaremos de forma. Mais tarde, pediremos um empréstimo à música, e chamaremos de ritmo.

E.M. FORSTER²

Ele gradualmente dissolveu-se no Infinito — seus sentidos corporais já haviam sido deixados para trás, ou, de qualquer modo, estavam todos misturados: de modo que as mesinhas verdes do café só o atingiam como um tilintante arpejo do sonoro contrabaixo da luz do sol, no estrondante céu lá fora; enquanto o chocalhar de um carro de boi que passava era traduzido por uma série de vívidos clarões de cor, e o desconforto da cadeira desconjuntada onde ele se sentava tinha um cheiro amargo em suas narinas...

RICHARD HUGUES³

A montagem foi definida anteriormente aqui como:

O fragmento A, derivado dos elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara.

Ou:

A *representação* A e a *representação* B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que sua *justaposição* — isto é, a justaposição destes precisos *elementos* e não de elementos alternativos — suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa *imagem deste tema preciso*.

Esta formulação foi apresentada deste modo, sem que fôssemos limitados por qualquer tentativa de determinar os graus *qualitativos* de A ou B, ou de fixar qualquer sistema de mensuração de A ou B. A formulação permanece, mas devemos desenvolver suas *qualidades e proporções*. “Entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento.” Esta frase não foi incluída na formulação por acaso.

Tomando por base que a imagem única, unificadora, determinada por suas partes componentes, desempenha o papel decisivo na hora cinematográfica criativa, queremos salientar logo no início desta parte da discussão que os meios de expressão podem ser retirados de qualquer um dos vários campos com objetivo de enriquecer ainda mais a imagem.

Não deve haver limites arbitrários à variedade dos meios expressivos que podem ser usados pelo cineasta. Gostaria de pensar que isto foi conclusivamente demonstrado pelos exemplos acima, de Leonardo da Vinci, Milton e Maiakovski.

Nas notas de Leonardo para *O Dilúvio*, todos os seus vários elementos — os puramente plásticos (o elemento visual), os que indicam o comportamento humano (o elemento dramático), e o barulho do desmoronamento e dos gritos (o elemento sonoro) — todos são igualmente fundidos numa imagem única, unificadora, definitiva, de um dilúvio.

Tendo isto presente, vemos que a transição da montagem do cinema mudo para o cinema sonoro, ou montagem audiovisual, não muda nada *quanto ao princípio*.

A concepção de montagem apresentada aqui engloba igualmente a montagem do cinema mudo e do cinema sonoro.

Isto não quer dizer, porém, que, ao trabalhar com o cinema sonoro, não somos confrontados com novas tarefas, novas dificuldades e até métodos totalmente novos.

Pelo contrário!

Eis por que é tão necessário fazermos uma análise global da natureza dos fenômenos audiovisuais. Nossa primeira pergunta é: onde devemos procurar uma base segura de experiência para começarmos nossa análise?

homem habitante do mundo
Como sempre, a mais rica fonte de experiência é o próprio Homem. O estudo de seu comportamento e, particularmente neste caso, de seus métodos de perceber a realidade e de formar imagens da realidade será nosso determinante.

Posteriormente, em nosso exame de questões estritamente de estilo, veremos que o Homem e as relações entre seus *gestos e entonações* da voz, que surgem das mesmas emoções, são nossos modelos para determinar estruturas audiovisuais, que se desenvolvem de um modo exatamente idêntico ao da imagem dominante. Sobre isto — mais tarde. Até entrarmos em maiores detalhes sobre este paralelismo, esta tese será suficiente: ao selecionar o material de montagem a ser fundido nesta ou naquela imagem particular que deve ser manifestada, devemos estudar a nós mesmos.

Devemos ter plena consciência dos meios e dos elementos através dos quais a imagem se forma em nossa mente.

Nossas primeiras e *mais espontâneas* percepções são freqüentemente nossas percepções mais valiosas, porque estas impressões intensas, frescas, vivas, *invariavelmente derivam dos campos mais amplamente variados*.

Por isso, ao abordar os clássicos, é útil examinarmos não apenas obras acabadas, mas também os esboços e notas em que os artistas esforçaram-se para gravar suas primeiras impressões vívidas e imediatas.

Por esta razão, um esboço é freqüentemente mais vivo do que a tela acabada — fato observado por Byron em sua crítica de um colega poeta:

...Campbell corrige demais: nunca está satisfeito com o que faz; suas melhores coisas foram estragadas pelo excesso de polimento — a veemência do esboço é jogada fora. Tal como os quadros, os poemas também podem acabar muito retocados. A grande arte é feito, não importa como produzido.⁴

O Dilúvio de Leonardo não foi um esboço no sentido de um “esboço feito ao vivo”, mas certamente um esboço no qual ele se esforçou para colocar todos os aspectos da imagem como ela passava diante de seu olho interior. Isto é responsável pela profusão, em sua descrição, não apenas de elementos gráficos e plásticos, mas também de elementos sonoros e dramáticos.

Examinemos outro esboço, que contém toda a “palpitação” de nossas primeiras, imediatas impressões.

É do *Diário* dos Goncourt - - uma nota de pé de página, no registro de 18 de setembro de 1867:

Encontro uma descrição do *Campo de Esportes* no caderno de notas para nossos *futuros romances* que não foram realizados, viva!

... Na profunda sombra dos dois cantos da sala, a cintilação dos botões e das copas das espadas dos policiais.

Os membros resplandecentes de lutadores surgindo em plena luz. — Olhos desafiadores. — Mãos golpeando a carne ao se agarrarem. — Suor com cheiro de animal selvagem. — Palidez misturada a bigodes louros. — Carne machucada se avermelhando. — Dorsos suando como as paredes de pedra de um banho a vapor. — Avançando, arrastando-se de joelhos. — Girando sobre as próprias cabeças etc. etc.⁵

A cena nos atinge através de uma combinação de bem escolhidos “primeiros planos”, e pela imagem incomumente tangível que surge de sua justaposição. Mas o que é mais notável em tudo isso? É que, nestas poucas linhas descritivas, os diferentes planos — os “elementos de montagem” — atingem literalmente todos os sentidos — exceto, talvez, o paladar, que, porém, está presente de forma implícita:

1. O sentido do *tato* (dorsos suando como as paredes de pedra de um banho a vapor)
2. O sentido do *olfato* (suor com cheiro de animal selvagem)
3. O sentido da *visão*, incluindo
luz (a profunda sombra e os resplandecentes membros dos lutadores surgindo em plena luz; os botões e copas das espadas dos policiais na sombra profunda) e *cor* (palidez misturada a bigodes louros, carne machucada se avermelhando)
4. O sentido da *audição* (mãos golpeando a carne)
5. O sentido do *movimento* (avançando de joelhos, girando sobre as próprias cabeças)
6. *Pura emoção*, ou drama (olhos desafiadores)

Incontáveis exemplos deste tipo poderiam ser citados, mas todos ilustrariam, num grau maior ou menor, a tese apresentada acima, a saber:

Não há diferença fundamental quanto às abordagens dos problemas da montagem puramente visual e da montagem que liga diferentes esferas dos sentidos — particularmente a imagem visual à imagem sonora — no processo de criação de uma imagem única, unificadora, sonoro-visual.

ler — Como um princípio, isto era conhecido por nós desde 1928, quando Pudovkin, Alexandrov e eu lançamos nossa “Declaração” sobre o cinema sonoro.⁶

Mas um princípio não é mais do que um princípio, enquanto nossa tarefa atual e urgente é encontrar a correta abordagem deste novo tipo de montagem.

Minha busca desta abordagem esteve intimamente ligada à produção de *Alexander Nevsky*. E este novo tipo de montagem, associado a este filme, eu chamei de:

montagem vertical.

Quais as origens deste termo — e por que este termo em particular?

Todos estão familiarizados com o aspecto de uma partitura orquestral. Há várias pautas, cada uma contendo a parte de um instrumento ou de um grupo de instrumentos afins. Cada parte é desenvolvida horizontalmente. Mas a estrutura vertical não desempenha um papel menos importante, interligando todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinado. Através da progressão da linha *vertical*, que permeia toda a orquestra, e entrelaçado horizontalmente, se desenvolve o movimento musical complexo e harmônico de toda a orquestra.

Quando passamos desta imagem da partitura orquestral para a da partitura áudio-visual, verificamos ser necessário adicionar um novo item às partes instrumentais: este novo item é uma “pauta” de imagens visuais, que se sucedem e que correspondem, de acordo com suas próprias leis, ao movimento da música — e *vice-versa*.

Essa correspondência, ou relação, poderia descrever de igual modo o que ocorre se substituirmos a imagem da partitura orquestral pela estrutura de montagem do cinema mudo.

Para isso, teremos de extrair de nossa experiência do cinema mudo um exemplo de montagem *polifônica*, na qual um plano é ligado ao outro não apenas através de uma indicação — de movimento, valores de iluminação, pausa na exposição do enredo, ou algo semelhante —, mas através de um *avanço simultâneo* de uma série múltipla de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da seqüência.

Um exemplo como este pode ser encontrado na estrutura de montagem da “seqüência da procissão” de *O velho e o novo*.

Nesta seqüência, as várias linhas interdependentes virtualmente parecem uma bola de fios multicoloridos, com as linhas se interligando e ligando toda a seqüência de planos.

Estas foram as linhas da seqüência:

1. A linha do calor, crescendo de plano a plano.
2. A linha de primeiros planos variados, crescendo em intensidade plástica.
3. A linha do crescente êxtase, mostrada através do conteúdo dramático dos primeiros planos.
4. A linha das “vozes” das mulheres (rostos das cantoras).
5. A linha das “vozes” dos homens (rostos dos cantores).
6. A linha dos que se ajoelham diante dos ícones que passam (aumentando o ritmo).
Esta contracorrente deu movimento a uma corrente contrária maior, que foi tecida através do tema original — dos adoradores de ícones, cruzeiros e bandeiras.
7. A linha do restejamento, unindo ambas as correntes ao movimento geral da seqüência, “do céu ao chão”. Dos radiantes pináculos das cruzeiros e bandeiras contra o céu até as figuras prostradas batendo com a cabeça no chão. Este tema foi anunciado na abertura da seqüência por um plano “chave”: uma rápida panorâmica baixando da cruz do campanário resplandecente no céu para a base da igreja de onde a procissão se move.

O curso geral da montagem foi um entrelaçamento ininterrupto dos diversos temas com um movimento unificado. Cada unidade de montagem teve uma dupla responsabilidade — construir a *linha total*, assim como continuar o movimento dentro de *cada um dos temas contribuintes*.

Ocasionalmente uma unidade de montagem conteria todas as linhas, e algumas vezes apenas uma ou duas, excluindo as outras linhas por um momento; algumas vezes um dos temas dava um passo para trás, necessário apenas para tornar mais efetivo seus dois passos para a frente, enquanto os outros temas prosseguiam em quantidades iguais, e assim por diante. Mas o valor de uma unidade de montagem era determinado não apenas por *um* aspecto, mas sempre pela *série total de aspectos*, antes que seu lugar na seqüência fosse fixado.

Uma unidade satisfatória em sua *intensidade* para a linha do calor ficaria deslocado no “coro” particular no qual cairia se medido apenas por sua intensidade.

Enquanto as dimensões de um rosto em primeiro plano podem caber em um lugar, a expressão do rosto ficaria melhor em outro lugar da seqüência. A dificuldade deste trabalho não deveria surpreender ninguém, porque o processo é exatamente idêntico à preparação da mais desprezível orquestração. Sua principal dificuldade foi, é claro, o fato de o trabalho estar sendo feito com o material do cinema, muito menos flexível, e de a quantidade de variação ser limitada pelas exigências desta seqüência particular.

Por outro lado, devemos ter em mente que esta estrutura polifônica feita de muitas linhas independentes adquire sua *forma final* não apenas a partir do plano para o qual foi determinada previamente. Esta forma final depende em igual medida do caráter da seqüência do filme (ou filme completo) como um complexo — *um complexo composto de tiras de filme contendo imagens fotográficas.*

Foi exatamente este tipo de “colagem”, além de tudo complicada (ou talvez simplificada?) por outra linha — a trilha sonora —, que tentamos obter em *Alexander Nevsky*, especialmente na seqüência dos cavaleiros alemães que atacavam avançando no gelo. Aqui as linhas *da tonalidade do céu — nebuloso ou limpo, do ritmo acelerado dos cavaleiros, de sua direção, do corte para trás e para a frente dos russos para os cavaleiros, dos rostos em primeiro plano e dos planos de conjunto, a estrutura tonal da música, seus temas, seus ritmos, seus tempi* etc. — criaram uma tarefa não menos difícil do que a da seqüência muda acima. Muitas horas foram gastas para fundir estes elementos num todo orgânico.

Naturalmente é útil o fato de, sem contar com os elementos individuais, a estrutura polifônica obter seu efeito total através da *sensação de combinação de todas as peças como um todo.* Esta “fisionomia” da seqüência acabada é uma soma dos aspectos individuais e da *sensação geral* produzidos pela seqüência. Por ocasião da estréia de *O velho e o novo* escrevi sobre esta qualidade da montagem polifônica em relação ao “futuro” cinema sonoro.

Ao combinar a música com a seqüência, esta *sensação geral* é um fator decisivo, porque está diretamente ligada à *percepção da imagem* da música assim como dos quadros. Isto requer constantes correções e ajustamentos dos aspectos individuais para preservar o importante efeito geral.

Por fazermos um diagrama do que ocorre na montagem vertical, devemos visualizá-la como duas linhas, tendo em mente que cada uma dessas linhas representa todo um complexo de uma partitura de muitas vozes. A busca da correspondência deve ocorrer a partir da intenção de combinar quadro e música com a “imagem” geral, complexa, produzida pelo todo.

O Diagrama 2 revela o novo fator “vertical” da intercorrespondência, que surge no momento em que as unidades da montagem sonoro-visual são conectadas.

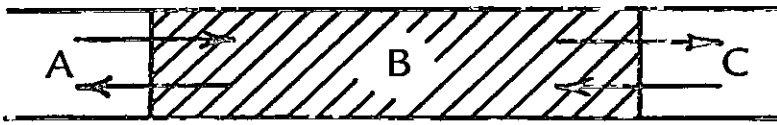


Diagrama 1

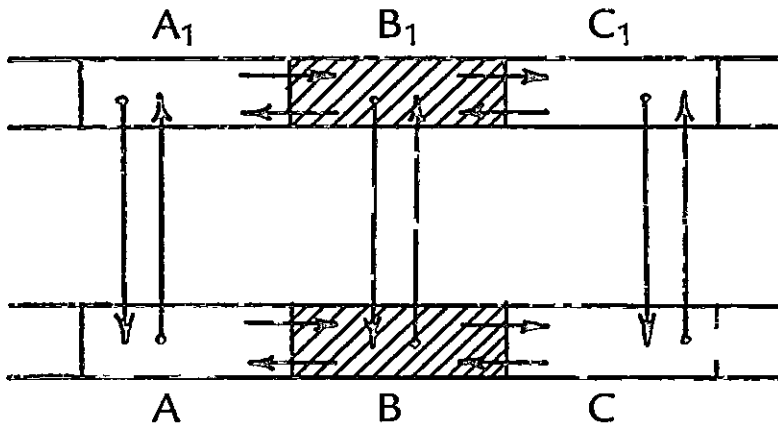


Diagrama 2

Do ponto de vista da estrutura da montagem, não mais temos uma simples sucessão horizontal de quadros, mas uma nova “superestrutura” é erigida verticalmente sobre a estrutura horizontal do quadro. Unidade a unidade, estas novas faixas da “superestrutura” *diferem em comprimento* das da estrutura do quadro, mas, desnecessário dizer, elas são iguais no comprimento total. As unidades sonoras não se encaixam nas unidades em ordem seqüencial, mas em ordem simultânea.

É interessante notar que, *quanto ao princípio*, essas relações sonoro-visuais não diferem das relações dentro da música, nem diferem das relações dentro da estrutura da montagem do cinema mudo.

Colocando de lado, no momento, nossa discussão sobre relações musicais, analisemos primeiro a solução para a questão da correspondência na montagem do cinema mudo. Aqui o efeito vem não da simples seqüência das tiras de filme, mas de sua *simultaneidade*, que resulta da impressão derivada de uma tira mentalmente sobreposta à tira seguinte. A técnica da “dupla exposição” apenas materializou este fenômeno básico da percepção cinematográfica. Este fenômeno existe nos mais altos níveis da estrutura cinematográfica, assim como no limiar da ilusão cinematográfica, porque a “persistência de visão” de um fotograma sobre o fotograma seguinte da tira do filme é que cria a ilusão do movimento cinematográfico.

Veremos que uma superposição semelhante ocorre até no *estágio superior* do desenvolvimento da montagem — a montagem audiovisual. A imagem em “dupla exposição” é uma característica tão inerente à montagem audiovisual quanto a todos os outros fenômenos cinematográficos.

Muito antes de até mesmo sonharmos com o som, recorri a esta técnica particular quando quis criar o efeito de som e música através de meios puramente plásticos:

...em A greve há experiências nesta direção. Há uma seqüência curta mostrando uma assembléia de grevistas com a aparência de um passeio casual com um acordeão.

Esta seqüência termina com um plano onde tentamos criar um efeito sonoro através de meios puramente visuais.

As duas trilhas do futuro — visual e sonora — eram, neste caso, trilhas visuais, uma dupla-exposição. Na primeira exposição, um lago podia ser visto ao pé de uma montanha, pela qual subia, em direção à câmera, uma fila de artistas ambulantes com seu acordeão. A segunda exposição era o imenso acordeão em primeiro plano, enchendo toda a tela com seu fole em movimento e suas teclas muito brilhantes. Este movimento, visto de diferentes ângulos, sobre a outra exposição contínua, criou a sensação de um movimento melódico, que uniu toda a seqüência.⁷

Os diagramas 1 e 2 mostram como a junção compositiva de um filme mudo (1) é diferente da de um filme sonoro (2). Parece o diagrama de uma *junção* porque a montagem é na realidade um *amplo movimento temático em desenvolvimento*, progredindo através de um diagrama contínuo de junções individuais.

A estrutura de composição dos movimentos relacionados como indicado pelo Diagrama 2 ($A_1 - B_1 - C_1$) é familiar na música.

E as leis do movimento de composição ($A - B - C$) evoluíram na prática do cinema mudo.

O novo problema frente ao cinema audiovisual é encontrar um sistema para coordenar $A - A_1, A_1 B_1 C_1; B - B_1, C - C_1$ etc. — um sistema que determinará os complexos movimentos plásticos e sonoros de um tema através de todas as diferentes correspondências de $A - A_1 - B_1 - B - C - C_1$ etc. (ver diagrama na página 57).

Nosso atual problema é encontrar a chave para estas recém-descobertas *junções verticais*, $A - A_1, B - B_1$, aprendendo a reuni-las e separá-las de modo tão rítmico como é agora possível pelos altamente desenvolvidos meios da música, ou pelos altamente desenvolvidos meios da montagem visual. Ambos estes instrumentos da atividade cultural há muito aprenderam a lidar com os comprimentos de A_1, B_1 etc., com total segurança.

Isto nos leva à questão básica de encontrar os meios para se *estabelecerem as proporções entre imagens e som*, e para aperfeiçoar os compassos, régua, instrumen-

tos e métodos que tornarão isso viável. Esta é na realidade uma questão de encontrar *uma sincronização interna entre a imagem tangível e os sons percebidos de modo diferente*. Já dominamos o problema da sincronização física, ao ponto de detectarmos a discrepância, em um único quadro, entre lábios e fala!

— Mas esta coordenação vai muito além da sincronização externa, que combina a bota com seu rangido — estamos falando de uma sincronização interna “oculta”, na qual os elementos plásticos e tonais encontram total fusão.

Para ligar tais elementos, encontramos uma linguagem natural comum a ambos — o movimento. Plekhanov disse que todos os fenômenos, na análise final, podem ser reduzidos a movimento. O movimento revelará todos os substratos da sincronização interna que queremos estabelecer. O movimento nos mostrará de uma forma concreta, *o significado e o método* do processo de fusão. Passemos dos temas exteriores e descritivos para temas de um caráter interior e mais profundo.

O papel do movimento neste problema da sincronização é auto-evidente. Examinemos várias abordagens diferentes da sincronização na ordem lógica. É o ABC de todo técnico de som, mas seu exame é essencial.

A primeira será na esfera da sincronização propriamente dita, fora do campo da preocupação artística — uma sincronização puramente *factual*: a filmagem sonora de coisas naturais (um sapo coaxando, os acordes lamentosos de uma harpa quebrada, o rangido de rodas de carroça no pavimento).

Neste caso, a arte só começa no momento da sincronização em que a conexão natural entre o objeto e seu som não é apenas *gravada*, mas *ditada* pelas exigências da obra expressiva em desenvolvimento.

Nas formas mais rudimentares de expressão, ambos os elementos (a imagem e seu som) serão controlados por uma identidade de *ritmo*, de acordo com o conteúdo da cena. Este é o caso mais simples, mais fácil e mais freqüente de montagem audiovisual, que consiste em planos cortados e montados com o ritmo da música da trilha sonora paralela. Se existe movimento nesse plano, não tem conseqüências sérias. Se o movimento está presente, a única exigência é que ele se adapte ao ritmo fixado pela trilha paralela.

Porém, é evidente que, mesmo neste nível comparativamente baixo de sincronização, há uma possibilidade de se criarem composições interessantes e expressivas.

A partir destes casos mais simples — simples coincidência “métrica” de cadência (“escansão” cinematográfica) —, é possível organizar uma ampla variedade de combinação sincopadas e um “contraponto” puramente rítmico na execução controlada de ritmos livres, planos de diversas distâncias, temas repetidos e repercutidos, e assim por diante.

Que passo se segue a este segundo nível de movimento superficial sincronizado? Possivelmente um que nos capacitará mostrar não apenas movimento rítmico, mas também *movimento melódico*.

Lanz falou corretamente sobre a melodia quando disse:

... no sentido exato da palavra, não se “ouve” uma melodia. Somos capazes ou incapazes de segui-la, o que significa que temos ou não a capacidade de organizar os tons numa unidade superior...⁸

Entre todos os meios plásticos à nossa disposição, certamente podemos encontrar aquele cujo movimento se harmoniza não apenas com o movimento do padrão rítmico, mas também com o movimento da *linha* melódica. Já temos alguma idéia sobre o que estes meios devem ser, mas, como estamos a ponto de lidar com esta questão em detalhe, mencionaremos neste momento que podemos assumir que estes elementos provavelmente serão retirados basicamente de um elemento “linear” das artes plásticas.

“A unidade superior” na qual somos capazes de organizar os *tons independentes* da escala de sons, pode ser visualizada como uma linha que os une através do movimento. As *mudanças* tonais nesta linha também podem ser caracterizadas como movimento, não mais como um movimento entremesclado, mas como um movimento *que vibra*, cujas características podemos perceber como sons de diapasão e tom variados.

Qual o elemento visual que ecoa este novo tipo de “movimento” introduzido em nossa discussão pelos tons? Obviamente será um elemento que também se movimenta por vibrações (apesar de ter uma formação física diferente), e que é também caracterizado pelos tons. Este equivalente visual é a cor. (Numa analogia rápida, diapasão pode corresponder ao jogo de *luz*; e tonalidade, à *cor*.)

Fazendo uma pausa para recapitular, demonstramos que a sincronização pode ser “natural”, métrica, rítmica, melódica e tonal.

Ao se combinar imagem e som, pode-se chegar à sincronização que preenche todas essas potencialidades (apesar de isto muito raramente ocorrer), ou ela pode ser construída com base numa combinação de elementos não afins, sem tentar ignorar a dissonância resultante entre os sons e as imagens. Isto ocorre frequentemente. Quando ocorrer, costuma-se explicar que as imagens “existem por si mesmas”, que a música “existe por si mesma”: som e imagem, cada um corre independentemente, sem se unirem num todo orgânico. É importante ter em mente que nossa concepção de sincronização não presume coincidência. Nessa concepção existem plenas possibilidades para a execução de ambos, “movimentos” correspondentes e não-correspondentes, mas em qualquer dos casos a relação deve ser *controlada composicionalmente*. É evidente que qualquer uma dessas abordagens de sincronização pode servir como o fator “principal”, determinante da estrutura, dependendo da necessidade. Algumas cenas requerem ritmo como um fator determinante, outras são controladas pelo tom, e assim por diante.

Mas voltemos às várias formas ou, mais precisamente, aos vários campos da sincronização.

Observamos que essas várias formas coincidem com as várias formas da montagem do cinema mudo estabelecidas em 1928-29, e que mais tarde incluímos no programa de ensino de direção cinematográfica.⁹

Na época, estes “termos” devem ter parecido, a alguns de meus colegas, desnecessariamente pedantes ou analogias jocosas com outros meios. Mas mesmo então salientamos a importância de uma abordagem como esta para os “futuros” problemas do cinema sonoro. Agora isto é óbvia e concretamente uma parte sensível de nossa experiência com relações audiovisuais.

Estas formas incluíam a montagem “atonal”. Este tipo de sincronização foi mencionado acima com relação a *O velho e o novo*. Por este termo, talvez não totalmente exato, queremos dizer uma complexa polifonia, e uma percepção das partes (tanto da música quanto da imagem) *como um todo*. Esta totalidade torna-se o fator de percepção que sintetiza a imagem original para cuja revelação final toda a nossa atividade foi dirigida.

Isto nos traz à questão básica e primária que diz respeito à *definitiva sincronização interna* — *aquela entre a imagem e o significado dos fragmentos*.

O circuito foi completado. Pela mesma fórmula que une o *significado* de todo o fragmento (seja todo o filme ou uma única seqüência) e a *seleção meticulosa, hábil* dos fragmentos, *surge a imagem* do tema, *fiel a seu conteúdo*. Através desta fusão, e através da fusão da lógica do tema do filme com a *forma superior* na qual distribui este tema, aparece a total *revelação* do significado do filme.

Uma premissa como esta naturalmente serve como uma fonte e um ponto de partida para toda a série de variadas abordagens da sincronização. Porque cada tipo “diferente” de sincronização é englobado pelo todo orgânico, e personifica a imagem básica através de seus próprios limites especificamente definidos.

Começemos nossa investigação no campo da cor, não apenas porque a cor é o problema mais imediato e estimulante do cinema hoje, mas principalmente porque a cor foi muito (e ainda é) usada para *decidir* a questão da *correspondência pictórica e sonora, seja absoluta ou relativa* — e como uma indicação de *emoções humanas* específicas. Isto certamente será de extrema importância para os problemas e princípios da imagem audiovisual. O desenvolvimento mais gráfico e eficaz de um *método* de investigação estaria no campo da *sincronização melódica* devido à conveniência da análise gráfica e ao nosso campo básico de reprodução em preto e branco.

Assim, primeiro passamos para a questão de associar a música à cor, o que nos levará, por seu turno, a considerar a forma de montagem que pode ser chamada de cromofônica, ou montagem colorida-sonora.

* Ver “Métodos de montagem” em *A forma do filme*; ver também a nota que explica a tradução da expressão usada por Eisenstein em inglês, “overtonal”, por atonal.

Remover as barreiras entre a visão e o som, entre o mundo visto e o mundo ouvido! Realizar uma unidade e uma relação harmoniosa entre estas duas esferas opostas. Que tarefa absorvente! Os gregos, Diderot, Wagner e Scriabin - quem não sonhou com este ideal? Há alguém que não tenha feito nenhuma tentativa de concretizar este sonho? Nossa pesquisa sobre sonhos não pode começar aqui, porém.

Nossa pesquisa deve nos levar a algum método de fusão do som à visão, a alguma investigação das indicações preliminares que nos levem em direção a esta fusão.

Começaremos observando as formas, tomadas por estes sonhos, de uma fusão de imagem e som que perturbaram a humanidade por tanto tempo. A cor sempre recebeu mais do que uma parte média desses sonhos.

O primeiro exemplo, não tão antigo, é tirado de uma época não mais longínqua do que a fronteira entre os séculos XVIII e XIX. Mas é um exemplo muito gráfico. Primeiro damos vez a Karl von Eckartshausen, autor de *Revelações da mágica a partir de experiências testadas das ciências filosóficas ocultas e segredos escondidos da natureza*:¹⁰

Há muito tento determinar a harmonia de todas as impressões sensoriais, para torná-la evidente e perceptível.

Até agora desenvolvi a música ocular inventada por Père Castel.¹¹

Construí esta máquina com toda a perfeição, de modo que todos os acordes de cor possam ser produzidos exatamente como acordes tonais. Eis a descrição deste instrumento.

Peguei vidros cilíndricos, com cerca de uma polegada de diâmetro, de tamanhos iguais, e os enchi com cores químicas diluídas. Dispus estes vidros como as teclas de um cravo, colocando os tons da cor como as notas. Atrás desses vidros coloquei pequenos lóbulos de bronze, que cobrem os vidros de modo que nenhuma cor possa ser vista. Esses lóbulos foram ligados por fios ao teclado do cravo, de modo que o lóbulo é levantado quando uma tecla é batida, tornando a cor visível. Exatamente como uma nota se esvai quando o dedo é retirado de uma tecla, do mesmo modo a cor desaparece quando o lóbulo de metal cai rapidamente por causa de seu peso, cobrindo a cor. O cravo é iluminado por trás com velas de cera. A beleza das cores é indescritível, superando as mais esplêndidas jóias. Nem se pode expressar a impressão visual despertada pelos vários acordes de cor...

UMA TEORIA DE MÚSICA OCULAR

Exatamente como os tons da música devem se harmonizar com as palavras do dramaturgo em um drama musical, do mesmo modo as cores devem corresponder às palavras.

Dou um exemplo para tornar isto mais compreensível. Escrevi um pequeno poema, que acompanho com minha música colorida. Ele diz:

PALAVRAS: Tristemente ela vagava, a mais adorável das donzelas...

MÚSICA: As notas de uma flauta, plangentes.

COR: Oliva, misturado com rosa e branco.

PALAVRAS: ... em planícies floridas —

MÚSICA: Alegre, tons crescentes.

COR: Verde, misturado com violeta e amarelo-bonino

PALAVRAS: Cantando uma canção, feliz como uma cotovia.

MÚSICA: Notas suaves, crescendo e gentilmente decrescendo em rápida sucessão.

COR: Azul marinho listrado com escarlate e verde-amarelado.

PALAVRAS: E Deus, no templo da criação, a ouve.

MÚSICA: Majestosa, grandiosa.

COR: Uma mistura das cores mais esplêndidas — azul, vermelho e verde —, glorificada pelo amarelo do amanhecer e púrpura — dissolvendo-se em verde claro e amarelo pálido.

PALAVRAS: O sol nasce sobre as montanhas...

MÚSICA: Um baixo majestoso, cujos tons médios elevam-se imperceptivelmente!

COR: Amarelos brilhantes, misturados com a cor do amanhecer — dissolvendo-se em verde e amarelo esbranquiçado.

PALAVRAS: E brilha sobre a violeta no vale ...

MÚSICA: tons decrescendo suavemente.

COR: Violeta, alternando com verdes variados.

Isto deveria ser suficiente para provar que as cores também têm o poder de expressar as emoções da alma...

Se esta citação soa muito pouco familiar, escolhamos em seguida um dos mais conhecidos exemplos — o famoso soneto “colorido” de Rimbaud, *Voyelles*, cujo esquema de correspondência cor-som perturbou muitos cérebros:

Voyelles

A noir, E blanc. I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre: E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frisson d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

O esquema de Rimbaud ocasionalmente se aproxima do de René Ghil,¹² apesar de na maior parte os dois divergirem claramente:

oû, ou, oui, iou, oui	Bruns, noirs à roux
ô, o, io, io	Rouges
â, a, ai, ai	Vermillons
eû, eu, ieu, eui, eui	Orangés à ors, verts
û, u, iu, uï, ui	Jaunes, ors, verts
e, è, é, ei, eï	Blancs, à azurs pâles
ie, iè, iá, î, i, i, ii	Bleus, à azurs noirs**

Foi depois que Helmholtz publicou os resultados de suas experiências com a correlação dos timbres das vozes e instrumentos¹³, que Ghil “aperfeiçoou” seu próprio gráfico, introduzindo não apenas consoantes e timbres instrumentais, mas também todo um catálogo de emoções, premissas e hipóteses que deveriam manter uma correspondência absoluta.

Numa análise do romantismo, Max Deutschbein concluiu que “a síntese das várias sensações” é um dos indícios fundamentais de uma obra de arte romântica.¹⁴

Em total harmonia com esta definição está o gráfico de correspondência entre vogais e cores determinado por A.W. Schlegel (1767-1845):

A representa o vermelho claro, luminoso (*das rote lichthelle A*), e significa Juventude, Amizade e Esplendor. *I* é azul-celeste, simbolizando o Amor e a Sinceridade. *O* é púrpura; *U* é violeta, e *OO* é enfeitado de azul-marinho.¹⁵

* Em francês no original. Texto do autógrafo dado a Émile Blémont, conservado na Maison de la Poésie e atualmente parte do acervo da Bibliothèqque Municipale de Charleville:

Vogais

A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul, vogais:

Qualquer dia ainda digo de que fontes brotais:

A, negro corpete felpudo de moscas refulgentes

Que esvoaçam em torno de fedores cruéis,

Golfos de sombra; *E*, alvura das névoas difusas e dos dosséis,

Lanças das geleiras altivas, brancas rainhas, medusas frementes;

I, púrpuras, sangue escarrado, riso daqueles lábios

Beios na cólera, ou nos êxtases penitentes;

U, ciclos, vibrações divinas dos mares virentes,

Paz dos pastos pontilhados de animais, e paz, nos sábios,

Das rugas que a alquímia imprime às frondes tamanhas;

O, supremo clarim, cheio de estridências estranhas,

Silêncios trespassados de Anjos e de Mundos:

O — o Ômega, luz violeta de seus olhos profundos! (*Tradução de Eduardo Francisco Alves*)

** Em francês no original: Marrons, pretos até vinhos/vermelhos/vermelhões/Alaranjados até dourados, verdes/Amarelos, dourados, verdes/Brancos, até azuis claros/Azuis, até azuis escuros.

Posteriormente, neste século, outro romântico deu muita atenção a este problema. Lafcadio Hearn, porém, não tenta fazer qualquer “classificação”, e até critica o abandono de uma abordagem espontânea no que se refere a um sistema como este, como podemos ver em sua carta de 14 de junho de 1893,¹⁶ na qual desaprova o recentemente publicado *In the Key of Blue*, de Addington Symonds.

Mas nessa mesma carta, escrita a seu amigo, Basil Hall Chamberlain, ele diz:

... *voce* imediatamente ilustrou os valores para mim. Quando escreveu sobre “o profundo baixo” daquele verde, pude ver, sentir, cheirar, provar, mastigar a folha; era bastante amarga, e densa, e fracamente perfumada... Tenho pensado sobre cores sopranos, altos, contraltos, tenores e barítonos...

Alguns dias antes ele explodira num acesso apaixonado por causa disso:

Reconhecendo a feiúra das palavras, porém, você também deve reconhecer sua beleza fisionômica... Para mim as palavras têm cor, forma, caráter; elas têm rostos, partes, modos, gestos; elas têm temperamentos, humores, excentricidades — elas têm matizes, tons, personalidades...¹⁷

Mais tarde, num ataque aos editores de revistas que não concordam com um estilo como este, diz que eles afirmam:

“Os leitores não sentem como vocês no que diz respeito às palavras. Não se pode supor que eles saibam que vocês pensam que a letra A é rosa-carmesim, e a letra E azul-céu pálido. Não se pode supor que eles saibam que vocês acham que KH usa uma barba e um turbante, que a inicial X é um grego velho com rugas...”

Aqui Hearn dá sua resposta a estas críticas:

Porque as pessoas não podem ver a cor das palavras, os matizes das palavras, os secretos movimentos fantasmagóricos das palavras:

Porque elas não podem ouvir o sussurro das palavras, o murmúrio da procissão de letras, as flautas sonhadoras e os tambores sonhadores que são suave e estranhamente tocados pelas palavras:

— Porque elas não podem perceber o amuo das palavras, o franzir das sobrance-lhas das palavras e a irritação das palavras, o lamento, a raiva, o clamor e a revolta das palavras:

— Porque elas são insensíveis à fosforescência das palavras, à fragrância das palavras, ao fedor das palavras, à ternura ou à aspereza, à secura ou à doçura das palavras — o intercâmbio de valores do ouro, prata, latão e cobre das palavras:

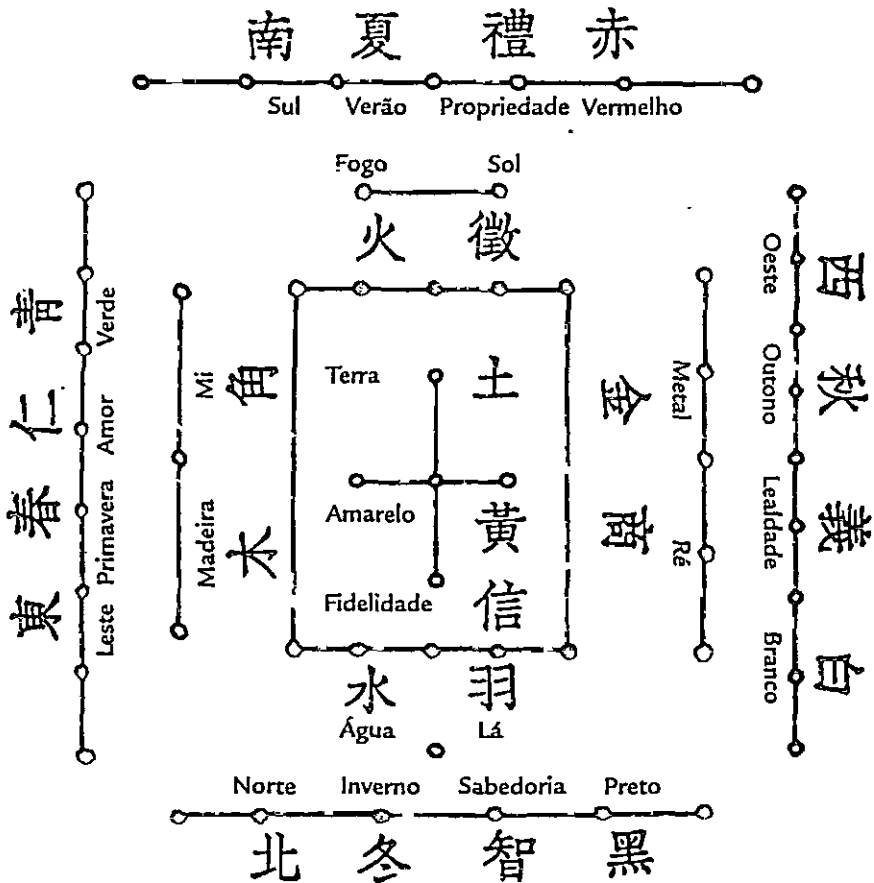
— É esta uma razão pela qual não devemos tentar fazê-las ouvir, ver e sentir?...

Em outra parte ele fala da variabilidade das palavras:

Há muito tempo disse que as palavras são como camaleões, com seu poder de mudar de cor de acordo com a posição.¹⁸

Este requinte de Hearn não é acidental. Pode ser parcialmente explicado por sua miopia, que intensificou sua percepção destas questões. Uma explicação mais satisfatória está no longo tempo em que morou no Japão, onde sua faculdade de encontrar correspondências audiovisuais foi desenvolvida com especial intensidade.

Lafcadio Hearn nos levou ao Oriente, onde relações audiovisuais não são apenas parte do sistema educacional chinês, mas na realidade estão incorporadas ao código legal. Elas derivam dos princípios de yang e yin, sobre os quais se baseia todo o sistema filosófico e de visão do mundo dos chineses.¹⁹ De acordo com a tradição Sung, esta lei (*ho tu*) foi entregue ao mundo na forma de um diagrama (logo adiante reproduzido), trazido encharcado do rio pela boca de um cavalo-dragão.²⁰



Ainda mais interessante do que a correspondência entre determinados sons e cores é o reflexo análogo das *tendências artísticas* de certas “épocas” *na estrutura tanto da música quanto da pintura*.

Da crescente e interessante literatura neste campo, mapeada pela primeira vez por Wölfflin, escolhemos um artigo de René Guilleré sobre “a era do jazz”, *Il n’y a plus de perspective* (Não há mais perspectiva):

Outrora a ciência da estética encontrava conteúdo no princípio dos elementos fundidos. Na música — na linha melódica contínua costurada através dos acordes harmônicos; na literatura — na fusão dos elementos de uma sentença através de conjunções e transições; na arte — numa continuidade de formas plásticas e estruturas de combinações dessas formas.

A estética moderna é construída tendo como base e desunião dos elementos, aumentando o contraste de cada um deles: repetição de elementos idênticos, que serve para fortalecer a intensidade do contraste...²¹

Um comentário necessário sobre esta opinião é o de que a *repetição* pode muito bem desempenhar duas funções.

Uma função é facilitar a criação de um todo orgânico. Outra função da repetição é servir como um meio para desenvolver a crescente intensidade que Guilleré menciona. Não precisamos procurar longe por exemplos de ambas as funções. Ambos podem ser encontrados em filmes.

A primeira função é encontrada em ação em *Potemkin* — na repetição de “Irmãos!”, que ocorre pela primeira vez no tombadilho antes de os fuzileiros se recusarem a atirar; em seguida, não como um letreiro, mas como a seqüência dos barcos a vela que fundem cais e navio, e, finalmente, de novo em forma de letreiro, “Irmãos!”, quando a esquadra permite que o *Potemkin* passe sem ser atacado.

Alexander Nevsky contém um exemplo da segunda função da repetição — crescente intensidade. Em vez de repetir um mesmo compasso da música *quatro* vezes, como escrito na partitura, multipliquei isto por três, conseguindo *doze* repetições exatas. Isto ocorre na seqüência em que a milícia camponesa corta a retaguarda da cunha alemã. O efeito resultante, de crescente excitação, nunca deixa de conquistar a aprovação do espectador.

Continuando com o artigo de Guilleré:

... na forma do jazz, se olharmos para seu elemento musical e para seu método de composição — encontramos uma típica expressão desta nova estética.

Seus componentes básicos: o sincopado e o domínio do ritmo. Isto elimina linhas suavemente curvas — rabiscos, frases na forma de um tufo de cabelo encaracolado, característicos de Massenet, e todos os arabescos lentos. O ritmo é afirmado pelo ângulo — extremidade saliente, perfil afiado. Tem uma estrutura rígida — firme-

mente construída. Esforça-se em direção à plasticidade. O jazz procura volume de som, volume de frase. A música clássica baseou-se em planos (não em volumes) — planos ordenados em camadas, planos colocados um em cima do outro, planos horizontais e verticais, criando uma arquitetura de proporções verdadeiramente nobres: palácios com sacadas, colunatas, escadarias com degraus monumentais — todos com uma profunda perspectiva. No jazz, todos os elementos são levados para o primeiro plano. Esta é uma lei importante que pode ser encontrada na pintura, no desenho de cenários, em filmes, e na poesia deste período. A perspectiva convencional, com seu foco fixo e seu ponto de fuga gradual, foi abandonada.

Tanto na arte quanto na literatura, a criação ocorre através de várias perspectivas, usadas simultaneamente. A ordem do dia é uma síntese complexa — reunindo visões de um mesmo objeto, tomadas tanto de baixo quanto de cima.

A antiga perspectiva nos apresentava conceitos geométricos de objetos — como eles só podiam ser vistos por um olho ideal. Nossa perspectiva nos mostra objetos como os vemos ambos os olhos — andando despreocupados. Não mais construímos o mundo visual com um ângulo agudo, convergindo no horizonte. Abrimos este ângulo, colocando a representação contra nós, sobre nós, em direção a nós... Fazemos parte deste mundo. Eis por que não temos medo de usar primeiros planos nos filmes: para retratar um homem como ele algumas vezes é para nós, fora das proporções naturais, de repente cinquenta centímetros afastado de nós; não temos medo de usar metáforas, que escapam dos versos de um poema, ou de permitir que o som penetrante de um trombone se sobressaia na orquestra agressivamente.

Na antiga perspectiva, os planos se comportavam muito como os bastidores de um palco — recuando num funil em direção à profundidade, onde a vista se firma numa colunata ou numa monumental escadaria. De modo semelhante, na música, os bastidores teatrais formados pelos duplos baixos, os violoncelos e os violinos são modelados como planos, um após o outro, como as escadas de uma grande avenida, com o olho sendo levado para as sacadas em direção ao triunfante irromper dos metais. Na literatura, a mesma estrutura dominou o *milieu* — construído com elegantes alamedas de uma árvore para a seguinte; cada personagem descrito minuciosamente — da cor do seu cabelo...

Em nossa nova perspectiva, não há degraus, nem alamedas. O homem entra em seu meio ambiente — o meio ambiente é visto através do homem. Ambos funcionam um através do outro.

Em outras palavras, em nossa nova perspectiva — não há perspectiva. Os volumes não mais são criados através da perspectiva; intensidades diferentes, variadas saturações de cor agora criam os volumes. O volume musical não mais é criado através de planos recuados, com um evidente primeiro plano e recessos apropriados. Seu volume agora é criado pelo volume do som. Não há mais grandes telas pintadas com som à maneira dos panos de fundo dos cenários teatrais. O jazz é volume. Não usa vozes como acompanhamento, semelhantes a figuras contra um fundo. Tudo trabalha. Cada instrumento faz seu solo enquanto participa do todo. A orquestra perdeu até suas divisões impressionistas — com todos os violinos, por exemplo, tocando o mesmo tema com notas harmônicas para criar maior riqueza de sons.

No jazz, cada homem toca para si mesmo num conjunto geral. A mesma lei se aplica à arte: o fundo é em si mesmo um volume.

O trecho acima é interessante por causa da imagem que proporciona de estruturas equivalentes nas artes musical e gráfica, particularmente na arquitetura, apesar de as questões levantadas aqui dizerem respeito principalmente aos conceitos espacial e proporcional. Porém, temos apenas de dar uma olhada num grupo de pinturas cubistas para nos convenceremos de que o que ocorre nessas pinturas já foi ouvido na música jazzística.

Esta relação é igualmente evidente na paisagem arquitetônica — a arquitetura clássica tinha a mesma relação com os clássicos da composição musical que a moderna paisagem urbana com o jazz.

Na realidade, praças e cidades romanas, os parques e sacadas de Versailles podem ser “protótipos” da estrutura da música clássica.

A moderna cena urbana, especialmente a de uma grande cidade à noite, é claramente o equivalente plástico do jazz. Particularmente evidente é a característica apontada por Guilleré, isto é, a ausência de perspectiva.

Todo o senso de perspectiva e de profundidade realista é apagado pelo mar noturno de anúncios luminosos. Perto e longe, pequenas (no primeiro plano) e grandes (no segundo plano), voando nas alturas e apagando-se: correndo e andando em círculos, iluminando-se e desaparecendo — estas luzes tendem a abolir todo o senso de espaço real, que finalmente se dissolve num único plano de pontos luminosos coloridos e em linhas de neon movendo-se sobre a superfície do céu preto, de veludo. Era deste modo que as pessoas costumavam pintar estrelas — como pregos resplandecentes pregados no céu!

Faróis dos carros velozes, pontos mais luminosos dos trilhos que somem da vista, reflexos tremeluzentes nas ruas molhadas — todos espelhados em poças que destroem nosso senso de direção (onde fica o topo? onde fica a base?), complementando a miragem acima com uma miragem abaixo de nós, e, correndo entre esses dois mundos de sinais luminosos, não mais os vemos como um simples plano, mas como um sistema de bastidores de teatro, suspensos no ar, através dos quais o fluxo noturno das luzes do tráfego flui.

Isto nos lembra um outro céu estrelado acima e abaixo, porque os personagens de um conto de Gogol, *Uma terrível vingança*, achavam que o mundo flutuava ao longo do Rio Dnieper entre o céu estrelado real acima deles e seu reflexo na água.

Essas foram as impressões de pelo menos um visitante das ruas de Nova York durante a tarde e a noite.²²

O artigo de Guilleré causa mais interesse devido à sua descrição não apenas da correspondência entre as artes musical e gráfica, mas também devido à sua apresen-

tação da idéia de que essas artes, fundidas, correspondem à própria *imagem de uma época e à imagem do processo de raciocínio* daqueles vinculados à época. Este quadro não nos soa familiar? — com esta “ausência de perspectiva”, que reflete a falta de perspectiva histórica na maior parte do mundo de hoje, ou a imagem de uma orquestra onde cada músico está por sua própria conta, esforçando-se para quebrar este todo *inorgânico* de muitas unidades tomando um curso independente — mas ligados num conjunto apenas pela *necessidade férrea* de um ritmo comum?

É interessante notar que todos os traços mencionados por Guilleré foram encontrados antes no curso da história da arte. Toda vez que estes traços reaparecem na história, considera-se que eles aspiram a *um todo unificado, uma unidade superior*. É apenas em épocas de decadência das artes que este *movimento centrípeto* muda para um *movimento centrífugo*, separando todas as tendências unificadoras — tendências incompatíveis com uma época que coloca uma ênfase exagerada no individualismo. Lembramos de Nietzsche:

...O que é característico, em qualquer *decadência literária*? É que a vida não está mais no todo. A palavra levanta e salta para fora da sentença, a sentença se alonga muito e obscurece o significado da página, a página adquire vida à custa do conjunto — o conjunto não mais é um todo... O todo deixou de viver completamente; é composto, somado, artificial, um produto não-natural.²³

O aspecto fundamental e característico reside principalmente nisto e não nas particularidades isoladas. Não são os baixos-relevos egípcios obras válidas, apesar de terem sido feitos sem um conhecimento de perspectiva linear? Dürer e Leonardo não usam simultânea e deliberadamente várias perspectivas e vários pontos de fuga quando convém a seus propósitos?²⁴ E em seu quadro de Giovanni Arnolfini e sua mulher, Jan van Eyck usou claramente *três* pontos de fuga. Em seu caso, este deve ter sido um método inconsciente, mas que maravilhosa *intensidade de profundidade* este quadro ganhou com isso!

Não é totalmente legítimo para as pinturas de paisagem chinesas evitar levar o olho a uma única profundidade, ampliando a visão ao longo de todo o panorama, de modo que todas as suas montanhas e cascatas parecem estar se movendo em nossa direção?

As gravuras japonesas não usaram o primeiro plano em *primeiríssimo plano*, e características efetivamente desproporcionais dos rostos em *primeiríssimo plano*?

Pode-se objetar que nossa tarefa não consiste em revelar as tendências de épocas anteriores em direção à unidade, mas apenas em demonstrar um diapasão menos importante e unicamente suplementar de nossa comparação com uma época decadente.

Onde, por exemplo, podemos encontrar também no passado um tal grau de simultaneidade de visões de cima e de baixo, de planos verticais e horizontais

misturados, como encontramos quando analisamos os exemplos de “síntese complexa” acima?

Os modernos cenários teatrais “simultâneos” têm seus ancestrais, também, tal como os desenhados por Yakulov,²⁵ na “tradição cubista”, que junta locais de ação totalmente díspares, insere interiores sem exteriores. Seus protótipos idênticos podem ser encontrados na técnica teatral dos séculos XVI e XVII, onde podemos ver desenhos de cenários únicos contendo um deserto, um palácio, a caverna de um eremita, a sala do trono de um rei, o quarto de vestir de uma rainha, um túmulo e vários céus — tudo pelo preço de um! Tal ingenuidade imediatamente lembra algumas obras de Picasso, tanto em seu período cubista quanto nos períodos mais recentes, onde um rosto ou uma figura são apresentados de múltiplos pontos de vista, e em vários estágios de uma ação.

A gravura em cobre no frontispício da biografia espanhola, do século XVII, de San Juan de la Cruz, mostra o santo no momento em que contempla o milagroso aparecimento do crucifixo. Com efeito, surpreendente, consta da mesma gravura uma segunda visão em perspectiva do mesmo crucifixo — como visto pelo santo.

Se esses exemplos são especiais demais, então passemos para El Greco. Ele nos proporciona um exemplo do ponto de vista do artista saltando furiosamente para frente e para trás, fixando na mesma tela detalhes de uma cidade vistos não apenas a partir de vários pontos fora da cidade, mas até de várias ruas, alamedas e praças!

Tudo isto é feito com a plena consciência de seu direito de trabalhar deste modo, e ele até registrou, num mapa inserido na paisagem com este propósito, uma descrição deste procedimento. Provavelmente tomou essa providência para evitar qualquer incompreensão por parte das pessoas que conheciam a cidade de Toledo muito bem e podiam considerar sua obra apenas como uma forma de “esquerdismo” excêntrico.

O quadro é *Vista e planta de Toledo*, terminado em algum momento entre 1604 e 1614 e atualmente no Museu El Greco de Toledo. Contém uma vista geral de Toledo feita a uma distância de aproximadamente um quilômetro a leste. À direita um jovem mostra o mapa da cidade. Neste mapa, El Greco instruiu o filho a escrever estas palavras:

Foi necessário colocar o Hospital de Don Juan Tavera na forma de uma maquete [aquela na nuvem] porque não apenas chegava a cobrir o portão Visagra, mas seu domo ou cúpula subia de tal modo que sobrepujava a cidade; uma vez colocado como maquete, e mudado de lugar, achei que assim se via a fachada antes de qualquer outra parte; como o resto dele se relaciona com a cidade, será visto no mapa...²⁶

Que diferença isto fez? *Proporções realistas* foram alteradas, e enquanto parte da cidade é mostrada de *uma* direção, um detalhe é mostrado *exatamente da direção oposta!*

Eis por que insisto em incluir El Greco entre os antepassados da montagem cinematográfica. Neste caso particular ele aparece como um precursor do cinejornal, porque sua “remontagem” é mais informativa do que seu outro quadro *Vista de Toledo* (pintado no mesmo período). Neste último trabalho, ele realizou uma *revolução de montagem* da paisagem realista não mesmo radical, mas o fez através de uma tempestade *emocional*, que imortalizou o quadro.²⁷

El Greco nos leva de volta ao nosso tema principal, porque sua pintura tem um equivalente musical preciso em uma parte da variada música folclórica da Espanha. El Greco refletiu sobre nosso problema da montagem colorido-sonora, porque teria sido impossível para ele não ter conhecido esta harmonia — já que sua pintura está tão próxima, em espírito, das características do chamado *cante jondo*.²⁸

A afinidade espiritual (naturalmente sem referência à cinematografia!) é levantada por Legendre e Hartmann na introdução de seu monumental catálogo das obras de El Greco.

Eles começam citando o testemunho de Jusepe Martínez sobre o fato de El Greco freqüentemente convidar músicos à sua casa. (Martínez criticava tal comportamento como um “luxo desnecessário”.) Não podemos deixar de imaginar que uma afinidade da música com a pintura seria natural na obra de um artista que tinha um amor tão pessoal pela música.

Legendre e Hartmann declararam abertamente:

... acreditamos realmente que El Greco amava o *cante jondo*, e tentaremos explicar como sua obra representa, na pintura, a contraparte que o *cante jondo* representa na música.²⁹

Ao procurar uma descrição e análise do *cante jondo*, encontramos a esplêndida brochura sobre o assunto, publicada anonimamente por Manuel de Falla por ocasião do festival de *cante jondo* organizado em Granada pelo compositor e Federico García Lorca.³⁰ Esta brochura foi resumida e reproduzida na obra de J.B. Trend sobre Falla. Depois de descobrir os elementos do canto bizantino, da canção árabe e da música cigana no *cante jondo*...

...Falla encontra analogias com alguns tipos de melodia encontrados na Índia e em outros lugares do Oriente. As posições dos intervalos menores na escala não são invariáveis; sua produção depende do levantamento ou abaixamento da voz devido à expressão dada à letra que está sendo cantada...; além disto, cada uma das notas suscetíveis de alteração é dividida e subdividida, resultando, em certos casos, na alteração das notas de ataque e na resolução de alguns fragmentos da frase. A isto deve-se acrescentar o *portamento* da voz — a maneira de cantar que produz as

infinitas gradações de diapasão que existem entre duas notas, estejam elas próximas ou distantes. “Resumindo o que foi dito, devemos afirmar, em primeiro lugar, que no *cante hondo* (como nas melodias primitivas do Oriente) a escala musical é a consequência direta do que poderia ser chamado de escala oral... Nossa escala temperada só nos permite mudar as funções de uma nota; enquanto na “modulação enarmônica”, assim apropriadamente chamada, este tom é modificado de acordo com as necessidades naturais de suas funções...”

Outra peculiaridade do *cante hondo* é o uso de compassos que raramente excedem os limites de uma sexta. “A sexta, é claro, não é composta apenas de nove semitons, como no caso de nossa escala temperada. Pelo uso da ordem enarmônica, há um considerável aumento do número de tons que o cantor pode produzir.”

Em terceiro lugar, *cante hondo* proporciona exemplos de repetição da mesma nota — ao ponto da obsessão — freqüentemente acompanhada de uma *appoggiatura* acima ou abaixo...

Apesar de a melodia cigana ser rica em ornamentações, estas (como na música oriental primitiva) só são empregadas em determinados momentos como expansão lírica ou como explosões apaixonadas sugeridas pelas fortes emoções descritas no texto. “Elas podem ser consideradas, por isso, inflexões vocais ampliadas, em vez de ornamentações, apesar de assumirem estas últimas, ao serem traduzidas nos intervalos geométricos da escala temperada.”³¹

Legendre e Hartmann não deixam dúvida no leitor quanto à sua analogia entre *cante jondo* e El Greco.

...quando contemplamos os sutis “intervalos” subdivididos de cor, onde as modulações dos elementos essenciais se prolongam infinitamente, esses violentos pontos de vista, estes gestos explosivos, estas violentas contorções que tanto chocam as mentes medíocres e sem vivacidade — ouvimos o *cante jondo* da pintura — uma expressão da Espanha e do Leste — do Ocidente e do Oriente...³²

Outros especialistas em El Greco, com Maurice Barrès, Meier-Graefe, Kehrer, Wilhumsen e outros, sem na realidade se referirem à música, descreveram porém *quase que com estas mesmas palavras* este efeito das pinturas de El Greco. Quão afortunados aqueles que podem confirmar estas impressões com os próprios olhos!

Uma evidência não-sistematizada e muito curiosa desta questão é proporcionada pelas memórias de Yastrebtzev sobre Rimsky-Korsakov. No registro de 8 de abril de 1893 lemos:

Durante a noite a conversa passou para a questão da tonalidade e Rimsky contou como as harmonias em sustenidos funcionavam pessoalmente nele como *cores*, enquanto harmonias em *bemóis* criavam nele estados de espírito de “maiores ou menores graus de entusiasmo”. O dó sustenido menor seguido do ré bemol maior da cena “egípcia” de *Mlada* foram deliberadamente introduzidos para criar uma *sensação de*

entusiasmo, assim como a cor vermelha gera *sensações de calor*, enquanto azul e púrpura sugerem *frio e escuridão*. “Possivelmente é por isso”, disse ele, “que a estranha tonalidade (mi menor) do inspirado Prelúdio de *Das Rheingold* (*O ouro do Reno*) sempre teve um efeito tão depressivo sobre mim. Eu teria transcrito este Prelúdio na chave de mi maior.”³³

Rapidamente, devemos lembrar as “sinfonias coloridas” de James McNeil Whistler — *Harmonia em verde e azul*, *Noturno em azul e prata*, *Noturno em azul e ouro* e suas *Sinfonias em branco*.

Associações áudio-coloridas preocuparam até uma figura tão pouco respeitada como Böcklin:

Para ele, que sempre refletiu o segredo das cores, todas as cores falavam — como relata Floerke — e, por sua vez, tudo que ele percebe, tanto internamente quanto externamente, é traduzido por cor. Estou convencido de que, para ele, o toque de uma trombeta, por exemplo, é vermelho-canela.³⁴

Considerando o predomínio deste fenômeno, a reivindicação de Novalis é bastante relevante:

Obras de artes plásticas nunca deveriam ser vistas sem música; obras musicais, por sua vez, deveriam ser ouvidas apenas em salões magnificamente decorados.³⁵

Quanto a um “alfabeto da cor” absoluto, infelizmente devemos concordar com François Coppée, filisteu que desprezo completamente, quando escreve:

Rimbaud, fumiste réussi,
— Dans un sonnet, que je déplore —
Veut que les lettres O.E.I.
Forment le drapeau tricolore.
En vain le *Décadent* pérorer...^{36*}

A questão porém deve ser estudada, porque o problema de se obter uma correspondência tão absoluta ainda preocupa muitas mentes, mesmo as dos produtores cinematográficos norte-americanos. Há apenas alguns anos passei os olhos, numa revista norte-americana, em especulações bastante sérias quanto à absoluta correspondência do tom da flauta *piccolo* com — o amarelo!

* Em francês no original: “Rimbaud, mistificador bem-sucedido, / — Num soneto que eu deploro — / Quer que as letras O.E.I. / Formem a bandeira tricolor. / Em vão o *Decadente* perora...”

Mais deixemos esta cor amarela, supostamente produzida pelo *piccolo*, servir para nós de ponte para os problemas, não de “abstrações não objetivas”, mas dos problemas encontrados pelo artista em seu trabalho criativo com a cor.

Notas

1. Escrito em 1940 e publicado na revista *Iskusstvo Kino* de setembro deste mesmo ano com o título de *Montagem vertical*. Primeiro de três ensaios - as duas partes seguintes foram publicadas nas edições de dezembro de 1940 e janeiro de 1941 da mesma revista.

2. N.S.E.: E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Nova York, 1927.

3. N.S.E.: Richard Hugues, *A Moment of Time*, Londres, 1926.

4. N.S.E.: Thomas Medwin, *Journal of the Conversations of Lord Byron: Noted during a residence with his Lordship at Pisa, in the years 1821 and 1822*. Baltimore, 1825.

5. N.S.E.: *Journal des Goncourt*, vol.3, Paris, 1888.

6. “O Futuro do Filme Sonoro”, declaração assinada por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, publicada em agosto de 1928 nas revistas *Zhizn Iskusstva* (*Vidas das artes*) de Leningrado e *Sovietski Ekran* (*Tela soviética*) de Moscou. Ver apêndice de *A forma do filme*.

7. “Não Colorido, mas em Cores”, texto escrito em 1940 para a revista *Kino* de maio do mesmo ano. Publicado com o título de “A Cor no Cinema ou o Cinema em Cores?”, na coletânea *Reflexões de um cineasta*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1969, p.132.

8. N.S.E.: Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime*, Stanford University Press, 1931.

9. Em abril de 1936 Eisenstein publicou na revista *Iskusstvo Kino* (*A Arte do Cinema*) um texto com o título “Programa para o Ensino da Teoria e da Prática da Direção de Filmes”, versão ampliada do projeto de programa publicado em 1933, em três partes, nos números 5/6, 7 e 8 da revista *Sovietskoie Kino*, pouco antes do autor iniciar o seu curso de direção no Instituto Superior de Cinema de Moscou, o VGIK. Este primeiro projeto intitulava-se “O Granito da Ciência do Filme”. No livro *Lições com Eisenstein*, de Vladimir Nizhny, transcrição das anotações estenográficas do curso de Eisenstein em 1934, editado em Moscou em 1957, editado em Londres em 1962, em tradução de Ivor Montagu e Jay Leyda, o “Programa” está publicado em apêndice, páginas 143 a 177. (*Lessons with Eisenstein*, George Allen & Unwin Ltd, 1962). Outras aulas de Eisenstein encontram-se transcritas no Volume IV dos textos selecionados publicados em Moscou em 1966.

10. N.S.E.: Karl von Eckartshausen, *Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen über verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur*, Munique, 1791.

11. N.S.E.: Louis-Bertrand Castel, *Esprit, saillies et singularités du P. Castel*, Amsterdã, 1763.

12. N.S.E.: René Ghil, “En methode à l'oeuvre”, in *Oeuvres complètes*, Paris, Albert Messein, 1938.

13. N.S.E.: Hermann L.F. Helmholtz, *Physiological Optics*, Rochester, 1924.

14. N.S.E.: Max Deutschbein, *Das Wesen des Romantischen*, 1921.

15. N.S.E.: Citado em Henry Lanz, op. cit., p. 167.

16. N.S.E.: *The Japanese Letters of Lafcadio Hearn*, organização de Elizabeth Bisland, Nova York, 1910.

17. N.S.E.: Ibid., carta de 5 de junho de 1893.

18. N.S.E.: Ibid., carta de 14 de junho de 1893.

19. Em dois ensaios escritos em 1940, "O desdobramento do único" e "Par-ímpar", partes da coletânea *Cinematisme*, editada em francês, em 1980, em Bruxelas, pela Editions Complexe, Eisenstein parte da oposição entre yin e yang na filosofia chinesa para estudar a forma de composição das obras de arte.

20. N.S.E.: Reproduzido do *T'u Shu Chi Ch'eng*, edição resumida da enciclopédia *K'ang Hsi*, vol.1.116, cap.51.

21. René Ouilieré, "Il n'y a Plus de Perspective", *Le Cahier Bleu*, 4, 1933.

22. N.S.E.: Impressões semelhantes foram registradas por Antoine de Saint-Exupéry ao descrever uma luta aérea com uma tempestade: "Horizonte? Não havia mais horizonte. Eu estava nos bastidores de um teatro atravancado com pedaços de cenários. Vertical, oblíquo, horizontal, tudo da geometria plana rodopiava. Centenas de vales transversais se confundiam numa mistura de perspectivas... Por apenas um segundo, numa paisagem valsante como esta, o avião foi incapaz de distinguir montanhas verticais de planícies horizontais (*Vento, areia e estrelas*, 1941).

23. N.S.E.: "The Works of Friedrich Nietzsche", vol.XI, *The Case of Wagner*, 1896.

24. N.S.E.: No conhecido quadro *A última ceia*, de da Vinci, os objetos da mesa têm um ponto de fuga diferente do ponto de fuga da sala. E em inúmeras gravuras de Durer encontramos o uso da perspectiva dupla.

25. Georgi Bogdanovich Yakulov (1884-1928), pintor e cenógrafo russo.

26. N.S.E.: O texto completo como aparece no quadro: "Ha sido forçoso poner el hospital de Don Joan Tauera en forma de modelo porque no solo venia a cubrir la puerta de visagra mas subia el cimborrios o copula de manera que sobrepujaua la çiudad y así una vez puesto como modelo y mouido de su lugar me pareçio mostrar la haz antes que otra parte y en los demas de como viene con la çiudad se vera en la planta.

Tambien en la historia de Nra. Señora que trahe la casulla a S. Illefonso para su ornato y hazer las figuras grandes me he valido en çierta manera de ser cuerpos çelestiales como vemos en las luçes que vistas de lexos por pequeñas que sean nos pareçen grandes."

27. Eisenstein desenvolve as idéias aqui esboçadas sobre as relações entre a pintura de El Greco e o cinema num longo ensaio que escreveu entre 1940 e 1941. Com um título original em espanhol, "El Greco y el Cine", este texto faz parte da coletânea *Cinematisme*, oito ensaios sobre cinema e pintura editados em francês, Editions Complexe, Bruxelas, 1980.

28. N.S.E.: Ou *cante hondo*, que poderia ser traduzido por música (canto) grave, funda, profunda.

29. N.S.E.: Maurice Legendre e A. Hartmann, *Domenikos Theotokopoulos, El Greco*, Paris, Editions Hyperion, 1937.

30. N.S.E.: El "*Cante jondo*" (*Canto primitivo andaluz*), de Manuel de Falla e Federico García Lorca, Granada, Editorial Urania, 1922.

31. N.S.E.: John Brande Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music*, Knopf, 1929.

32. N.S.E.: Legendre e Hartmann, op. cit.

33. N.S.E.: Vasili V. Yastrebtzev, *Moi vospominaniya o Nikolaye Andreyviche Rimskom-Korsakove*, Petrogrado, 1915.

34. N.S.E.: Max Schlesinger, *Geschichte des Symbols, ein Versuch*, Berlim, Leonhard Simion, 1921. Citação de Gustav Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin*. Munique, 1902.

35. N.S.E.: Friedrich Leopold Hardenberg, *Novalis Schriften*, vol.II, Berlim, G. Reimer, 1837.

36. N.S.E.: François Coppée, "Ballade". Citado in *Le Sonnet des Voyelles*, de R. Etiemble. *Revue de Littérature Comparée*, abril-julho de 1939.

III. Cor e significado¹

Formas, cores, densidades, odores — o que há em mim que corresponde com eles?

WALT WHITMAN²

No capítulo anterior, fizemos um exame bastante completo da questão de como encontrar “absolutas” entre som e cor. Como esclarecimento adicional, examinemos outro problema ligado a isto, a saber: a questão das relações “absolutas” entre emoções particulares e cores particulares.

Em benefício da variedade, abordemos esta questão menos através das “autoridades”, com seus raciocínios e opiniões, e mais através das emoções e impressões vivas que os artistas nos deixaram sobre o assunto.

É em benefício da conveniência, limitemos nossos exemplos a uma tonalidade. Vamos compor nossa própria “rapsódia em amarelo”.

Nosso primeiro exemplo é um caso extremo.

Quando falamos de “tonalidade interior” e “harmonia interna de linha, forma e cor”, temos em mente uma harmonia com *algo*, uma correspondência com *algo*. A tonalidade interna deve contribuir para o *significado* de um sentimento interno. Por mais vago que seja esse sentimento ele avança sempre em direção a algo concreto, encontra sua expressão externa em cores, linhas e formas.

Existem porém os que reivindicam que uma abordagem como esta nega a “liberdade” do sentimento. Em contraposição a nossos pontos de vista e opiniões, propõem uma tonalidade interna (*der innere Klang*) sem objetivo, vaga, absolutamente livre, nem como uma direção, nem como um meio, mas como um *fim em si mesmo*, como o auge da realização, como finalidade.

Um ponto de vista de “liberdade” como este só nos liberta da razão. Esta é realmente uma liberdade rara, singular, a única *absolutamente* atingível entre nossos vizinhos fascistas.

Um importante expoente e defensor vitalício do ideal acima é o pintor Kandinsky - a fonte das primeiras medidas de nossa “rapsódia em amarelo”.

O que se segue é um trecho de “O som amarelo”³, uma composição teatral de Kandinsky, que conclui o volume intitulado *Der Blaue Reiter* - praticamente um manifesto do grupo de mesmo nome — e de considerável influência nas tendências subseqüentes da arte moderna européia.

Este “som amarelo” é, na realidade, um “programa” para uma apresentação cênica dos sentimentos de seu autor com relação ao jogo de cores como se fosse de música, do jogo de música como se fosse de cores, do jogo de personagens de um modo ou de outro, e assim por diante.

Em sua obscuridade e desconcertante indefinição, sente-se eventualmente a presença de alguma “semente” mística — apesar de ser muito difícil chegar a qualquer definição clara. Finalmente, na sexta cena, é revelada, quase religiosamente:

Opaco fundo azu!...

No centro do palco há um grande gigante amarelo forte com um rosto branco toldado e olhos negros grandes, redondos...

Ele levanta vagarosamente os braços na horizontal (palmas para baixo), aumentando de tamanho ao fazê-lo.

No momento em que atinge a altura total do palco, e que sua figura parece uma cruz, o palco é *repentinamente* escurecido. A música é expressiva, seguindo a ação no palco.

Os conteúdos desta obra não podem ser satisfatoriamente discernidos, devido à ausência total de conteúdo - assim como de tema.

O máximo que podemos fazer pelo autor é apresentar alguns exemplos de seus sentimentos, que envolvem os “sons amarelos”:

Cena 2

A neblina azul gradualmente dá lugar à luz, que é completa e cruelmente branca. No fundo do palco, uma colina, completamente redonda, de um verde tão brilhante quanto possível.

O fundo é violeta, bastante brilhante.

A música é ríspida, violeta, recorrendo constantemente aos *lú's* e *si's* bemóis. Estas notas individuais são finalmente engolidas pela barulhenta tempestuosidade. De repente silêncio total. Uma pausa. Novamente *la* e *si* gemem, lamentavelmente, mas de modo definido e seguro. Isto dura algum tempo. Então, novamente uma pausa.

Neste momento, o fundo de repente se torna marrom-escuro. A colina se torna verde-escuro. E no centro da colina uma mancha preta indefinida é formada, alternadamente se tornando mais clara e então cinza-manchado. À esquerda da colina uma *grande* flor amarela de repente se torna visível. Lembra remotamente um grande pepino torto e constantemente se torna mais clara. Sua haste é longa e fina. Uma

única folha pontuda, estreita, cai do meio da haste, e se vira para o lado. Uma longa pausa.

Mais tarde, *em silêncio mortal*, a flor muito vagarosamente balança da direita para a esquerda. Mais tarde ainda, a folha se junta na oscilação, mas não em uníssonos como a flor. Mais tarde ainda, ambas oscilam num ritmo desigual. Então elas novamente balançam para lá e para cá, separadamente, um *si* muito suave soando com o movimento da flor, e um *lá* muito grave com o movimento da folha. Então, ambas oscilam em uníssonos, com ambas as notas soando com elas. A flor treme violentamente e pára. As duas notas musicais continuam a soar. Ao mesmo tempo, muitas pessoas entram da esquerda com roupas deslumbrantes, longas, soetas (uma toda em azul, outra em vermelho, a terceira em verde etc. — só falta o amarelo). Elas têm enormes flores brancas nas mãos, semelhantes à flor da colina. Executam um recitativo com as vozes misturadas...

Primeiro, todo o palco de repente se obscurece com uma opaca luz vermelha. Em segundo lugar, uma escuridão total se alterna com violenta luz branca. Em terceiro lugar, tudo de repente se torna cinza-desmaiado (todas as cores desaparecem). Apenas a flor amarela brilha ainda mais!

O orquestra gradualmente começa e cobre as vozes. A música torna-se agitada, indo do *fortíssimo* ao *pianíssimo*... No momento em que a primeira figura se torna visível, a flor amarela treme como se com câibra. Então, de repente, desaparece. Também de repente, todas as flores brancas se tornam amarelas...

Finalmente todos jogam fora as flores, que parecem estar encharcadas de sangue, e, forçosamente se libertando de sua rigidez, correm em direção à ribalta, apertados ombro a ombro. Olham em volta sem parar. Súbita escuridão.

Cena 3

Fundo do palco: duas grandes pedras em marrom-avermelhado, uma delas pontuda, a outra redonda e maior do que a primeira. Segundo plano: preto. Os gigantes (da Cena 1) estão entre as pedras e silenciosamente sussurram um para o outro. Algumas vezes eles sussurram juntos, outras aproximam as cabeças. Seus corpos permanecem imóveis. Em rápida sucessão, caem de todos os lados raios de luz violentamente coloridos (azul, vermelho, violeta, verde — alternando-se várias vezes). Esses raios encontram-se no centro do palco, onde se misturam. Tudo está imóvel. Os gigantes estão quase totalmente invisíveis. Subitamente todas as cores desaparecem. O palco fica preto por um instante. Então uma opaca luz amarela inunda o palco, tornando-se gradualmente mais intensa, até que todo o palco é banhado por amarelo-limão berrante. Enquanto a luz se intensifica, a música se torna mais profunda e cada vez mais lúgubre (esses movimentos lembram o do próprio caracol em sua concha). Durante estes dois movimentos, nada, exceto a luz, deve ser visível no palco — nenhum objeto...

Etc. etc.

O método usado aqui é claro — abstrair “tonalidade internas” de qualquer matéria “externa”.

Um método como esse *tenta conscientemente divorciar todos os elementos do conteúdo*; tudo o que diz respeito a tema ou assunto é dispensado, deixando apenas os elementos extremamente formais, que, na *obra criativa normal*, desempenham apenas um papel parcial. (Kandinsky formula sua teoria em outra parte do volume citado.)

Não podemos negar que as composições deste tipo evocam sensações *obscuramente perturbadoras* — mas nada além disso.

Mas até hoje continuam a ser feitas tentativas de organizar estas sensações subjetivas e muito pessoais em relações significativas, que são, francamente, igualmente vagas e remotas.⁴

O que vem a seguir demonstrará como Paul Gauguin trabalhou com “tonalidades internas” semelhantes, como registrou num caderno de notas intitulado *Genèse d'un tableau* (Gênese de um quadro)⁵, com relação a seu quadro *Manao Tupapau - O espírito dos mortos vela*.⁶

Uma jovem taitiana está deitada de barriga para baixo, revelando parte de seu rosto assustado. Ela repousa numa cama, coberta com um *pareô* azul e um lençol amarelo-cromo claro. Há um fundo violeta-púrpura estampado com flores semelhantes e fâscas elétricas; uma figura bastante estranha está junto à cama.

Cativado por uma forma, um movimento, pinto isto sem nenhuma outra preocupação senão a de fazer um nu. Como está agora, é um estudo ligeiramente independente de um nu. O que quero fazer, porém, é uma pintura casta, expressando o espírito taitiano, seu caráter e sua tradição.

Uso o *pareô* como colcha porque ele está intimamente ligado à vida de um taitiano. O lençol, com uma textura de casca de árvore, deve ser amarelo — porque esta cor sugere algo inesperado ao observador; e também porque sugere luz de lampião, o que me economiza o trabalho de criar este efeito. Deve ter um fundo ligeiramente aterrorizante. O violeta é obviamente necessário. O arcabouço da harmonia do quadro está armado.

Nesta pose de certa forma ousada, o que uma jovem taitiana pode estar fazendo, completamente nua numa cama? Preparando-se para o amor? Isto seria típico dela, mas é indecente, e não quero isto. Dormindo? — O ato de amor teria terminado, o que ainda é indecente. Só vejo medo. Certamente não o medo de alguma Suzana surpreendida pelos anciãos. Este medo é desconhecido no Taiti.

O *tupapau* (espírito dos mortos) é a resposta que estou procurando. É uma fonte de constante medo dos taitianos. À noite, uma lâmpada é sempre mantida acesa. Quando não há lua, ninguém anda pelas ruas sem uma lanterna, e mesmo assim sempre andam em grupo.

Tendo encontrado meu *tupapau*, fiquei totalmente ligado a ele e fiz dele o motivo de meu quadro. O nu ganha uma importância secundária.

Como uma moça taitiana imagina um fantasma? Ela nunca foi a um teatro, nem leu romances e, quando pensa numa pessoa morta, só pode pensar em alguém que já

viu. Meu fantasma só pode ser uma velhinha. Ela estica as mãos, como que para agarrar sua vítima.

Um senso de decoração me leva a espalhar flores no fundo. São *flores tupapau*, fosforescentes, indicando que o fantasma está pensando em você. As crenças dos taitianos.

O título *Manao tupapau* tem dois significados: ela pode estar pensando no fantasma, ou o fantasma está pensando nela.

Resumindo. O elemento musical: linhas horizontais onduladas; harmonia de laranja e azul entrelaçados pelos amarelos e violetas e suas derivadas, todas iluminadas por centelhas esverdeadas. O elemento literário: o Espírito de uma moça preso ao Espírito dos mortos. Noite e Dia.

Esta gênese é escrita para os que sempre insistem em saber os *porquês* e os *para quês*.

De resto, é simplesmente um estudo de nu taitiano.

Aqui está tudo o que procuramos: “o arcabouço da harmonia do quadro está armado”; uma avaliação dos valores psicológicos das cores — O “aterrorizante” uso da violeta, assim como do nosso amarelo, aqui calculado para sugerir “algo inesperado para o observador”.

Um amigo íntimo de Gauguin registrou uma avaliação semelhante de nossa cor. Vincent van Gogh descreve seu *Café noturno*, que acabara de terminar, para seu irmão:

Em meu quadro *Café noturno*, tentei expressar a idéia de que o café é um lugar onde alguém pode se arruinar, ficar louco ou cometer um crime. De modo que tentei expressá-lo como se ele encarnasse os poderes da escuridão, um bar vulgar verde Lufs XV suave e cobre, contrastando com verde-amarelado e fortes verde-azulados, e tudo isto numa atmosfera como a de uma fornalha do diabo, enxofre-pálido.⁷

Eis outro artista que fala do amarelo — Walther Bondy, ao escrever sobre seus desenhos para a produção de *Brott och Brott* (Há crimes e crimes)⁸, de Strindberg, em 1912:

Ao encenar a peça de Strindberg, fizemos uma tentativa de levar os cenários e o figurino a participar diretamente da ação.

Para isso, era necessário que cada detalhe do *milieu* expressasse algo e desempenhasse seu papel específico. Em muitos casos, por exemplo, cores particulares seriam usadas devido a seu efeito direto no espectador. Havia vários *leit-motifs*, descritos pela cor, a fim de mostrar uma relação mais profunda entre momentos isolados da peça. Assim, na terceira cena (ato II, cena 1) um tema amarelo foi introduzido na ação. Maurice e Henriette estão sentados no “Auberge des Adrets”; o tom geral da cena é preto, com uma cortina preta cobrindo quase completamente uma enorme janela de vidro colorido; sobre a mesa está um candelabro com três velas. Na gravata-borboleta

e nas luvas que ganhou de Jeanne, sendo desembulhadas por Maurice, a cor amarela aparece pela primeira vez. O amarelo torna-se o tema colorido do “mergulho no pecado” de Maurice (através deste presente ele está inexoravelmente ligado a Jeanne e Adolphe).

Na quinta cena (ato III, cena 2), quando Adolphe deixa o palco e Maurice e Henriette tomam consciência de seu crime, grandes buquês de flores amarelas são levados para o palco. Na sétima cena (ato IV, cena 1), Maurice e Henriette estão sentados nos Jardins do Luxemburgo. O céu está amarelo brilhante, e, como silhuetas contra ele, os finos galhos pretos desfolhados, o banco e as figuras de Maurice e Henriette... Deve-se notar que o tratamento de toda a produção se deu num plano místico.

A premissa aqui é que “cores particulares exercem influências específicas” no espectador. Isto é “substanciado” pela relação do amarelo com o pecado, e pela influência desta cor na psique. O misticismo também é mencionado...

É interessante ver o mesmo uso associativo feito com esta cor por T.S. Eliot, particularmente em seus primeiros poemas:

No leito posta de través,
Teus papelotes retiravas,
Ou com as mãos sujas agarravas
A planta amarela dos pés.⁹

Bem! e daí se ela deve morrer uma tarde, dessas,
Tarde cinza e esfumaçada, tarde amarela e rosa...¹⁰

A neblina amarela que esfrega o dorso nos vidros da janela,
A neblina amarela que esfrega o focinho nas vidraças,
A língua insinuou nos recantos da tarde,
Demorou-se nas poças das sarjetas...¹¹

O uso do amarelo por Eliot estende-se até as substâncias e objetos desta cor.
Em *Sweeney entre os rouxinóis*:

... o homem de olhos pesados
Recusa o gambito: fadiga;

Da sala sai mas reaparece
De fora, à janela, inclinado,
Por entre ramos de glicínia
Enquadra-se um rictus dourado...

E *Mr. Appollinax* termina com:

Eu me lembro de uma fatia de limão, e um biscoito mordido.

Para tornar a cor amarela totalmente “aterrorizante”, escolhemos outro exemplo.

Há poucos escritores tão intensamente sensíveis à cor quanto Gogol. E também poucos são os escritores da nossa época que entendem Gogol tão intensamente como Andrei Belyi.

Em sua exaustiva análise da arte de Gogol,¹² Belyi sujeita as mudanças da paleta de Gogol, ao longo de sua carreira criativa, ao mais minucioso exame no capítulo, “O espectro de Gogol”. O que é revelado? Seguindo o gráfico amarelo dos mapas de Belyi, vemos nossa cor crescendo estavelmente a partir de *Noites na aldeia*, através de *Taras Bulba*, e dando seu maior salto quantitativo para cima no segundo volume de *Almas mortas*.

De todas as cores usadas por Gogol em suas primeiras obras, a média de referências ao amarelo é de apenas 3,5%.

No segundo grupo (dos romances e comédias), esta média sobe para 8,5%, e no terceiro grupo (volume I de *Almas mortas*) alcança 10,3%. E finalmente (volume II de *Almas mortas*), o amarelo ocupa 12,8% da atenção dada à cor por Gogol. Sendo próximo do amarelo, o verde se comporta de modo análogo: 8,6 — 7,7 — 9,6 — 21,6%. Juntas, estas duas cores ocupam *mais de um terço* da paleta de Gogol em sua última obra.

Isto não inclui os 12,8% de referências ao “dourado”, Belyi salienta:

... o ouro no volume II (de *Almas mortas*) não é o ouro da baixela e fios de ouro, mas o ouro das catedrais e cruces, que intensifica o papel influente da Igreja Ortodoxa; a ressonância do “ouro” é balanceada com a “ressonância vermelha” da glória cossaca; com o gráfico vermelho declinado e os gráficos amarelo e verde elevando-se, este segundo dirige-se a um mundo colorido muito distante do espectro de *Noites na aldeia*...

Ainda mais aterrorizante parece o tom “fatal” do amarelo quando nos lembramos que esta é exatamente a escala cromática que domina outra obra de arte, criada num trágico lusco-fusco — o auto-retrato de Rembrandt aos 55 anos.

Para evitar acusações de preconceito pessoal ao descrever a cor desta pintura, cito aqui não a minha, mas a descrição de Allen desta obra, como ele escreveu em seu artigo que relaciona os problemas da estética aos da psicologia:

... as cores são todas escuras e nebulosas, iluminadas apenas no centro. Este centro é uma combinação de verde-escuro e cinza-amarelado, misturado com marrom-desmaiado; o resto é quase preto...

Esta escala do amarelo, fundindo-se em verde-escuros e marrom-desmaiados, é enfatizada pelo contraste com a parte mais baixa da tela:

... apenas em baixo alguns tons avermelhados podem ser vistos; tampados e sobrepostos, mas, ajudados pela densidade e intensidade comparativamente grande, eles criam um contraste claramente evidente com o resto da pintura...

Com relação a isto, é impossível omitir uma referência à infeliz imagem do envelhecido Rembrandt apresentada por Alexander Korda e Charles Laughton em *Rembrandt*.¹³ Laughton foi para as cenas finas vestido e maquiado cuidadosamente, mas nenhuma tentativa foi feita para espelhar esta trágica *escala cromática*, tão típica de Rembrandt, através de uma equivalente *escala de iluminação* cinematográfica.

Toma-se evidente que muitas características que atribuímos à cor amarela derivam de sua vizinhança imediata no espectro — o verde. O verde, por outro lado, é diretamente associado aos símbolos da vida - - jovens brotos de folhas, folhagem e a própria “verdura” — de modo tão firme quanto o é com os símbolos da morte e decadência — musgo, limo, e as sombras no rosto de um cadáver.

Não há limite para as evidências que poderíamos trazer a esta corte, mas já não temos o suficiente para nos perguntarmos, “Talvez *haja* algo sinistro na natureza de cor amarela?” Isto diz respeito a algo mais profundo do que o mero simbolismo convencional e as associações habituais ou acidentais?

Para respostas a estas perguntas devemos nos voltar para a *história da evolução dos significados simbólicos* de determinadas cores. Existe, felizmente, um trabalho muito completo sobre este assunto, de Frédéric Portal, publicado pela primeira vez em 1857: *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen Age et les temps modernes* (As cores simbólicas na Antiguidade, na Idade Média e nos tempos modernos).

Esta autoridade no “significado simbólico” da cor teve o seguinte a dizer sobre a cor que nos interessa aqui — o amarelo — e sobre as idéias de *perfidia, traição e pecado* foram associadas a ela:

As linguagens divina e sagrada designavam pelas cores ouro e amarelo a união da alma a Deus e, por oposição, o adultério num sentido espiritual. No discurso profano, era um emblema material representando o amor legítimo, assim como o adultério carnal que rompe os elos do casamento.

A maçã dourada era, para os gregos, o símbolo do amor e da concórdia, mas, por oposição, representava a discórdia e todas as desgraças em consequência; o julgamento de Páris prova isto. Do mesmo modo, Atalanta, enquanto reúne as maçãs douradas colhidas no Jardim das Hespérides, é vencida na corrida e se torna o prêmio do vitorioso.¹⁴

De particular interesse é a evidência de Portal de um aspecto encontrado em toda questão mitológica ligada a esta cor: os significados *ambivalentes* dos quais se

extrai um sentido não-explícito. Este fenômeno pode ser explicado pelo fato de que, nos estágios primitivos da evolução, *o mesmo conceito, significado ou palavra representa igualmente dois opostos mutuamente exclusivos.*

O amarelo, ele mostra, tem ligações igualmente fortes tanto com “união de amor” quanto com “adultério”.

Havelock Ellis nos dá uma convincente explicação deste fenômeno, isto é, do caso particular do amarelo:

Foi claramente o advento do cristianismo que introduziu um novo sentimento em relação ao amarelo. Em grande medida, sem dúvida, foi claramente o início de toda a reação cristã contra o mundo clássico e a rejeição de tudo o que era símbolo da alegria e do orgulho. O amor ao vermelho estava tão firmemente enraizado na natureza humana que conquistou até o cristianismo, mas o amarelo era o ponto de menor resistência e aqui a nova religião triunfou. O amarelo tornou-se a cor da inveja.

O amarelo tornou-se a cor do ciúme, da inveja, da traição. Judas foi pintado com roupas amarelas e em alguns países os judeus foram obrigados a se vestir de amarelo. Na França, no século XVI, as portas dos traidores e delinquentes eram caiadas de amarelo. Na Espanha, os heréticos que se retratavam eram obrigados a usar uma cruz amarela como penitência e a Inquisição exigia que eles aparecessem em *autos da fé* públicos em roupas de penitência e carregando uma vela amarela.

Há uma razão especial para o cristianismo ver o amarelo com suspeição. Fora a cor associada ao amor libertino. No início, a associação foi com o amor legítimo... Mas na Grécia, e ainda mais marcadamente em Roma, a cortesã começou a tirar vantagem desta associação.¹⁵

Em uma das conferências a que assisti, dadas pelo acadêmico Marr,¹⁶ ele ilustrou o fenômeno básico da ambivalência com o radical “kon”, que é uma raiz tanto da palavra russa *fim*, “kon-yetz”, quanto de uma das mais antigas palavras russas que significavam *início*, “is-kon-i”.

O antigo idioma hebraico contém um exemplo semelhante na palavra קדש “Kadish”, que tem o significado de “sagrado” e “profano”. O significado “limpo” e “sujo” da palavra *tabu* já nos é familiar. E Gauguin já mencionou que “Manao tupapau” tem um significado duplo: “*ela* está pensando no *fantasma*”, e “o *fantasma* está pensando *nela*”.

Permanecendo no círculo de nosso interesse atual pelas idéias de amarelo e ouro, podemos citar outro caso de ambivalência: ouro, um símbolo de *valor superior*, também serve como uma popular metáfora que significa - corrupção. Isto é verdadeiro não apenas de um modo geral, como nos exemplos da Europa Ocidental abaixo, mas também no idioma russo, que contém o termo “zolotar” (“zoloto”, a raiz-ouro), cujo significado específico é “limpador de fossas”.

Veremos também que uma interpretação “positiva” (numa “chave maior”) deste dourado ou amarelo contém uma base *diretamente sensual*, e que nela estão entrelaçadas associações inteiramente marginais (sol, ouro, estrelas).

Até Picasso notou estas associações particulares:

Há pintores que transformam o sol num ponto amarelo, mas há outros que, com a ajuda de sua arte e sua inteligência, transformam um ponto amarelo em um sol!¹⁷

E Van Gogh, para quem a cor amarela tinha vitalidade especial, coloca de lado as associações diabólicas que ele explorou em seu *Café noturno*, e toma a palavra pelos pintores que “transformam um ponto amarelo em um sol”:

... em vez de tentar reproduzir exatamente o que tenho diante de meus olhos, uso a cor arbitrariamente, de modo a expressar a mim mesmo, obrigatoriamente. Bem, isso é o suficiente quanto à teoria; vou dar-lhes um exemplo do que quero dizer com isso.

Gostaria de pintar o retrato de um amigo artista, um homem que sonha grandes sonhos, que trabalha como a cotovia canta, porque é de sua natureza. Ele será um homem bom. Quero colocar no quadro minha estima, o amor que sinto por ele. Assim, pinto-o como ele é, o mais fielmente possível, para começo de conversa.

Mas o quadro ainda não está terminado. Para terminá-lo, agora serei o colorista arbitrário. Exagero o louro do cabelo, chego a usar tons de laranja, cromo e amarelo-limão claro.

Atrás da cabeça, em vez de pintar a costureira parede do quarto sórdido pinto o infinito, um fundo liso do mais rico e intenso azul que eu invento, e pela simples combinação da clara cabeça contra o fundo azul forte, consigo um efeito misterioso, como uma estrela nas profundezas do céu azulado...¹⁸

A fonte positiva do amarelo no primeiro caso foi o *sol* (Picasso), e no segundo — uma *estrela* (Van Gogh).

Vejamos outra imagem do matiz dourado do amarelo — encontrada em “um homem que sonha grandes sonhos” — o próprio Walt Whitman, “correndo através do espaço, correndo através do céu e das estrelas”:

Os pintores pintaram seus fervilhantes grupos com uma figura central.

Da cabeça da figura central espalha-se uma auréola de luz colorida de dourado.

Mas eu pinto miríades de cabeças, mas não pinto nenhuma cabeça sem sua auréola de luz colorida de dourado.

De minha mão, do cérebro de todo homem e mulher flui, refulgentemente, fluando infinitamente.¹⁹

Whitman deve ter amado a cor, mas amou-a o suficiente para não limitar sua aplicação a apenas um uso. Suas descrições da natureza estão cheias de um uso “positivo” do amarelo, que surge em maravilhosas, vigorosas, “positivas” paisagens:

Rebentos agarram e proliferam, presentes na sarjeta, prolíficos e vitais, Paisagens projetadas masculinas, amplas e douradas.²⁰

Vejo as terras altas da Abissínia,
 Vejo os rebanhos de cabras pastando, e vejo a figueira, a tamarineira, a tamareira,
 E vejo campos de trigo africano e regiões de verdor e ouro.²¹

A Califórnia recebe uma especial atenção “dourada”:

Sempre as colinas e vales dourados da Califórnia, e as montanhas argêntas do Novo México...²²

O cenário flamejante e dourado da Califórnia,
 O drama repentino e deslumbrante, as ensolaradas e amplas terras...²³

Entre as importantes associações positivas que Whitman faz com o amarelo, há uma com o tema que o preocupou ainda mais do que a natureza - o tema do trabalho:

No meio-fio, na beira da calçada,
 Um amolador trabalha em sua mó afiando uma grande faca,
 Inclinando-se cuidadosamente, entrega-se à pedra, com o pé e o joelho,
 Com um movimento uniforme, gira-a rapidamente, enquanto pressiona a faca com
 a mão leve e firme.
 Em seguida, jorram em copiosos jatos dourados
 Chispas da mó.²⁴

e da *Canção do machado*:

As lascas cor de manteiga voam em grandes flocos e pedaços...

Apesar da poderosa clave maior na qual essas referências ao amarelo são tocadas, há também uma clave menor — ouvida pela primeira vez nas passagens do pôr-do-sol rural, das quais a transição para a morte e a velhice despontam através de imagens diretas:

Irrradiada pelo inclinado e límpido pôr-do-sol amarelo,
 Música, música italiana em Dakota.²⁵

Quadros da nascente primavera e fazendas e lares,
 Com o crepúsculo do quarto mês, e a fumaça cinza lúcida e brilhante,
 Com torrentes de ouro amarelo do resplandecente, indolente, declinante sol, quei-
 mando, expandindo o ar...²⁶

Passando pelas espigas de trigo amarelas, cada grão de sua mortalha nos campos
 marrom-escuros despontado,

Passando pelas florescências da macieira em branco e rosa nos pomares,
Carregando um cadáver para onde ele repousará no túmulo,
Noite e dia viaja um caixão.²⁷

e de *Os picos bruxuleantes da velhice*:

A visão mais calma — o cenário dourado, claro e amplo...

E finalmente o amarelo se torna a cor dos rostos dos homens feridos, das velhas — e é acrescentado à escala de cor da mortal decadência:

Limpo uma ferida do lado, profunda, profunda
Mais um dia ou dois, para ver o corpo gasto e em declínio,
E ver as feições azul-amareladas.²⁸

É meu rosto amarelo e enrugado em vez do da velha,
Sento-me numa cadeira de palhinha e cuidadosamente cirzo as meias de meu neto.²⁹

e em *A pálida grinalda*:

De algum modo, não posso deixar ir ainda, apesar de ser o funeral,
Deixe-o permanecer lá em seu cravo suspenso,
Com rosa, azul, amarelo, todo esbranquiçado, e o branco agora cinza e acinzentado...

Mas pode-se detectar mesmo entre o uso amplo, variado, desta cor por Whitman, que ele faz distinção entre sutis diferenças de *matizes* do amarelo — abrangendo toda a escala do dourado ao “amarelo, todo esbranquiçado”.

Voltando à nossa autoridade, Portal nos revela um estágio da evolução das “tradições do amarelo” na Idade Média. A cor única, que na antiguidade fora um símbolo de dois opostos simultaneamente, passou por um “processo de racionalização” e emergiu como dois *tons distintos*, cada um representando *um lado* da antiga *dupla significação*:

... os mouros diferenciavam os dois símbolos usando dois matizes diferentes: amarelo-dourado significava *conselho sábio e bom*, e amarelo pálido significava *traição e falsidade*...³⁰

Os rabinos cultos da Espanha medieval deram uma interpretação de interesse adicional:

... os rabinos sustentavam que o fruto da árvore proibida era um limão, opondo sua cor pálida e sua acidez à cor dourada e à doçura da laranja ou da maçã dourada, de acordo com o termo latino.

Esta subdivisão continua:

Na heráldica, o ouro é o emblema do amor, da constância e da sabedoria, e, por oposição, o amarelo denota ainda, em nossa época, inconstância, ciúme e adultério.

Assim nasceu a tradição francesa, mencionada por Ellis, de cair com tinta amarela as portas dos traidores (como a de Carlos de Bourbon por sua traição durante o reinado de Francisco I). O traje do carrasco na Espanha medieval era caracterizado por duas cores, amarelo e vermelho: amarelo para simbolizar a traição do acusado; vermelho, o castigo.

Estas são as fontes “místicas” das quais os simbolistas tentaram extrair significados “eternos” da cor, e determinar as irrevogáveis influências das cores na psique humana.

Mas que tenacidade houve na preservação de tradições neste campo!

Foram exatamente estes os significados preservados, por exemplo, pela gíria parisiense, o “argot” - uma linguagem cheia de ironia e fantasia popular.

Abra um dos muitos dicionários desta gíria e procure a palavra “jaune”:

AMARELO — a cor destinada aos maridos traídos: cf. *Sa femme le peignait en jaune de la tête aux pieds* (sua mulher o pintava de amarelo da cabeça aos pés) — sua mulher o corneava completamente; *un bal jaune* (um baile amarelo) — um baile no qual todos os homens são cornos.³¹

Isto não é tudo. A interpretação de traição vai além.

(c) AMARELO — um membro de um sindicato anti-socialista.

Este uso do termo é encontrado em muitos países. Frequentemente ouvimos a Segunda Internacional ser mencionada como a “Internacional amarela”. “Sindicatos amarelos” é um termo familiar em muitos lugares, enquanto os Estados Unidos conhecem o “vil contrato amarelo”. Amarelo como a cor da traição foi preservado ao ponto de estigmatizar traidores da classe operária! Através da mídia do cinema, Alberto Cavalcanti trouxe para o uso corrente um epíteto para um dos mais desprezíveis desses traidores — *O César amarelo*.³²

Primos próximos da gíria parisiense, o jargão e o “calão” dos Estados Unidos e Inglaterra preservaram as mesmas associações com relação ao amarelo.

O *New Canting Dictionary* (Novo dicionário da gíria) de 1725 afirma que o amarelo, significando *ciumento*, foi originalmente um termo do submundo londrino.³³

Em *Slang and Its Analogues Past and Present* (Gírias e seus análogos passados e presentes), o pai de todos os modernos dicionários de gíria, os autores encontram interpretações mais antigas, mais amplas desta cor:

AMARELO subst. (coloquial antigo). (I) genérico de ciúme, inveja, melancolia... também em freqüente frase proverbial: p.ex., *to wear yellow hose, or breeches or stockings* (usar ceroulas, culotes, ou meias amarelas) — ter ciúmes; ... *to wear yellow stockings* (usar meias amarelas) — ser corneado...³⁴

Os autores pegam Shakespeare como testemunha:

... como uma laranja de Sevilha, e exatamente da mesma cor. (*Muito barulho por nada*, ato II, cena 1)

... pálida e amarelada pela melancolia... (*Noite de reis*, ato II, cena 4)

... não façam que o amarelo

Entre em suas cores, a fim de que ela não suspeite, como fez ele, de que seus filhos não são de seu esposo! (*Um conto de inverno*, ato II, cena 3)

A gíria norte-americana é particularmente pitoresca a este respeito:

Yellow-livered (de fígado amarelo) — Covarde

Yellow streak (listra amarela) — Covardia, pessoa não confiável

Yaller dog (cachorro amarelo) — Pessoa traiçoeira, pessoa covarde.³⁵

Outro significado é encontrado para o amarelo no termo “*yellow stuff*” (coisa amarela) — dinheiro (ou, algumas vezes, dinheiro falso). Uma fusão deste significado com o significado mais tradicional gerou a inspirada frase, formada a partir de “comprada” e “traíçoeira” — “*the yellow press*”.³⁶

Porém, o mais interessante com relação a estes “significados simbólicos” do amarelo é que, essencialmente, não foi o amarelo, como cor, que os determinou.

Mostramos que, na Antiguidade, esta interpretação surgiu como o antípoda automático do tom positivo do amarelo do sol.

Sua “reputação” negativa na Idade Média foi formada pela soma de *alusões associativas e não mais estritamente pela cor*. Os árabes viam nesta cor “lividez” ao invés de “brilho”. Os rabinos consideravam o amarelo “palidez” ao invés de “vivacidade”, e privilegiavam as associações com o sentido do gosto: o gosto “traíçoeiro” do limão, diferente da doçura da laranja!

Este uso também foi preservado pela gíria. Há uma popular expressão francesa — *rire jaune* (sorriso amarelo). No *Paris marié* de Balzac, o capítulo III é intitulado “*Les risettes jaunes*” (Os sorrisos amarelos), Pierre Mac Orlan dá o título de *Le Rire jaune* a um romance. A expressão também pode ser encontrada no dicionário (*Parisisms*) citado acima. Qual seu significado?

Um correlato idêntico pode ser encontrado tanto no idioma inglês quanto no russo: um sorriso amargo (no alemão também: *ein saures Lächeln*). O fato interes-

sante é que, onde o francês usa a identificação da *cor*, essas outras línguas usam uma designação correspondente de *paladar*. Aquele limão dos rabinos espanhóis nos dá a chave do código.

A tradição de dividir os significados do amarelo de acordo com as associações foi continuada por Goethe. A maioria de suas associações concretas são feitas com texturas, mas ele introduz uma abordagem psicológica através de uma nova dupla de conceitos: “nobre” (*edel*) e “vulgar” (*unedel*), que até acena com temas sociais!

Na parte IV, intitulada “o efeito da cor com relação às associações morais”, do *Farbenlehre* (Teoria da cor), de Goethe, lemos:

AMARELO

765. Esta é a cor mais próxima da luz...

766. Em sua mais alta pureza, sempre carrega a natureza da claridade, e tem um caráter sereno, alegre, suavemente excitante.

767. Neste estado, usado para roupas, cortinas, tapetes etc., é agradável. O ouro em seu estado perfeitamente puro, especialmente quando o efeito do polimento é acrescentado, nos dá uma nova e superior idéia desta cor; do mesmo modo, um amarelo forte, como aparece no cetim, tem um magnífico e nobre efeito...

770. Se, porém, esta cor em seu estado puro e brilhante é agradável e delectável, e, em sua melhor forma, serena e nobre, por outro lado é extremamente suscetível à contaminação, e produz um efeito muito desagradável se maculada, ou de certo modo tende ao lado *negativo*. Assim, a cor enxofre, que tende ao verde, tem algo de desagradável.

771. Quando uma cor amarela é colocada em superfícies escuras e vulgares, como tecido ordinário, feltro, ou algo parecido, nas quais não aparece com intensidade plena, o desagradável efeito insinuado é aparente. Mediante uma pequena mudança, quase imperceptível, a bela impressão de fogo e ouro é transformada em uma que não desmerece o epíteto de vil; e a cor da honra e da alegria se transforma na cor da ignomínia e da aversão. A esta impressão devem sua origem talvez os chapéus amarelos dos falidos e os círculos amarelos dos mantos dos judeus...³⁷

Antes de prosseguirmos em nosso “caminho amarelo” (que parece ter-nos colocado no meio do renascimento nazista da escuridão medieval!), observemos alguns aspectos do verde, o vizinho, no espectro, do amarelo. O mesmo quadro aparece neste caso. Se o verde, em sua interpretação positiva, coincide plenamente com a imagem inicial conjecturada acima, sua interpretação “sinistra” também é determinada, como o lado “negativo” do amarelo, não por associações diretas, mas pela mesma ambivalência.

Em sua primeira interpretação, o verde é um símbolo da vida, regeneração, primavera, esperança. Nisto as religiões cristã, chinesa e muçulmana concordam. Maomé, acredita-se, foi auxiliado em todos os momentos críticos de sua vida por “anjos com turbantes verdes”, e assim uma *bandeira verde* se tornou a *bandeira do Profeta*.

Ao lado disto, inúmeras interpretações contraditórias evoluíram. A cor da esperança era também a cor da desesperança e do desespero: no teatro grego a cor verde-escura do mar tinha um significado sinistro sob certas circunstâncias.

Este tom de verde contém um azul forte. E é interessante o fato de, no teatro japonês, onde o simbolismo da cor é tão “intimamente” ligado à imagem particular, o azul ser a cor usada pelas figuras sinistras.

Em uma carta que me escreveu (31 de outubro de 1931), Masaru Kobayashi, autor da obra definitiva sobre o “kumadori” (maquiagem no teatro kabuki), escreveu:

... as cores básicas usadas no kumadori são o vermelho e o azul. O vermelho é quente e atraente. O azul, o oposto, é a cor dos vilões e, entre as criaturas sobrenaturais, a cor dos fantasmas e demônios...

E Portal tem isto a dizer sobre o verde:

O verde, como outras cores, teve um significado nefando; assim como foi o símbolo da regeneração da alma e da sabedoria, também significou, por oposição, degradação moral e loucura.

O teosofista sueco, Swedenborg, dá olhos verdes aos loucos do inferno. Um vitral da catedral de Chartres descreve a tentação de Jesus — Satã, tem pele verde e grandes olhos verdes...

O olho, na erudição do simbolismo, significa inteligência, a luz da mente; o homem pode virá-lo em direção ao bem ou ao mal; Satã e Minerva, insensatez e sabedoria, foram ambos representados com olhos verdes.³⁸

Abstraindo o verde dos objetos verdes ou o amarelo dos objetos desta cor, elevando o verde a um “verde eterno” e o amarelo a um “amarelo simbólico”, o simbolista que realiza este feito é impressionantemente semelhante ao louco sobre o qual Diderot escreveu em carta a Madame Volland:

... uma única capacidade física pode levar a mente preocupada com isto a uma infinita variedade de coisas. Peguemos uma cor, o amarelo por exemplo: o ouro é amarelo, a seda é amarela, a ansiedade é amarela, a bile é amarela, a palha é amarela; a quantos outros encadeamentos este não está ligado? Insanidade, sonhos, conversas incoerentes consistem em passar de um assunto para o seguinte através de alguma capacidade comum.

O louco é incapaz de fazer a transição. Ele segura um pedaço de palha amarela brilhante na mão e grita que pegou um raio de sol.³⁹

Este louco era um ultraformalista, que via apenas a *forma* do raio de sol e a *qualidade do amarelo* como cor, via apenas *linha e cor*. E a esta cor e linha, comple-

tamente independentes do *conteúdo concreto do objeto*, ele dá um significado, determinado única e exclusivamente por ele.

Nisto ele se parece com seu ancestral do período das crenças mágicas. Então, também, os significados eram determinados pelo amarelo “em si mesmo”:

Os antigos hindus realizavam uma sofisticada cerimônia, baseada na mágica homeopática, para a cura da icterícia. Seu principal objetivo era eliminar o amarelo, passando-o para as criaturas e coisas amarelas, como o sol, às quais pertence verdadeiramente, e obter para o paciente uma saudável cor vermelha, pegando-a de uma fonte vigorosa, viva, a saber, um touro vermelho. Com esta intenção, um sacerdote recitava as seguintes palavras mágicas: “Para o sol, irá vossa dor no coração e vossa icterícia: na cor do touro vermelho vos embrulhamos! Nós vos embrulhamos com tons vermelhos, para a vida longa. Que essa pessoa possa ficar incólume e ser libertada da cor amarela!...” Então, para que o paciente se restabelesse e se erradicasse completamente a infecção amarela, ele procedia do seguinte modo: primeiro o pintava da cabeça aos pés com uma mistura feita de açafraão-da-Índia ou cúrcuma (uma planta amarela), colocava-o numa cama, prendia três pássaros, a saber, um papagaio, um tordo e uma pastorinha amarela, com uma linha amarela aos pés da cama; depois, despejando água no paciente, ele retirava a mistura amarela e, com isso, sem dúvida, a icterícia dele passava para os pássaros... Os antigos acreditavam que se uma pessoa, sofrendo de icterícia, olhasse firmemente para um maçarico, e o pássaro olhasse fixamente para ele, ele se curava da doença. “Assim é a criatura”, diz Plutarco, “e assim é o temperamento da criatura que extrai e recebe a doença, que sai, como um jato, através do olhar.” ... A virtude do pássaro reside não em sua cor, mas em seu grande olho dourado, que extrai naturalmente a icterícia amarela. Plínio ... menciona também uma pedra que curava a icterícia porque sua cor se parecia com a da pele com icterícia. Na Grécia moderna a icterícia é chamada de Doença Dourada, e pode ser curada, naturalmente, com ouro.⁴⁰

Não devemos cair no erro nem do louco, nem do mágico hindu, que considera que o sinistro poder da doença ou o grande poder do sol residem apenas na cor dourada.

Atribuindo a uma cor significados tão independentes e auto-suficientes, abstraindo a cor do *fenômeno concreto que foi a única fonte do conjunto resultante de conceitos e associações*,

procurando as correlações absolutas de cor e som, cor e emoção,

abstraindo a qualidade concreta da cor de um sistema de cores que agem “por sua própria conta”,

não chegaremos a lugar nenhum, teremos o mesmo destino dos simbolistas franceses da última metade do século XIX, sobre os quais Gorki escreveu:

... Devemos, eles nos dizem, ligar a cada letra uma sensação particular, específica — A a frio, O a saudade, U a medo etc.; então devemos pintar estas letras com cores,

como Rimbaud o fez, depois dar-lhes sons, tornando-as vivas, transformando cada letra num minúsculo organismo vivo. Isto feito, podemos começar a combiná-las em palavras...⁴¹

O dano resultante de um método como este, de jogar com correspondências absolutas, é auto-evidente.

Mas se olharmos mais cuidadosamente para os esquemas das “relações” absolutas citadas no capítulo anterior, descobriremos que em quase todas as citações o autor fala não de “correspondências absolutas”, mas de *imagens* às quais ele ligou conceitos *personais* de cor. Foi a partir destes vários conceitos de imagem que evoluíram os vários “significados”, atribuídos pelos diferentes autores à mesma cor.

Rimbaud começa decidido: “A, preto; E, branco”, e assim por diante. Mas no verso seguinte promete:

Algum dia nomearei o berço do qual nasceis...

E, ao prosseguir, ele revela este “segredo”, não apenas o segredo da formação de suas próprias correspondências *personais* de som e cor, mas do próprio *princípio* pelo qual qualquer autor determina estas relações.

Cada vogal, como um resultado de sua vida pessoal e de suas experiências emocionais particulares, pertence, para Rimbaud, a um grupo definido de conjuntos de imagem, cada um dos quais se baseia em uma cor.

“I” não é apenas colorido de vermelho, mas:

I, púrpuras, sangue espirrado, risada de lábios tão
Adoráveis, com raiva ou em êxtase penitente...

“U” não é apenas verde, mas:

U, ciclos, vibrações divinas de mares verdes;
A paz dos pastos de animais, paz das
Linhas impressas pela alquimia nas grandes frentes do sábio...

(Lembremos que, de acordo com Lafcadio Hearn, citado anteriormente, uma figura semelhante, de “velho grego com rugas”, é indicado pela inicial “X” e assim por diante.)

Neste caso, a cor age como nada mais do que um estímulo, como um reflexo condicionado, que lembra todo um conjunto, do qual fez parte, da memória e dos sentidos.

Porém, costuma-se dizer que *Voyelles* de Rimbaud foi inspirado pelas lembranças da cartilha que usou quando criança. Tais cartilhas, familiares a todos nós,

consistem em grandes letras do alfabeto, perto das quais aparece o retrato de algum objeto ou animal cujo nome começa com a mesma letra. Seu objetivo é fixar a letra na memória através do objeto ou animal. As “vogais” de Rimbaud provavelmente nasceram desta “imagem e semelhança”. A cada letra Rimbaud associou o “quadro” que, para ele, se ligava à letra. Esses quadros são de cores variadas, de modo que as cores estão, em consequência, ligadas a letras particulares.

Isto é exatamente o que ocorre com outros escritores.

Em geral a interpretação “psicológica” da cor *qua* cor é uma questão muito enganosa. Torna-se mais absurdo quando este sistema de interpretação começa a reivindicar “associações sociais”.

Como seria gratificante, por exemplo, encontrar nas cores pastel e nas perucas empoadas da aristocracia francesa do século XVIII um reflexo, “por assim dizer”, do “declínio da força vital da camada superior da estrutura social, cujo lugar na história as classes médias e a burguesia estão prestes a assumir”. Como esta escala pastel de delicadas (superdelicadas!) cores dos trajes aristocráticos ecoa tão perfeitamente esta formulação! Porém, há uma explicação muito mais simples para esta escala de cores pastel: o pó que caía das perucas nos trajes que na realidade tinham cores fortes. Assim, essa “escala de cores pastel” penetra na inteligência, sendo entendida quase como “funcional”. Isto é, “coloração protetora” significando tanto quanto o cáqui;⁴² o pó não mais é uma “dissonância”, mas simplesmente não é notado.

As cores vermelho e branco há muito têm sido consideradas rivais tradicionais (e muito antes da Guerra das Rosas). Mais tarde essas cores se movem em direção a tendências *sociais* (ao lado da representação das divisões, em situações parlamentares, entre “direita” e “esquerda”). Brancos foram os emigrados e legitimistas tanto na Revolução Francesa quanto na Russa. Vermelho (a cor favorita de Marx e Zola) é associado à revolução. Mas mesmo neste caso há “violações temporárias”. No final da Revolução Francesa, os sobreviventes da aristocracia, os mais violentos representantes da reação, iniciaram a moda de usar lenços e gravatas vermelhos. Foi também nessa época que a aristocracia francesa adotou um penteado que mostrava a nuca. Este penteado, lembrando remotamente o do Imperador Tito, foi chamado de “à la Tito”, mas sua origem real nada tinha a ver com Tito, além de uma semelhança acidental. Essencialmente, era um símbolo do implacável ódio contra-revolucionário, porque tinha a intenção de lembrar constantemente as nuças raspadas dos aristocratas condenados à guilhotina. E também os lenços vermelhos, em memórias aos lenços de pescoço que enxugavam o sangue das “vítimas da guilhotina” — uma lembrança que gritava por vingança por parte de todos os usuários simpatizantes.

Assim, quando qualquer segmento do espectro da cor vira moda, podemos procurar atrás dele a *anedota*, o episódio que liga uma cor a idéias especificamente associadas.

Pode ser recompensador lembrar outra terminologia da cor na França pré-revolucionária — particularmente o matiz marrom que virou moda na época do nascimento de um dos últimos Luíses — o matiz que não deixa dúvida quanto à sua origem: “caca Dauphin (cocô [cáqui] Delfim). Uma variante era chamada de “caca d’oie” (cocô de gansa). Outra palavra auto-reveladora é “puce” (cor de pulga). A popularidade, entre os cortesãos de Maria Antonieta, da combinação do amarelo com o vermelho tinha pouca relação com os trajes dos carrascos espanhóis que mencionamos acima. Esta combinação era chamada de “cardinal sur paille” (cardeal sobre palha), e era um símbolo do protesto da aristocracia francesa contra a prisão, na Bastilha, do Cardeal de Rohan, em relação ao famoso “caso do colar da rainha”.

Em exemplos como esses, que são inumeráveis, reside a “origem anedótica” que está na base das interpretações “especiais” dos significados da cor nas quais tantos autores se viciaram. As anedotas são muito mais descritivas e expressivas do que os significados místicos dados às cores!

Podemos, com base em toda esta evidência apresentada, negar totalmente a existência de relações entre emoções, timbres, sons e cores? Se não são relações convincentes para todos os homens, podem pelo menos ser considerados comuns a grupos especiais?

Seria impossível negar tais relações. As próprias estatísticas frias negariam tal conclusão mecânica. Sem nos referirmos à literatura estatística especial neste campo, podemos citar novamente o artigo de Gorki:

... É estranho e difícil entender [a atitude de Rimbaud], até nos lembrarmos da pesquisa realizada em 1885, por um eminente oculista, entre os alunos da Universidade de Oxford. Quinhentos e vinte e seis destes estudantes pintavam sons com cores e *vice-versa* — eles decidiram-se, por unanimidade, por uma equivalência entre o marrom e a nota do trombone, entre o verde e o tom da corneta de caça. Talvez este soneto de Rimbaud tenha base psiquiátrica...⁴³

Está claro que, em estados puramente “psiquiátricos”, estes fenômenos seriam muito mais exacerbados e evidentes.

Dentro destes limites, é possível falar das ligações entre algumas cores e algumas emoções “definidas”. Nas investigações sobre a cor de Havelock Ellis, ele menciona algumas predileções por cor estabelecidas por sua própria conta:

... na acromatopsia do histérico, como mostrou Charcot e como Parinaud confirmou, a ordem pela qual as cores em geral desaparecem é violeta, verde, azul, vermelho:... esta persistência da visão do vermelho no histérico é apenas um caso de predileção pelo vermelho, freqüentemente notada como muito marcante entre os histéricos.⁴⁴

Essas reações à cor por pessoas históricas interessaram a outros pesquisadores, cujos resultados nos interessam apesar da terminologia antiquada:

As experiências de Binet mostraram que as impressões transmitidas ao cérebro pelos nervos sensoriais exercem uma influência importante nos tipos e intensidades da excitação distribuída pelo cérebro para os nervos motores. Muitas impressões sensoriais agem debilitando e inibindo os movimentos; outras, pelo contrário, os tornam poderosos, rápidos e ativos; elas são “dinamogênicas” ou “produtoras de energia”. Como uma sensação de prazer está sempre ligada à dinamogenia, ou à produção de energia, toda coisa viva, em consequência, instintivamente procura impressões sensoriais dinamogênicas e evita as que enfraquecem ou inibem. Assim, o vermelho é especialmente dinamogênico. “Quando”, diz Binet num relatório sobre uma experiência com uma paciente histérica que ficou paralisada num lado do corpo, “colocamos um dinamômetro na mão direita anestésicamente insensível de Amélie Cle — a pressão da mão chega a doze quilos. Se, ao mesmo tempo, a fazemos olhar para o disco vermelho, o número que indica a pressão em quilos imediatamente dobra...

Se o vermelho é dinamogênico, o violeta, inversamente, enfraquece e inibe. Não foi por acaso que o violeta foi escolhido por muitos países como a cor exclusiva do luto... A visão desta cor tem um efeito depressivo, e a desagradável sensação gerada por ela induz à tristeza uma mente inclinada ao sofrimento...⁴⁵

Qualidades semelhantes são atribuídas por Goethe à cor vermelha. Estas qualidades levaram-no a dividir as cores entre grupos ativo e passivo (*plus* e *minus*). Tal divisão está ligada à popular classificação de cores “quentes” e “frias”.

Quando William Blake procurou dar instruções irônicas em seu *Advice to the Popes who succeeded the Age of Rafael* (Conselho aos Papas que sucederam à Era de Rafael)⁴⁶, ele usou tal classificação:

Contrate idiotas para pintar com luz fria & cores quentes...

Se esta documentação é talvez insuficiente para a formulação de um convincente “código científico”, no entanto a arte há muito o adotou de um modo totalmente empírico e o usou impecavelmente.

Apesar de as reações de uma pessoa normal serem logicamente muito menos intensas do que as de Amélie Cle — ao olhar para um disco vermelho —, o artista confia bastante nos efeitos que pode suscitar com sua paleta. Para obter a *tempestade dinâmica* de seu quadro *Mulheres camponesas*, Malyavin⁴⁷ inundou não *por acaso* sua tela com uma exuberância de *vermelho vivo*.

Goethe tem algo a dizer também sobre isto. Ele divide o vermelho em três matizes: vermelho, vermelho-amarelo e amarelo-vermelho. A este último matiz, nosso *laranja*, ele atribui a “capacidade” de exercer influência psíquica:

AMARELO-VERMELHO

775. O lado ativo, neste caso, encontra sua plenitude, e não é de espantar o fato de os homens impetuosos, robustos, incultos, gostarem especialmente desta cor. Entre as nações selvagens, a inclinação por ela foi universalmente notada, e quando crianças, deixadas à vontade, começam a usar cores, nunca deixam de lado o rubro-escarlata e o zarcão.

776. Ao olharmos fixamente para uma superfície perfeitamente amarelo-vermelha, a cor realmente parece entrar no corpo... Um tecido amarelo-vermelho perturba e irrita os animais. Conheci homens educados nos quais seu efeito era intolerável se por acaso viam uma pessoa vestida com um casaco escarlata num dia cinzento, nublado...⁴⁸

Com relação ao nosso interesse principal, a correspondência de sons e sensações não apenas com emoções, mas também um com o outro, tive a oportunidade de testemunhar um fato interessante fora dos trabalhos científicos ou semicientíficos.

Sua fonte pode não ser exatamente “legal”, mas foi direta e bastante logicamente convincente para mim.

Tenho um conhecido, S., ao qual fui apresentado pelo Professor Vygotsky e pelo Professor Luriya.⁴⁹ S., incapaz de encontrar qualquer outro uso para suas faculdades incomuns, trabalhou durante anos no teatro de *vaudeville*, surpreendendo as pessoas com sua memória. Apesar de ser um homem com um desenvolvimento perfeitamente normal, manteve até a maturidade todos os traços dos processos sensoriais primários, que os seres humanos perdem com a evolução de seu raciocínio lógico. Em seu caso, particularmente, era a ilimitada capacidade de *memorizar* objetos concretos através da visualização de seu ambiente, assim como *do que é dito* sobre eles (na evolução da capacidade de *generalizar*, esta primitiva forma de raciocínio, ajudada por *fatores particulares* acumulados, retidos pela *memória*, se atrofia).

Assim, S. podia, *ao mesmo tempo*, se lembrar de *qualquer número* de figuras ou palavras colocadas juntas sem significação. Ele podia então recitá-las do início ao fim — do fim ao início — pulando cada segunda ou terceira palavra, e assim por diante. Além disso, podia, um ano e meio depois, repetir o feito, e sem erro. Podia repetir todos os detalhes de qualquer conversa que ouvira, e podia recitar de memória todas as experiências das quais participara (e os quadros usados nessas experiências em geral continham milhares de palavras!). Em resumo, era o protótipo vivo, e naturalmente mais espantoso por isso, do Sr. Memória de *Os trinta e nove degraus* de Hitchcock.⁵⁰ A “eidética” também figurava entre seus talentos, isto é, a capacidade de fazer uma reprodução exata, não conscientemente, mas automaticamente, de qualquer desenho de qualquer complexidade (esta capacidade normalmente desaparece com a evolução da *compreensão das relações* nos desenhos ou quadros, e do exame consciente dos objetos descritos neles).

Repito que todos esses traços e habilidades foram preservados em S., ao lado dos traços absolutamente normais adquiridos através de um desenvolvimento pleno da atividade consciente e dos processos de raciocínio.

S., é claro, possuía, muito mais do que qualquer outro a quem eu conhecesse, o poder da *sinestesia*, ou da produção, a partir de uma impressão sensorial de um tipo de imagem mental associada, de uma impressão sensorial de outro tipo. Os exemplos particulares citados acima se limitavam à capacidade de *ver sons em termos de cor e ouvir cores como sons*. Certa vez tive oportunidade de discutir isso com ele. O fato mais interessante, para autenticar o que eu ficaria satisfeito em atestar, era que a *escala de vogais* era vista por ele *não como cores*, mas como uma escala de variados *valores de iluminação*. A cor, para ele, *era suscitada apenas* pelas consoantes. Isto me parece muito mais convincente do que todos os cálculos citados acima.

Podemos dizer sem medo de nos contradizermos que existem relações puramente físicas entre som e vibrações de cor.

Mas pode-se dizer também, de modo igualmente categórico, *que a arte tem pouquíssimo em comum com tais relações puramente físicas*.

Mesmo se uma absoluta correspondência entre cores e sons fosse revelada a nós, um tal controle, na produção de filmes, nos levaria, sob as mais perfeitas condições, ao mesmo curioso destino do joalheiro descrito por Jean d'Udine:

Conheço um ourives que, apesar de muito inteligente e culto, certamente é um artista medíocre. Ele está determinado a desenhar vasos e jóias *originais* a qualquer custo. Por não ter genuíno impulso criativo, veio a acreditar que todas as formas naturais são belas (o que, por sinal, não é verdade). Para conseguir as formas mais puras, contenta-se em copiar exatamente as curvas produzidas pelos instrumentos usados no estudo da física com o objetivo de analisar os fenômenos naturais. Seus principais modelos são as curvas leves produzidas numa tela pelas vibrações, num plano perpendicular, dos diapasões, com espelhos nos extremos, usadas na física para estudar a complexidade relativa dos vários intervalos musicais. Por exemplo, ele copiará numa fita de cinto a figura oito, com contornos mais ou menos elegantes, produzida pelos diapasões sintonizados na oitava. Acho que seria difícil convencê-lo de que os harmônicos tons em oitava, que na música formam um acorde perfeitamente simples, não transmitem uma emoção comparável quando vistos. Quando ele desenha um broche cinzelando a curva particular produzida por dois diapasões soando com nove intervalos entre cada um, acredita firmemente que está criando, através da arte plástica, uma emoção que corresponde às harmonias que o Sr. Debussy introduziu na arte musical.⁵¹

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens dadas pela obra de arte particular.

O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas *a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem*

natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra.

Mesmo dentro das limitações de um raio de cor branco e preto, no qual a maioria dos filmes ainda é produzida, um desses tons não apenas se recusa a receber um único “valor” como uma imagem *absoluta*, mas pode até assumir significados absolutamente *contraditórios*, dependendo apenas do sistema geral de imagens pelo qual se optou para o filme em particular.

Será suficiente observar o papel temático desempenhado pelas cores branco e preto em *O velho e o novo* e em *Alexander Nevsky*. No primeiro filme, o preto foi associado a tudo reacionário, criminoso e ultrapassado, enquanto o branco foi a cor que representava felicidade, vida, novas formas de administração.

Em *Alexander Nevsky*, os trajes brancos do teutônico *Ritter* eram associados aos temas da crueldade, opressão e morte, enquanto a cor preta, ligada aos guerreiros russos, descrevia os temas positivos de heroísmo e patriotismo. Este desvio da imagem em geral aceita para essas cores teria sido menos surpreendente para os críticos e a imprensa estrangeira (cujas objeções foram interessantes em si mesmas) se eles tivessem se lembrado de uma espantosa e poderosa passagem da literatura — o capítulo “A brancura da baleia”, de *Moby Dick*, de Melville.

Há muito tempo introduzi esta questão das *relações entre imagem e cor* ao analisar a questão das *relações dentro da imagem da montagem em geral*.⁵²

Mesmo se temos esta *seqüência* de fragmentos de montagem:

Um velho grisalho,
Uma velha grisalha,
Um cavalo branco,
Um telhado coberto de neve,

ainda estamos longe de saber se esta seqüência diz respeito à “velhice” ou à “brancura”.

Uma seqüência como esta de tiras de filme continua por algum tempo antes que possamos finalmente descobrir a peça-guia do filme, que imediatamente “identifica” toda a seqüência de um modo ou de outro.

Eis por que é aconselhável colocar esta peça “identificadora” o mais perto possível do início da seqüência (numa estrutura “ortodoxa”). Algumas vezes se torna necessário até fazê-lo através de uma legenda.

Isto significa que não obedecemos a nenhuma “lei abrangente” de “significados absolutos e correspondências entre cores e sons — relações absolutas entre estes e emoções específicas, mas significa que decidimos quais as cores e sons que adequarão melhor à dada tarefa ou emoção que queremos.

Obviamente, a interpretação “geralmente aceita” pode servir como um impulso, e bem eficiente, para a construção da imagem colorida do drama.

Mas a lei implícita aqui não legalizará nenhuma correspondência absoluta “em geral”, mas exigirá que a consistência, numa chave de tom-cor definida, permeando toda a obra, deve ser dada por uma estrutura de imagem em estrita harmonia com o tema e a idéia da obra.

Notas

1. Escrito em 1940, e publicado na revista *Iskusstvo Kino*, de dezembro desse mesmo ano, com o título de “Montagem Vertical”. Segundo de três ensaios. O primeiro publicado em setembro daquele mesmo ano, o terceiro em janeiro de 1941. Pequenas modificações foram feitas para a publicação em *O sentido do filme*. Neste mesmo período, final de 1940 e começo de 41, Eisenstein escreveu um texto sobre um projeto que pretendia realizar em cores, “Estudo sobre a Cor no Filme ‘O Amor do Poeta’”, biografia de Puchkin. Não publicado na época, o texto encerra o terceiro volume das *Memórias de Eisenstein*: é a última das *Três cartas sobre a cor* (S.M. Eisenstein, *Mémoires / 3 Oeuvres* 6, Union Générale d’Éditions, Paris, 1985). Dois outros textos de Eisenstein sobre a cor fazem parte da coletânea *Reflexões de um cineasta* (Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1969): “Não colorido, mas em cores”, feito em 1940 para a revista *Kino*, e “Da Cor no Cinema”, texto inacabado feito para Lev Kulechov, que preparava nova edição de seu *Tratado geral de realização cinematográfica*. As últimas linhas do texto estão datadas de 10 de fevereiro de 1948, véspera da morte de Eisenstein.

2. N.S.E.: Walt Whitman, *Leaves of Grass*, “Locations and times”, Doubleday, Doran.

3. “Der gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition von Kandinsky”, in *Der Blaue Reiter*, almanaque do grupo de artistas expressionistas criado em julho de 1911. Publicado em Munique em 1912, pela R. Piper por ocasião da segunda exposição coletiva do grupo. Editado por Wassily Kandinsky (1866-1944) e Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, além da composição teatral de Kandinsky, trazia colaborações de Arnold Schönberg, Anton von Webern e Alban Berg, e colocava desenhos de Picasso e Matisse ao lado de desenhos de criança, fotos de esculturas africanas e ilustrações do pintor russo David Bourliuk. *Dergelbe Klang* foi em seguida, neste mesmo ano, publicado pela mesma editora em separado.

4. N.S.E.: Ambos, Remy de Gourmont e Humpty-Dumpty, adotaram este caminho. Um diz: “transformar em lei as impressões pessoais, este é o grande esforço de um homem se ele é sincero”. O outro: “quando *eu* uso uma palavra ela significa apenas o que eu escolhi que significasse — nem mais nem menos”.

5. N.S.E.: Paul Gauguin, “Notes eparses: Genèse d’un tableau”. In *Paul Gauguin* de Jean de Rotonchamp, Weimar, Graf von Kessler, 1906, pp. 218-20.

6. N.S.E.: Pintado em 1892 e pertencente à coleção A. Conger Goodyear, Nova York.

7. N.S.E.: *Further Letters of Vicent van Gogh to his Brother, 1886-1889*, Houghton Mifflin, 1929, carta 534. O quadro pertence à coleção Stephen C. Clark, Nova York.

8. N.S.E.: In August Strindberg, *There Are Crimes and Crimes*, Scribner’s, Nova York, 1912.

9. N.S.E.: T.S. Eliot, *Collected Poems*, “Preludes: III”, Harcourt Brace [*Poemas*, “Prelúdios 3”, tradução de Idelma Ribeiro de Faria, São Paulo, Hucitec, 1980].

10. N.S.E.: *Ibid.*, “Portrait of a Lady”.

11. N.S.E.: Ibid., "The Love Song of a J. Alfred Prufrock" [*Poemas*, "Canção de amor de J. Alfred Prufrock", op. cit.].

12. N.S.E.: Andrei Belyi (Boris Nikolayevich Bugayev), *Masterstvo Gogolya*, Moscou, 1934.

13. *Rembrandt*, filme inglês realizado em 1936 por Alexander Korda (1893-1956, cineasta inglês de origem húngara cujo verdadeiro nome era Sandor Laszlo Korda) com o ator Charles Laughton (1899-1962) no papel principal.

14. N.S.E.: Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen-Age, et les temps modernes*. Paris, Trettel et Wurtz, 1857 (Citado a partir de Georg Friedrich Creuzer, *Religions de l'Antiquité*, vol.II).

15. N.S.E.: Havelock Ellis, "The Psychology of Yellow", *Popular Science Monthly*, maio de 1906.

16. Nikolai Yakovlevich Marr (1864-1934).

17. N.S.E.: Carta publicada em *Ogoniok*, em Moscou, em 16 de maio de 1926.

18. N.S.E.: Van Gogh, op. cit., carta 520.

19. N.S.E.: Walt Whitman, *Leaves of Grass*, "To You".

20. N.S.E.: Ibid., "Song of Myself".

21. N.S.E.: Ibid., "Salut au monde".

22. N.S.E.: Ibid., "Our Old Feuillage" [Paul Zweig, *Walt Whitman, a formação do poeta*, tradução do texto de Ângela Melim e tradução dos poemas de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, p.292 "Nossa velha folhagem"].

23. N.S.E.: Walt Whitman, *Leaves of Grass*, "Song of the redwood-tree".

24. N.S.E.: Ibid., "Sparkles from the Wheel".

25. N.S.E.: Ibid., "Italian Music in Dakota".

26. N.S.E.: Ibid., "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd".

27. N.S.E.: Ibid.

28. N.S.E.: Ibid., "The Wound-Dresser".

29. N.S.E.: Ibid., "The Sleepers".

30. N.S.E.: Portal, op. cit.

31. N.S.E.: *Parisismen: Alphabetisch geordnete Sammlung der eigenartigsten Ausdrucksweisen des Pariser Argot von Professor Dr. Césaire Villatte*. Berlin-Schöneberg. Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, 1888.

32. *Yellow Caesar*, filme inglês realizado em 1940 pelo brasileiro Alberto Cavalcanti (1897-1982), documentário de montagem de cenas de cinejornais sobre Mussolini.

33. N.S.E.: Citado in Eric Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. Londres, Routledge, 1937.

34. N.S.E.: John S. Farmer e W.E. Henley, *Slang and its Analogues, Past and Present*, vol.VII, Londres, 1890.

35. N.S.E.: Maurice H. Weseen, *A Dictionary of American Slang*. Crowell, 1934.

36. N.T.: Traduzido literalmente, "imprensa amarela", o que nós costumamos chamar de "imprensa marrom".

37. N.S.E.: Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*.

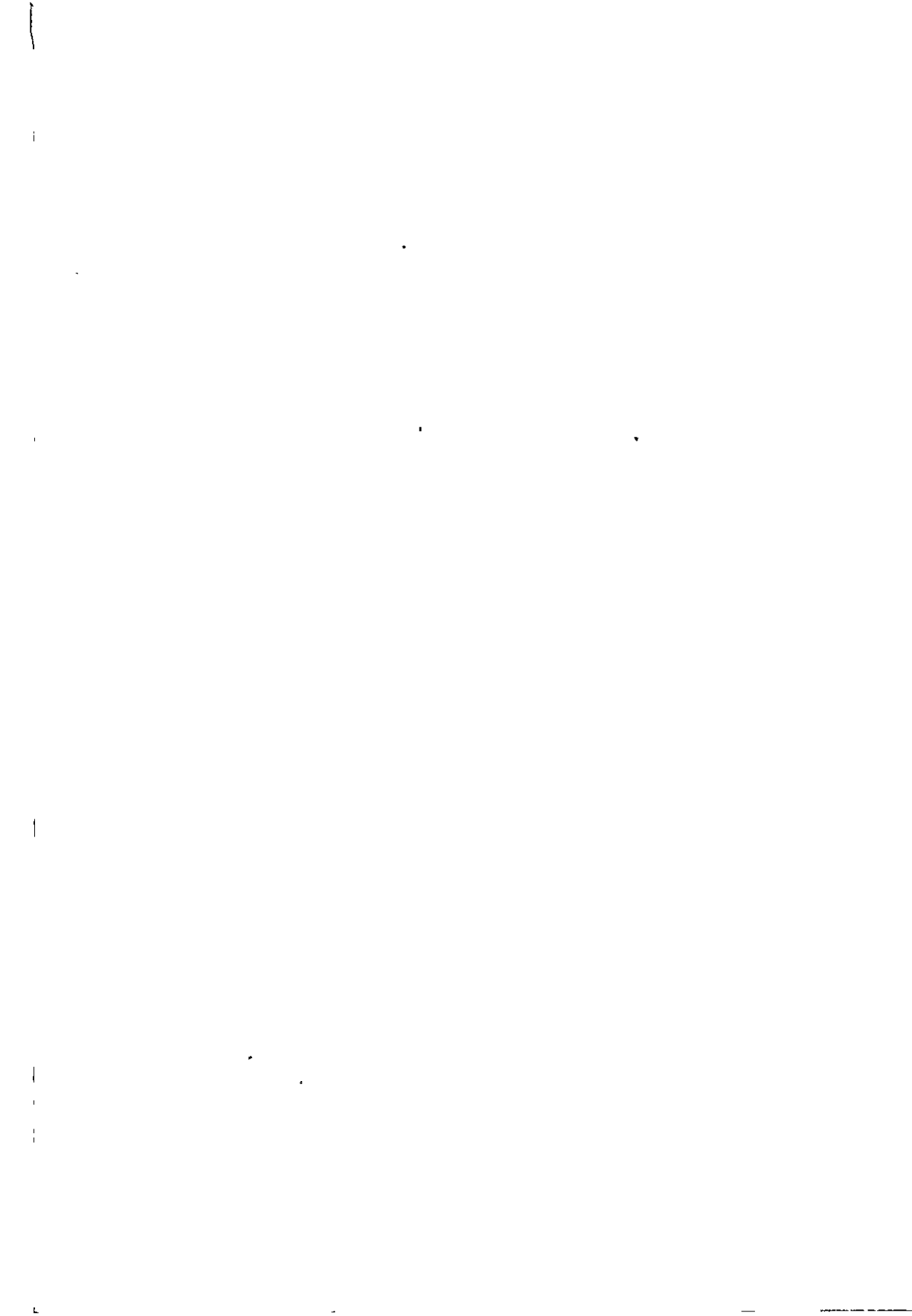
38. N.S.E.: Portal, op. cit. p.212.

39. N.S.E.: Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, Paris, Gallimard, 1930. Vol. I, Carta XLVII, 20 de outubro de 1760.

40. N.S.E.: James Frazer, *The Golden Bough, a study in magic and religion*, Macmillan, 1934. Parte I. "The Magic Art and the Evolution of Kings", p.15-6.

41. N.S.E.: Máximo Gorki, "Paul Verlaine e os Decadentes", *Smarskaya Gazeta* (Samara) números 81, 85, 1896.

42. N.S.E.: *The Oxford Dictionary*: cáqui. Cor de poeira, amarelo-escuro... Hindustani, poeirento.
43. N.S.E.: Máximo Gorki, op. cit.
44. N.S.E.: Havelock Ellis, "The Psychology of Red". *Popular Science Monthly*, agosto-setembro de 1900.
45. N.S.E.: Max Nordau, *Degeneration*. Appleton, 1895. Livro I, Fin de Siècle (Citado a partir de Alfred Binet, "Recherches sur les altérations de la conscience chez les hysteriques", in *Revue Philosophique*, vol.XVII, 1889; e Ch. Féré, "Sensation et mouvement", *Revue Philosophique*, 1886, pp.28-29.)
46. N.S.E.: *Poetry and Prose of William Blake*. Random House, 1939. Anotações para os discursos de Sir Joshua Reynolds, p.770.
47. N.S.E.: Filipp Andreyevich Malyavin. O quadro pertence à coleção da Galeria Tretiakov, Moscou.
48. N.S.E.: Goethe, op. cit.
49. N.S.E.: Lev Semyonovich Vygotski (1896-1934); Alexander Romanovich Lurya, autor de *The Nature of Human Conflicts* (Liveright, 1932) é professor visitante da Columbia University.
50. *Thirty-Nine Steps*, filme inglês realizado em 1935 por Alfred Hitchcock (1899-1980). Ivor Montagu e Michael Balcon foram os diretores de produção. O Senhor Memória foi interpretado por Willie Watson.
51. N.S.E.: Jean d'Udine (Albert Cozanet), *L'Art et le geste*. Paris, Alcan, 1910.
52. "A Quarta Dimensão no Cinema", originalmente publicado na revista *Kino* em agosto de 1929 e posteriormente selecionado por Eisenstein para o livro *A forma do filme*.



IV. Forma e conteúdo: prática¹

... se, a uma composição já interessante devido à escolha do tema, você acrescenta uma disposição de linhas que aumente o efeito, acrescenta o *chiaroscuro* que atraia e prenda a imaginação, e a cor adequada às suas características, resolveu um problema muito difícil — entrou no reino das idéias superiores, fazendo o que o músico faz quando, a um único tema, acrescenta os recursos da harmonia e de suas combinações.

EUGÈNE DELACROIX²

Sempre pegava a partitura e a lia cuidadosamente durante a interpretação, a fim de que, ao mesmo tempo, reconhecesse o som — a voz — de cada instrumento e a parte que lhe correspondia... Ouvindo atentamente, também descobri, sozinho, a intangível ligação entre cada instrumento e a verdadeira expressão musical.

HECTOR BERLIOZ³

Um poema de Shakespeare ou Verlaine, que parece tão livre e vivo e tão distante de qualquer objetivo consciente como a chuva que cai sobre um jardim, ou as luzes do entardecer, revela-se o discurso rítmico de uma emoção incommunicável de outro modo, pelo menos tão adequadamente.

JAMES JOYCE⁴

No capítulo II discutimos a nova questão colocada pelas combinações audiovisuais — a de solucionar um problema de composição totalmente novo. A solução deste problema de composição reside em encontrar *a chave para a igualdade rítmica* de uma faixa de música e uma faixa de imagem; tal igualdade rítmica nos tornaria

capazes de unir ambas as faixas “*verticalmente*” ou *simultaneamente*: igualando cada frase musical contínua a *cada fase* das contínuas faixas de imagem paralelas — nossos planos. Isto será condicionado por nossa adesão à lei que nos permite *combinar* “*horizontalmente*” ou “*continuamente*”: plano após plano, no cinema mudo — frase após frase de um tema em desenvolvimento na música. Fizemos, com relação a esta questão, uma análise das teorias existentes sobre as correlações gerais entre fenômenos sonoros e visuais. Também examinamos a questão de se correlacionarem fenômenos visuais e sonoros com emoções específicas.

Com estes problemas em mente, discutimos a questão da correlação entre música e cor. E concluímos que a existência de equivalentes absolutos de som e cor — encontrados na natureza — não podem desempenhar um papel decisivo numa obra criativa, exceto de um modo ocasional, “complementar”.

O papel decisivo é desempenhado pela *estrutura da imagem* da obra, não tanto usando correlações geralmente aceitas, mas *estabelecendo* nas imagens de uma *obra criativa específica* quaisquer correlações (de som e enquadramento, som e cor etc.) que sejam ditadas pela *idéia e tema da obra particular*.

Passemos agora das *premissas gerais* para os *métodos concretos* de construção de relações entre música e quadro. Esses métodos não vão variar na essência, não importa quão variadas sejam as circunstâncias: não faz diferença se o compositor escreve a música para a “idéia geral” de uma seqüência, ou para a montagem provisória ou final da seqüência; ou se o método é organizado numa direção contrária, com o diretor construindo a montagem dos planos de acordo com a música já escrita e gravada na trilha sonora.

Gostaria de salientar que em *Alexander Nevsky* literalmente todas essas abordagens possíveis foram usadas. Há seqüências nas quais os planos foram montados de acordo com a trilha musical previamente gravada. Há seqüências para as quais a peça musical inteira foi escrita de acordo com a montagem final dos planos. Há seqüências que contêm ambos os métodos. Há até seqüências que fornecem material para os humoristas. Um exemplo é a cena de batalha, onde gaitas e tambores são tocados pelos soldados russos vitoriosos. Não consegui achar um modo de explicar a Prokofiev qual o efeito preciso que deveria ser “visto” em sua música neste alegre momento. Vendo que não estávamos chegando a lugar nenhum, mandei que fossem fabricados alguns instrumentos “adereços”, filmei-os sendo tocados *visualmente* (sem som), e projetei os resultados para Prokofiev — que quase imediatamente entregou-me um exato “equivalente musical” daquela imagem visual de gaitas e tambores que eu lhe mostrara.

De modo semelhante foram produzidos os sons das grandes trombetas sopradas pelas fileiras alemãs. Do mesmo modo, mas inversamente, seções inteiras da partitura algumas vezes sugeriam soluções visuais plásticas que nem ele nem eu havíamos vislumbrado antes. Frequentemente essas seções se adequavam tão perfeitamente ao “som interior” unificado da seqüência, que agora parecem “concebidas

previamente”. Foi o caso da cena de Vaska e Gravilo Olexich se abraçando antes de partirem para seus postos, assim como de uma grande parte da seqüência dos cavaleiros galopando para o ataque — ambas as seqüências tiveram efeitos que não esperávamos absolutamente.

Esses exemplos citados a fim de confirmar a declaração de que o “método” que estamos propondo aqui foi testado “de trás para a frente” para verificarmos todas as suas possíveis variações e matizes.

Então, o que é este método de construção de correspondências audiovisuais?



Dois dos planos de *Alexander Nevsky* mostrados a Prokofiev por Eisenstein (ver páginas 106-7) para os quais o compositor escreveu seu “equivalente musical”.

Uma resposta ingênua a este problema seria encontrar equivalentes *para os elementos puramente plásticos da música*.

Tal resposta não seria apenas ingênua, mas infantil e sem sentido, levando inevitavelmente às confusões de Shershavin, personagem do romance de Pavlenko, *Aviões vermelhos voam para o Leste*:

De sua bolsa ele tirou um caderno com uma capa de oleado descascada, com a inscrição *Música...*

“O que é isto?”, perguntou ela.

“Minhas impressões sobre música. Certa vez tentei reduzir tudo o que ouvia a um sistema, para entender a lógica da música antes de entender a própria música. Encantei-me com um certo velho, um pianista de cinema, um ex-coronel da Guarda. ‘Como soam os instrumentos?’. ‘Como coragem’, disse o velho. ‘Por que coragem?’, perguntei. Ele deu de ombros. ‘Dó maior, si bemol maior, fá bemol maior são tons firmes, resolutos, nobres’, ele explicou. Habituei-me a vê-lo antes de o filme começar, conquistei-o com minha ração de cigarros — já que eu não fumava — e perguntava-lhe como a música devia ser entendida...

Continuei a visitá-lo no cinema, e em papéis de bala ele escreveu o nome das obras que tocava e seu efeito emocional. Abra o caderno de anotações e riremos juntos”...

Ela leu:

“‘Canção das donzelas’, de *Demônio*, de Rubinstein: tristeza.

Fantasiestücke (Peça de Fantasia) nº 2 de Schumann: inspiração.

Barcarola dos *Contos de Hoffman* de Offenbach: amor.

Abertura de *A dama de espadas*, de Tchaikovski: doença.”

Ela fechou o caderno.

“Não posso continuar a ler”, disse. “Estou envergonhada de você.”

Ele corou, mas não se rendeu.

“E, sabe, escrevi e escrevi, ouvi e tomei notas, comparei, confrontei. Um dia o velho estava tocando algo grandioso, inspirado, alegre, animador, e eu imaginei imediatamente o que denotava: significava arrebatamento. Ele terminou a peça e me jogou uma nota. Acontece que ele estava tocando a *Dança macabra*, de Saint-Saëns, um tema de terror e horror. E eu percebi três coisas: primeiro, que meu coronel não entendia nada de música; segundo, que era burro como ele só, e terceiro, que apenas forjando alguém se torna ferreiro.”⁵

Além de definições tão patentemente absurdas como essas, qualquer definição que se aproxime deste método de *compreensão limitadamente representativa da música* inevitavelmente leva a visualizações de caráter muito banal — se, por qualquer razão, forem exigidas visualizações:

“Amor”: um casal se abraçando.

“Doença”: uma velha com um saco de água quente no estômago.

Se ainda acrescentarmos às imagens evocadas pela “Barcarola” uma série de cenas venezianas, e à Abertura de *A dama de espadas* várias visitas de São Petersbur-

go -- o que acontece? A “ilustração” dos amantes e a “ilustração” da velha são destruídas.

Mas retiremos destas “cenas” venezianas apenas os movimentos de *aproximação e afastamento* da água, combinamos com o *jogo de luzes correndo e retrocedendo* sobre a superfície dos canais, e imediatamente nos afastamos, pelo menos um grau, da série de fragmentos de “ilustração”, e nos aproximamos de uma resposta para o *movimento* de uma barcarola *sentido interiormente*.

O número de imagens “pessoais” que surgem a partir deste movimento interno é ilimitado.

E todas irão refletir este movimento interno, porque todas se basearão na mesma sensação. Isto inclui até a ilustração engenhosa da “Barcarola” de Offenbach pelas mãos de Walt Disney,⁶ onde a solução visual é um pavão cuja cauda reverbera “musicalmente”, e que olha para o lago para lá encontrar os contornos idênticos das penas opalescentes de sua cauda, reverberando de cabeça para baixo.

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

O importante neste caso é que a imagem de modo algum contradiz o “tema do amor” da “Barcarola”. Apenas neste caso há uma substituição dos “supostos” amantes por um traço característico dos amantes — uma opalescência sempre em mutação de aproximação e afastamento um do outro. Em vez de um retrato literal, este traço tornou possível uma *base de composição* tanto para o estilo de desenho de Disney nesta seqüência, quanto para o movimento da música.

Bach, por exemplo, construiu sua música sobre esta mesma base, procurando eternamente os modos de *movimento* que expressavam o movimento fundamental que caracterizava seu tema. Em sua obra sobre Bach, Albert Schweitzer fornece inúmeras citações musicais para prová-lo, inclusive a curiosa circunstância encontrada na *Cantata de Natal* nº 121:⁷

Até onde ele ousará ir na música é revelado pela cantata de Natal *Cristum wei sollen loben schon* (nº 121). O texto da ária “Johannis freudenvolles Springen eskannte dich mein Jesu schon” se refere à passagem do Evangelho de São Lucas, “E aconteceu que, quando Isabel ouviu a saudação de Maria, o bebê deu saltos no útero.” A música de Bach é simplesmente uma longa série de violentas convulsões.



Uma busca semelhante, ainda que mais involuntária, foi confessada por um tipo bem diferente de compositor, Giuseppe Verdi, em carta a Léon Escudier:

Hoje enviei a Ricordi o último ato de *Macbeth* terminado e revisto...

Quando ouvi-lo, observará que escrevi uma *fuga* para a batalha!!! Uma *fuga*? Eu, que detesto tudo o que cheira a academia e que não faço uma coisa assim há quase trinta anos!!! Mas digo-lhe que, neste caso, essa forma musical é a ideia!. A repetição do tema e do contratema, o choque das dissonâncias, os sons entrecrocantes, expressam a batalha bastante bem...⁸

As imagens musicais e visuais na realidade não são comensuráveis através de elementos estritamente “plásticos”. Se falamos de relações verdadeiras e profundas e proporções entre a música e o quadro, só pode ser com referência às relações entre os *movimentos fundamentais* da música e do quadro, isto é, elementos estruturais e plásticos, já que as relações entre os “quadros”, e os “quadros” produzidos pelas imagens musicais em geral são tão individuais, quanto à percepção, e tão pouco concretos que não podem ser inseridos em nenhum “regulamento” estritamente metodológico. O exemplo de Bach é prova eloqüente disto.

Podemos falar apenas do que é realmente “comensurável”, isto é, movimento na base tanto da lei estrutural da peça musical determinada, quanto da lei estrutural da representação pictórica determinada.

Neste caso, uma compreensão das leis estruturais do processo e do ritmo que estão na base da estabilização e desenvolvimento de ambos proporciona o único fundamento firme para o estabelecimento de uma unidade entre os dois.

Isto ocorre não apenas porque esta compreensão do movimento regulado é “materializada” em igual medida através da especificidade particular de qualquer arte, mas é principalmente porque a lei estrutural é geralmente o primeiro passo em direção à personificação de um tema, através de uma imagem ou forma da obra criativa, não importa o material no qual o tema é modelado.

Isto fica claro contanto que trabalhe com teoria. Mas o que acontece na prática?

A prática revela este princípio com uma simplicidade e clareza ainda maiores. A prática é construída, de certo modo, de acordo com as seguintes linhas:

Todos nos referimos a peças musicais particulares como “transparentes”, ou “dinâmicas”, ou que têm um “padrão definido”, ou “contornos indistintos”.

Fazemos isso porque a maioria de nós, ao ouvir música, visualiza alguns tipos de imagens plásticas, vagas ou claras, concretas ou abstratas, mas de algum modo peculiarmente relacionadas e correspondendo às nossas próprias *percepções* da música em questão.

No caso mais raro de uma visualização abstrata ao invés de concreta ou dinâmica, um episódio que alguém registrou a respeito de Gounod é significativo. Ao ouvir um concerto de Bach, Gounod súbita e ponderadamente declarou: “Sinto algo octogonal nesta música...”

Esta declaração é menos surpreendente quando nos lembramos que o pai de Gounod era “um pintor de grande mérito” e sua avó materna era “musicista e poetisa”.⁹ Ambas as correntes de impressões foram tão vívidas em sua infância, que ele gravou na memória as possibilidades igualmente atraentes de trabalhar no campo das artes plásticas assim como na música.

Mas, numa análise final, tal “geometrismo” pode não ser tão excepcional.

Tolstoi, por exemplo, faz a imaginação de Natasha retratar um conjunto muito mais intrincado — a imagem completa de um homem — através de uma figura geométrica. Natasha descreve Pierre Bezukhov à sua mãe como um “quadrante azul”.¹⁰

Dickens, outro grande realista, ocasionalmente mostra as imagens de seus personagens exatamente através deste “meio geométrico”, e é bastante provável que, nestes casos, seja apenas através deste meio que possa revelar o personagem “profundamente”.

Vejamos o Sr. Gradgrind na página de abertura de *Hard Times (Tempos difíceis)* — um homem de parágrafos, cifras e fatos, fatos, fatos:

O cenário era abóbada simples despojada, monótona de uma sala de aula, e o dedo indicador quadrado do orador enfatizava suas observações sublinhando cada sentença com uma linha feita na manga do professor. A ênfase era ajudada pela parede quadrada da testa do orador, que tinha as sobranceiras como base, enquanto seus olhos encontravam cômoda instalação em duas escuras cavernas, sombreadas pela parede... O porte obstinado do orador, casaco quadrado, pernas quadradas, ombros quadrados — mais ainda, seu próprio cachecol, treinado para rodear sua garganta sem dar um aperto incômodo, como um fato obstinado, o que realmente era —, tudo aumentava a ênfase.

“Nesta vida, só o que queremos são Fatos, senhor; nada além de Fatos!”

Outro exemplo de nossa visualização da música é a capacidade de cada um de nós, naturalmente com variações individuais e com um grau maior ou menor de expressividade, de “descrever”, com o movimento das mãos, o movimento percebido por nós em alguma nuance da música.

O mesmo é verdadeiro quanto à poesia, onde o ritmo e a métrica são sentidos pelo poeta, originariamente, como imagens de movimento.

Puchkin expressou claramente como o poeta se sente quanto a esta identificação entre métrica e movimento, em uma estrofe irônica, a sexta de *O chalé em Kolomma*:

Pentâmetros exigem uma cesura para descanso
 Depois do segundo pé, concordo.
 Se não, você oscila entre fosso e cume.
 Mesmo que eu esteja reclinado num sofá,
 Sinto-me como se um cocheiro embriagado
 Estivesse me sacudindo sobre campos de milho numa carroça.¹¹

E é Puchkin que proporciona alguns dos melhores exemplos de tradução do movimento de um fenômeno para verso.

Por exemplo, o bater de uma onda. O idioma russo não tem uma palavra que descreva adequada e sucintamente todo o movimento de uma onda, subindo numa curva e espirrando água quando cai. A língua alemã é mais afortunada: tem uma palavra composta — *Wellenschlag* — que descreve este quadro dinâmico com absoluta exatidão. Em algum lugar Dumas, pai, lamenta o fato de a língua francesa obrigar seus autores a escreverem: “o som da água batendo contra a superfície”, enquanto um autor inglês têm à sua disposição a palavra única, rica, “*splash*”.

Porém, duvido que a literatura de qualquer país tenha mais brilhante *tradução para o movimento da poesia, da dinâmica das ondas batendo*, do que a passagem da enchente em *Cavaleiro de bronze*, de Puchkin. Em seguida ao conhecido dístico:

Vejam Petropol como flutua,
 Como Tritão no fundo, até a cintura!

prorrompe a enchente:

Um cerco! as perigosas ondas, atacando,
 Sobem como ladrões pelas janelas; refluindo,
 As duras proas dos barcos golpeiam o vidro;
 Tinas, cheias de panos ensopados, passam boiando;
 E toras, telhados e choças, tudo despedaçado.
 Espalhadas as mercadorias dos prósperos negociantes
 E as míseras quinquilharias do esmoler,
 Pontes varridas pelas rajadas de vento,
 Caixões arrancados dos túmulos alagados — tudo
 Nadando nas ruas!¹²

A partir do material apresentado acima, podemos formular um método simples, prático, de combinações audiovisuais.

Devemos saber como apreender o movimento de uma determinada peça musical fixando seu caminho (sua linha ou forma) como a base da composição plástica que deve corresponder à música.

Já há exemplos deste método, de construir uma composição plástica com base em linhas musicais firmemente determinadas, no campo da coreografia do balé, onde há uma total correspondência entre o movimento da partitura e o da *mise-en-scène*.

Porém, quando temos diante de nós vários planos com “independência” igual,¹³ pelo menos no que diz respeito à sua flexibilidade original, mas diferindo na composição, devemos, mantendo a música diante de nós, selecionar e organizar apenas os planos que demonstrem corresponder à música de acordo com as condições acima citadas.

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

O movimento que reside na base de uma obra de arte não é abstrato ou isolado do tema, mas a personificação plástica sintética da imagem através da qual o tema é expressado.

“Subindo”, “expandindo-se”, “quebrado”, “bem alinhavado”, “mancando”, “desenvolvendo-se suavemente”, “remendado”, “zigzagueando” — são termos usados para definir este movimento nos casos mais abstratos e generalizados. Veremos em nosso exemplo como uma linha como esta pode conter não apenas as características dinâmicas, mas também todo um conjunto de elementos fundamentais e de significados peculiares *àquele* tema e *àquela* imagem. Algumas vezes a personificação primária da futura imagem será encontrada na *entonação*. Mas isto não afetará as condições básicas — porque a entonação é o *movimento da voz* que flui do *movimento da emoção*, que deve servir como um fator fundamental para se esboçar toda a imagem.

É exatamente este fato que torna tão fácil descrever uma entonação com um gesto, assim como com um movimento da própria música. A partir do movimento da música, todas estas manifestações brotam com força igual — a entonação da voz, o gesto e o movimento do homem que executa a música. Em outra parte analisaremos este ponto mais detalhadamente.

Aqui queremos salientar que a *linha pura*, isto é, o esboço especificamente “gráfico” de uma composição, é apenas *um dos muitos* meios de se visualizar o caráter de um movimento.

Esta “linha” — o caminho do movimento — sob diferentes condições e em diferentes obras de artes plásticas — pode ser obtida de outros modos além dos puramente lineares.

Por exemplo, o movimento pode ser obtido com o mesmo sucesso através de matizes diferentes dentro da estrutura imagística de cor ou de luz, ou pelo sucessivo desdobramento de volumes e distâncias.

Em Rembrandt, a “linha de movimento” é descrita pelas densidades cambiantes de seu *chiaroscuro*.

Delacroix encontrou sua linha através do caminho seguido pelo olho do espectador ao se mover de forma para forma, do modo como as formas são distribuídas ao longo do volume da pintura. Ele registrou em seu *Diário* sua admiração pelo uso, por Leonardo, do “*systeme antique du dessin par boules*” (sistema antigo de desenho por bolas),¹⁴ um método que, de acordo com seus contemporâneos, o próprio Delacroix usou durante toda a sua vida.

Numa repetição impressionantemente próxima das idéias de Delacroix sobre linha e forma, o Frenhofer de Balzac (em *Le chef-d'oeuvre inconnu*) diz que o corpo humano não é feito de linhas e, falando estritamente, “*Il n’y a pas de lignes dans la nature, ou tout est plein*” (Não existem linhas na natureza, onde tudo é pleno).

Em oposição a tal ponto de vista, podemos invocar um entusiasta do “contorno”, William Blake, cujo patético apelo,

Ó querido Pai contorno,
sábio entre os sábios...¹⁵

pode ser encontrado entre suas mais ásperas polêmicas com Sir Joshua Reynolds, e contra a preocupação insuficiente de Sir Joshua com a firmeza do contorno.

Deve ficar claro que nosso argumento não diz respeito ao *fato do movimento* na obra de arte, mas aos *meios* pelos quais este movimento é personificado, que é o que caracteriza e distingue a obra dos diferentes pintores.

Na obra de Dürer, tal movimento é frequentemente expressado pela *alternância de fórmulas matemáticas precisas através das proporções* de suas figuras.

Isto não está muito distante da expressão de outros pintores, Michelangelo em particular, cujo ritmo flui dinamicamente dos músculos ondulantes e túrgidos de suas figuras, servindo assim para dar voz não apenas ao movimento e à posição dessas figuras, mas basicamente para dar voz a todo o êxtase das emoções do artista.¹⁶

Piranesi revela um êxtase não menos emocional com sua linha particular — uma linha construída a partir dos movimentos e variações de “*contravolumes*” — os arcos e abóbadas quebrados de seus *Carceri*, com suas linhas entrelaçadas de movimento, entretecidas com as linhas de suas intermináveis escadas — rompendo o *ponto de fuga espacial* acumulado com um *ponto de fuga linear*.

De modo semelhante, Van Gogh expressa o movimento de sua linha com sucessivas e espessas pinceladas de cor, como que num esforço desesperado para fundir o êxtase de sua linha a uma extasiante explosão de cor. A seu modo ele usava uma lei de Cézanne que não poderia conhecer - - uma lei usada de um modo inteiramente diferente pelo próprio Cézanne:

Le dessin et la couleur ne sont point distincts... (O desenho e a cor não são absolutamente distintos...) ¹⁷

Além disso, qualquer “comunicador” percebe a existência de tal “linha”. Um especialista de qualquer meio de comunicação tem de construir sua linha, se não a partir de elementos plásticos, certamente a partir de elementos “dramáticos” e temáticos.

Neste caso, devemos ter em mente que, no cinema, a seleção de “correspondências” entre quadro e música não deve satisfazer-se com nenhuma dessas “linhas”, ou mesmo com uma harmonia de várias usadas juntas. Além dos elementos formais gerais, a mesma lei tem de determinar a seleção *das pessoas certas, dos rostos certos, dos objetos certos, das ações certas e das seqüências certas*, diferente de todas as seleções igualmente possíveis dentro das circunstâncias de uma dada situação.

Na época do cinema mudo, falávamos de “orquestração” da *tipagem* de rostos ¹⁸ em repetidos casos (por exemplo, na produção da “linha” ascendente de tristeza, através de primeiros planos intensificados, na seqüência do “velório de Vakulinchuk”, em *Potemkin*).

De modo semelhante, no cinema sonoro surgem momentos como os mencionados acima: o *abraço de adeus* entre Vaska e Gravrilo Olexich em *Alexander Nevsky*. Isto só poderia ocorrer em um momento *preciso* da partitura musical, do mesmo modo que os primeiros planos dos elmos dos cavaleiros alemães não podiam ser usados antes do momento em que o foram na seqüência do ataque, porque apenas naquele momento a música muda de caráter, de um caráter que pode ser expresso por planos gerais e médios do ataque para um outro que demanda batidas visuais rítmicas, primeiros planos do galope e recursos semelhantes.

Ao lado disto, não podemos negar o fato de que a impressão mais *surpreendente* e imediata será obtida, é claro, a partir de *uma coincidência do movimento da música com o movimento do contorno visual* — com a composição gráfica do quadro; porque este contorno, esboço ou linha é o mais vívido “ênfaticador” da própria idéia do movimento. Mas passemos ao objeto de nossa análise e tentemos, através de um fragmento do início do rolo 7 de *Alexander Nevsky*, demonstrar como e por que uma determinada série de planos numa determinada ordem e de um determinado comprimento foi relacionada de um modo específico, em vez de em qualquer outro modo, com uma determinada peça da partitura musical.

Tentaremos descobrir neste caso o “segredo” das *correspondências verticais* seqüenciais que, passo a passo, relacionam a música com os planos *através de um movimento idêntico*, que está na base do movimento musical, assim como do pictórico.

De interesse particular, neste caso, é o fato de que a música foi composta para o elemento pictórico já inteiramente montado.

O movimento visual do tema foi totalmente apreendido pelo compositor, na mesma medida em que o movimento musical acabado foi apreendido pelo diretor na cena subsequente do ataque, onde os planos foram montados de acordo com uma trilha musical previamente gravada.

No entanto, um método exatamente idêntico de unir organicamente *através do movimento* é usado em ambos os casos. Em conseqüência, metodologicamente, não tem nenhuma importância o elemento a partir do qual começa o processo de determinar combinações audiovisuais.

O aspecto audiovisual de *Alexander Nevsky* alcança sua mais completa fusão na seqüência da “batalha sobre o gelo” — particularmente no “ataque dos cavaleiros” e na “punição dos cavaleiros”. Este aspecto também se torna um fator decisivo porque, entre todas as seqüências de *Alexander Nevsky*, o ataque pareceu o mais comovente e memorável para os críticos e espectadores. O método usado nele de correspondência audiovisual é o mesmo de todas as outras seqüências do filme. Assim, para nossa análise, escolheremos um fragmento que pode ser, de certo modo, satisfatoriamente reproduzido numa página impressa — um fragmento onde todo um conjunto é resolvido através de quadros quase *imóveis*, no qual um mínimo se perde quando seus planos são mostrados numa página em vez de em uma tela. Foi tal fragmento que escolhemos para análise.

São os 12 planos da “espera ansiosa ao amanhecer” que precede o início do ataque e da batalha, e que se segue a uma noite cheia de inquietação e ansiedade, nas vésperas da “batalha sobre o gelo”. O conteúdo temático desses 12 quadros tem uma unidade simples: Alexandre na Montanha do Corvo e as tropas russas no sopé da montanha às margens do Lago Chudskoye congelado, perscrutando a distância, de onde o inimigo aparecerá.

Um diagrama (nas páginas 118 e 119) mostra quatro divisões. As duas primeiras descrevem a sucessão de planos e os compassos musicais que, juntos, expressam a situação. XII planos; 17 compassos. (Esta disposição particular dos planos e dos compassos será explicada no processo de análise; esta disposição está ligada aos principais componentes internos da música e do plano.)

Imaginemos estes XII planos e estes 17 compassos musicais — não como os vemos no diagrama, mas como os sentimos vendo-os na tela. Que parte desta seqüência audiovisual exerceu o maior impacto sobre nossa atenção?

A impressão mais forte parece vir do plano III, seguido do plano IV. Devemos levar em conta que uma tal impressão não resulta apenas dos planos fotografados, mas é uma *impressão audiovisual* criada pela combinação desses dois planos com a música correspondente — que é o que se experimenta na platéia. Esses dois planos, III e IV, correspondem a estes compassos da música — 5, 6 e 7, 8.

Que este é o grupo audiovisual mais imediato e mais comovente, pode-se verificar tocando-se os quatro compassos ao piano, “acompanhados” por reproduções dos dois planos correspondentes. Esta impressão foi confirmada pelo elogio desse trecho do filme durante a exibição para os estudantes do Instituto Estatal de Cinema.

Tomemos estes quatro compassos e tentemos descrever no ar, com nossa mão, a linha de movimento sugerida pelo movimento da música.

O primeiro acorde pode ser visualizado como uma “plataforma de lançamento”.

As cinco semínimas seguintes, desenvolvendo-se numa escala ascendente, encontrariam uma visualização gestual natural numa *linha ascendente tensa*. Em consequência, em vez de descrever esta passagem com uma simples linha ascendente, inclinaremos levemente em arco nosso gesto correspondente — *ab*:

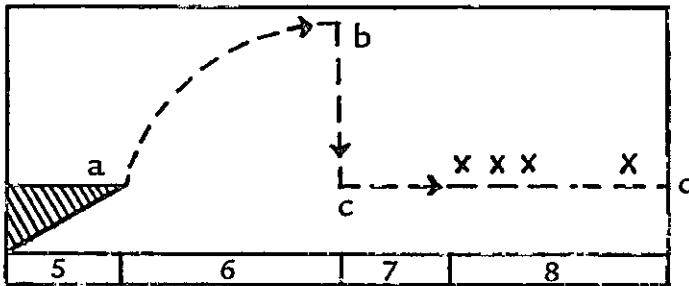


Figura 1

O acorde seguinte (no início do compasso 7), precedido por uma semicolcheia bastante acentuada, nessas circunstâncias criará a impressão de uma queda abrupta — *bc*.¹⁹ O seguinte grupo de quatro repetições de uma única nota — em colcheias, separadas por pausas — pode ser descrito naturalmente por um *gesto horizontal*, no qual as colcheias são indicadas por acentos uniformes entre *c* e *d*.

Desenhemos esta linha (na Figura 1: *bc* e *cd*) e coloquemos este gráfico do movimento da música sobre os compassos correspondentes da partitura.

Agora descrevamos o gráfico do movimento do olho sobre as linhas principais dos planos III e IV que “correspondem” a esta música.

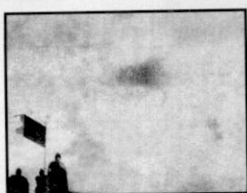
Adagio $\text{♩} = 48$

1 2 A
3 4 B
5 6 A
7 8 B
9 C

10 11 A₁
12 13 B₁
14 15 A₁
16 17 B₁

	PLANO I		PLANO II		PLANO III		PLANO IV		PLANO V		F
Fotogramas											
Frases musicais	A		B		A		B		C		
	1	2	3	4	5	6	7	8		9	1
Música											
Duração (em medidas)	1	1	1	1	1	1	1	7/8	1/8	1	3/4
	2		2		2		1 7/8		1 1/8		
Diagrama da composição das imagens											
Diagrama do movimento											

Uma seqüência de *Alexander Nevsky*



PLANO I



PLANO II



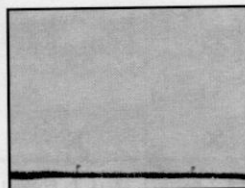
PLANO VII



PLANO VIII



PLANO III



PLANO IV



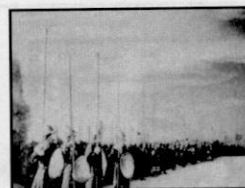
PLANO IX



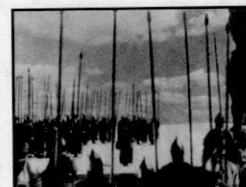
PLANO X



PLANO V



PLANO VI



PLANO XI



PLANO XII

PLANO VII

PLANO VIII

PLANO IX

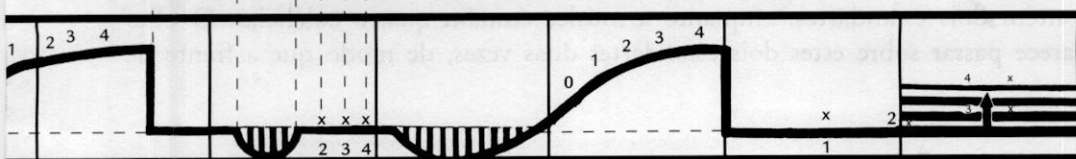
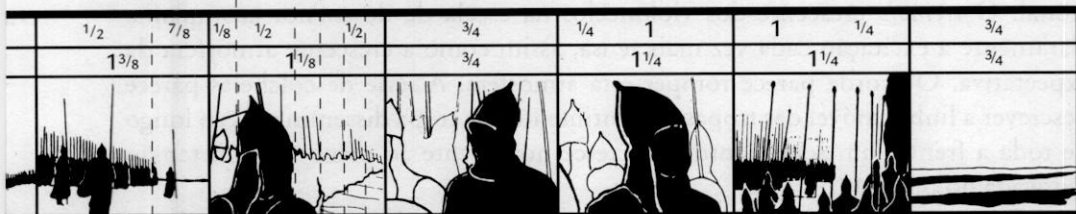
PLANO X

PLANO XI

PLANO XII



A ₁	B ₁		A ₁		B ₁	
11	12	13	14	15	16	17



Isto também pode ser descrito por um gesto de nossa mão, que nos apresentará o seguinte desenho representando o *movimento* dentro da composição linear dos dois quadros:

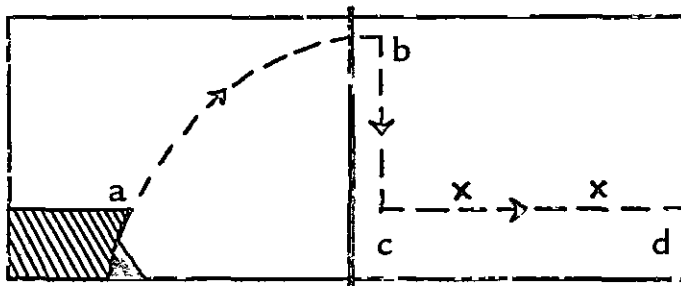


Figura 2

De *a* a *b* o gesto “arqueia” para cima - - desenhando um arco através da escura nuvem delineada, que pende sobre a parte inferior mais clara do céu.

De *b* a *c* - - uma queda abrupta do olhar: da margem superior do enquadramento do plano III quase até a margem inferior do enquadramento do plano IV — a máxima queda possível nesta posição vertical.

De *c* a *d* — *uniformemente horizontal* — sem nem um movimento ascendente, nem um descendente, mas duas vezes interrompido pelas pontas dos estandartes que ficam acima da linha horizontal das tropas.

Agora juntemos os dois gráficos. O que verificamos? Ambos os gráficos de movimento correspondem-se absolutamente, isto é, verificamos uma *completa correspondência entre o movimento da música e o movimento do olho sobre as linhas da composição plástica*.

Em outras palavras, *exatamente o mesmo* movimento está na base de ambas as estruturas, a musical e a plástica.

Acredito que este movimento também pode ser ligado ao movimento emocional. O *tremolo* crescente dos violoncelos na escala de dó menor acompanha claramente a excitação cada vez mais tensa, assim como a crescente atmosfera da expectativa. O acorde parece romper esta atmosfera. A série de colcheias parece descrever a linha imóvel das tropas: os sentimentos da tropa disseminados ao longo de toda a frente; um sentimento que cresce novamente ao plano V, com tensão renovada no plano VI.

É interessante notar que o plano IV, que corresponde aos compassos 7 e 8, contém dois estandartes, enquanto a música contém quatro colcheias. O olho parece passar sobre estes dois estandartes duas vezes, de modo que a frente de

batalha parece duas vezes mais ampla do que a que na realidade vemos diante de nós no plano. Indo da esquerda para a direita, o olho “liga” as colcheias aos estandartes e as duas notas restantes levam a percepção para fora, além da margem direita do enquadramento, onde a imaginação faz continuar indefinidamente a linha de frente das tropas.

Agora se torna claro por que esses dois planos justapostos atraíram particularmente nossa atenção. O elemento plástico do movimento e o movimento musical coincidem, aqui, em um máximo de descrição.

Prossigamos, porém, para verificar o que atrai nossa “segunda” atenção. Passando esta seqüência novamente, somos atraídos pelos planos I, VI-VII, IX-X.

Observando mais atentamente a música desses planos, veremos um estrutura semelhante à da música do plano III. (Falando resumidamente, a música de todo este fragmento consiste, na realidade, em duas frases de dois compassos, *A* e *B*, alternando-se de um determinado modo. O fator distintivo aqui é que, enquanto elas pertencem estruturalmente à mesma frase *A*, variam em tonalidade: a música dos planos I e III pertence a uma tonalidade [dó menor], enquanto a música dos planos VI-VII e IX-X pertence a outra [dó sustenido menor]. A relação desta mudança tonal com o significado temático da seqüência será levantada na análise do plano V.)

Assim, a música dos planos I, VI-VII e IX-X duplicará o gráfico do movimento que encontramos no plano III (ver Figura 1).

Mas, ao olharmos para os próprios planos, encontramos o mesmo gráfico de composição linear que, com a linha do movimento musical, “uniu” os planos III e IV à sua música (compassos 5, 6, 7, 8)?

Não.

E no entanto a sensação de uma unidade audiovisual parece tão poderosa quanto nessas combinações.

Por quê?

A explicação pode ser encontrada em nossa discussão anterior sobre as várias expressões possíveis da linha de movimento. O gráfico de movimento que encontramos para os planos III e IV não precisam ser confinados à linha *a-b-c apenas*, mas devem ser expressados *através de qualquer* meio plástico à nossa disposição. Assim constatamos na prática os casos hipotéticos sugeridos acima.

Complementemos nossa discussão anterior com a ajuda de três novos casos — I, VI-VII, IX-X.

CASO 1. A fotografia não pode exprimir a sensação total do plano I, porque este plano *torna-se visível gradualmente*: surgindo da escuridão, primeiro vemos à esquerda um grupo escuro de homens com uma bandeira e em seguida, gradualmente revelado, um céu manchado, com nuvens espalhadas irregularmente.

Podemos ver que o movimento dentro deste plano é absolutamente idêntico à nossa descrição do movimento dentro do plano III. A única diferença reside no

fato de que o movimento do plano I não é linear, mas é um movimento de iluminação gradual do quadro — um movimento de grau crescente de claridade.

De modo que nossa “plataforma de lançamento” *a*, que correspondia ao acorde inicial do plano III, aqui é encontrada na escuridão antes que o *fade in* (surgimento gradual) comece — uma “linha d’água” de escuridão a partir da qual os graus de iluminação gradual do quadro podem ser contados. O “arqueamento” aqui é formado a partir da progressiva cadeia de planos diferentes — cada um dos quais é mais claro do que o anterior. O *arqueamento* do plano III é refletido aqui por uma curva de iluminação gradual de todo o quadro. Os estágios individuais são marcados pelo aparecimento de manchas de nuvens maiores e mais claras. Ao surgir o quadro totalmente iluminado, a mancha mais escura (a do centro do quadro) aparece primeiro. Seguida por uma mais clara acima. Depois tomamos consciência de todo o céu de um tom claro geral — com um “carneirinho” mais escuro no centro inferior direito e no canto superior esquerdo.

Vemos que a linha curva de movimento é duplicada aqui, até nos detalhes, mas não é expressa através do *contorno* da composição plástica, e sim através de uma “linha” de *tonalidade clara*.

Podemos assim declarar existir uma correspondência entre o plano I e o plano III, de idêntico movimento básico, uma correspondência, no primeiro caso, de *tom*.

CASO 2: Examine a dupla de planos — VI-VII. Eles devem ser examinados como uma dupla, porque a frase musical *A* que cai totalmente dentro do plano I (sobre uma *imagem*), aqui cobre totalmente *duas imagens*. A variação da frase *A* que está sobre os planos VI-VII pode ser identificada como *Al*. (Ver o diagrama geral de todo o fragmento.)

Verifiquemos esta combinação de acordo com nossa percepção da música.

Eis o que vemos no primeiro dos dois planos: quatro guerreiros com escudos e lanças eretas estão de pé à esquerda; atrás deles, mas na extremidade esquerda, o contorno da alta montanha pode ser visto; mais distante ainda, mas em direção à extremidade direita — filas de guerreiros espalhando-se ao longe.

Sem verificar as reações dos outros, a impressão causada em mim pelo primeiro acorde do compasso 10 é de uma pesada massa de som, rolando ao lado da linha de lanças, do topo do enquadramento para a base (ver a página ao lado).

(Por mais subjetiva que esta impressão possa ser, foi exatamente graças a ela que senti a necessidade de dar a este plano um lugar particular na montagem.)

Atrás do grupo de quatro lanceiros, a linha de guerreiros espalha-se em estágios de profundidade, à direita. O “estágio” mais proeminente é a transição da totalidade do plano VI para a totalidade do plano VII, que continua a linha dos guerreiros na mesma direção, para longe. As dimensões dos guerreiros no plano VII são de certa forma maiores, mas o movimento geral para o fundo (em estágios) prolonga o movimento do plano VI. No segundo plano há um outro estágio claramente definido: a linha branca do horizonte vazio na extremidade direita do

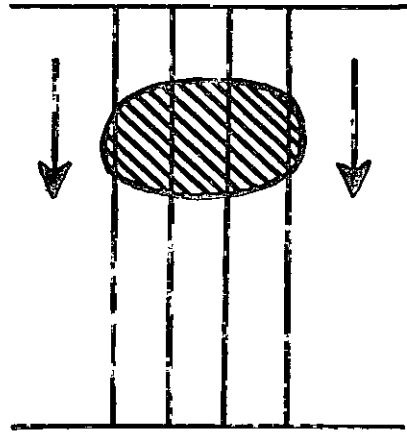


Figura 3

enquadramento. Este elemento do plano VII quebra a linha contínua dos guerreiros e nos introduz numa nova esfera — em direção ao horizonte, onde o céu se funde com a superfície congelada do Lago Chudskoye.

Façamos um gráfico deste movimento básico de ambos os enquadramentos por meio de estágios:

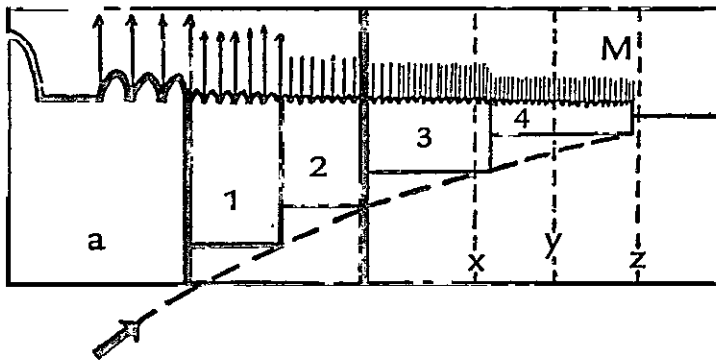


Figura 4

Diagramamos os agrupamentos de tropas como se eles fossem bastidores recuando até o fundo de um cenário teatral — 1, 2, 3, 4. Nossa *superfície inicial* é formada pelos quatro lanceiros do plano VI. Esses coincidem com a superfície de nossa tela, de que se origina todo o movimento *para o fundo*. Desenhando uma linha para unificar esses “bastidores teatrais”, obtemos uma determinada curva *a*, 1,

2, 3, 4. Onde vimos uma curva espantosamente semelhante? Esta ainda é a mesma linha curva de nosso “arco”, mas agora encontrada não ao longo da *superfície vertical* do quadro, como no plano III, mas movendo-se em perspectiva *horizontal* para o fundo do quadro.

Esta curva tem exatamente a mesma *superfície inicial*, nosso bastidor de quatro guerreiros de pé. Além disto, as várias fases têm limites definidos, dando extremidades bem definidas aos bastidores sucessivos, que podem ser encerrados dentro de quatro linhas verticais: as três figuras de guerreiros que ficam afastadas da linha da tropa no plano VII (x, y, z) — e a linha que separa o plano VI do plano VII.

Podemos encontrar uma correspondência musical para este corte de horizonte vislumbrado no VII?

Um fato a ser considerado com relação a isto: a música da frase *AI* não se estende sobre a totalidade dos planos VI e VII, de modo que a frase *BI* começa a ser ouvida durante o plano VII. Este início inclui três quartos do compasso 12.

O que estes três quartos contêm?

Exatamente aquele acorde antecedido por uma semicolcheia fortemente acentuada, que no plano III correspondeu à sensação de uma queda abrupta do plano II para o plano IV.

No primeiro caso, todo o movimento foi colocado ao longo de uma superfície vertical, e a pausa musical abrupta foi visualizada como uma queda (do canto superior direito do enquadramento III para o canto inferior esquerdo do enquadramento IV). Aqui, todo o movimento é horizontal — para o fundo do quadro. Pode-se assumir, sob estas condições, que o equivalente plástico de uma pausa musical tão aguda apareça como um solavanco análogo — agora não do topo para a base, mas em perspectiva, para dentro. *O “solavanco” no plano VII, da linha dos guerreiros para a linha do horizonte é exatamente deste modo.* Novamente obtemos uma “pausa máxima”, já que na paisagem o horizonte representa o limite de profundidade!

Temos razão em considerar esta faixa do horizonte à direita do plano VII como um equivalente visual do “solavanco” musical entre o compasso 11 e os três quartos do compasso 12.

Acrescentaríamos que, de um ponto de vista puramente psicológico, esta correspondência audiovisual transmite um sentimento pleno e preciso para a platéia, cuja atenção é levada para além do horizonte, a algum ponto invisível do qual ela espera que o inimigo ataque.

Assim, vemos como faixas de música — tal como o “solavanco” no início dos compassos 7 e 12 — podem ser resolvidas plasticamente variando-se o uso da *pausa plástica*.

Em um caso é uma pausa ao longo da linha vertical durante transição de plano a plano — III-IV. No outro caso — uma pausa ao longo de uma *linha horizontal*, dentro do quadro do plano VII no ponto *M*. (Ver Figura 4.)

Mas isto não é tudo o que pode ser encontrado nessas duas duplas de planos. No III, nosso “arco” saltou cruzando a *superfície*. No VI-VII saltou para dentro em perspectiva, isto é, espacialmente. Ao lado deste segundo “arco” foi arrumado em série nosso sistema de bastidores teatrais, revelando-se no espaço. Este recesso, da superfície da tela (bastidor *a*) para o espaço da tela, acompanha a escala de sons ascendentes.

Assim, no caso de VI-VII podemos salientar outro tipo de correspondência entre música e quadro — resolvida através do mesmo gráfico e com o mesmo movimento. Isto é — correspondência *espacial*.

Desenhemos um gráfico geral desta nova variante da correspondência entre música e representação pictórica. Para completar nosso quadro deveríamos terminar a frase *B* da partitura (acrescentando um compasso e uma semínima). Isto nos dará uma total repetição da frase musical que examinamos nos planos III e IV. Mas nossa linha pictórica exigirá a adição do plano VII ao VI-VII — porque esta repetição da frase *B* (na realidade *BI* aqui) termina com o final do plano VIII.

Assim, o plano VIII exige nosso exame neste momento.

Plasticamente pode ser dividido em três partes. Antes de mais nada nossa atenção é atraída pelo primeiro *primeiro plano* a aparecer nesta seqüência de oito planos — Vasilisa com um elmo. Isto ocupa apenas uma parte do enquadramento, deixando o resto para a linha de frente das tropas, enquadrada quase do mesmo modo como nos enquadramentos anteriores. O plano VIII serve como um plano de transição, já que contém, primeiro, um acabamento plástico do motivo do VI-VII. (Não devemos esquecer que o recuo para o fundo do plano VII teve o efeito de um *alargamento*-comparado com o tamanho relativo do plano VI, proporcionando uma oportunidade para a posterior mudança no plano VII para um primeiro plano.) Os três planos — V-VII-VIII — são posteriormente ligados organicamente por sua correspondência com a seqüência musical A^1-B^1 . Os extremos *mais afastados* desses quatro compassos 10, 11, 12, 13 coincidem com as extremidades mais afastadas da dupla de planos — VI-VII, apesar de dentro deste agrupamento as divisões entre os planos VII e VIII não coincidirem com as divisões entre os compassos 11 e 12. (Ver o diagrama geral.)

O plano VIII completa a frase dos *planos médios* das tropas (VI-VII-VIII) e introduz a frase dos *primeiros planos* (VIII-IX-X), que agora aparece.

Deste mesmo modo a frase do *príncipe na montanha* foi levada através dos planos I-II-III, e seguida por uma nova frase de *planos gerais de guerreiros no sopé da montanha*. Esta segunda frase foi introduzida não por um *cruzamento* num único plano, mas através de um *cruzamento* de montagem.

Em seguida ao plano III vem a frase “as tropas”, mostrada num plano geral (IV), seguida do “príncipe na montanha” *novamente* — também mostrada num plano geral (V).

Essa transição *essencial* do “príncipe” para as “tropas” é marcada por mudança musical essencial — uma transição de uma tonalidade para outra (dó menor para dó sustenido menor).

Uma transição menos importante — não de *um tema* (príncipe) *para outro* (tropas), mas *dentro* de um tema — de um plano médio dos guerreiros para primeiros planos deles — não é resolvida através de um *cruzamento de montagem* (como em III-IV-V-VI), mas *dentro de um plano* — plano VIII.

Esta solução é alcançada pela composição que contém *dois planos*: o novo tema é mostrado em primeiros planos, enquanto o tema que gradualmente se afasta (o plano geral da linha de frente) retrocede para o segundo plano. Deve-se notar, além disso, que o “afastamento” do tema anterior também é expressado filmando-se as tropas (no segundo plano do quadro) com um abandono deliberado da profundidade de foco, de modo que esta linha recessiva levemente fora de foco proporcione um fundo para o primeiro plano de Vasilisa.

Este primeiro plano de Vasilisa introduz os outros primeiros planos Ignat e Savka (IX-X) que, unidos aos dois últimos planos deste fragmento (XI-XII), nos darão uma *nova interpretação plástica* de nosso gráfico de movimento.

Mas esta parte de nossa análise tem de esperar nosso próximo passo.

De nosso exame do plano VIII depende a conclusão de nosso gráfico do grupo de planos (VI-VII-VIII).

As três divisões do plano VIII podem ser descritas assim:

No primeiro plano do enquadramento — o rosto de Vasilisa em primeiro plano. Mais para a direita há uma longa fila de tropas — fotografada sem um foco claramente definido, que resulta na ênfase dos pontos mais luminosos de seus capacetes. Na estreita seção entre a cabeça de Vasilisa e a extremidade esquerda do enquadramento pode ser vista parte da linha das tropas, coroada por um estandarte.

O que corresponde a isso na partitura musical?

Este plano é coberto por um compasso musical completo e uma semínima — o fim do compasso 12 e todo o compasso 13. Este fragmento musical contém três elementos distintos, dos quais o do meio — o acorde que abre o compasso 13 — vem para o primeiro plano. Este acorde tem o “impacto” de uma fusão total com o primeiro plano de nosso plano.

Do meio desse compasso partem quatro colcheias, interrompidas por pausas. Exatamente como este movimento musical horizontal uniforme foi acompanhado pelas minúsculas bandeiras do plano IV, os pontos mais luminosos dos capacetes, movendo-se levemente da linha da tropa do plano VIII, acompanham estas notas como pequenas estrelas.

Apenas nessa extremidade esquerda não há “correspondência” musical. Mas — esquecemos a colcheia, que permaneceu como sobra do compasso 12 anterior, e que “à esquerda” precede o acorde de abertura do compasso 13; é esta colcheia que “corresponde” à estreita faixa do quadro à esquerda da cabeça de Vasilisa.

Esta análise do plano VIII e seu correspondente movimento musical pode ser diagramada assim:

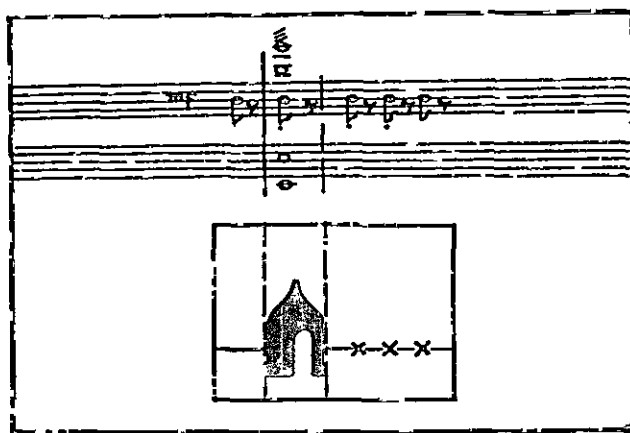


Figura 5

Neste ponto espero ouvir uma exclamação bastante natural — “Espere aí! Não é um pouco exagerado combinar uma linha de música tão exatamente com uma representação pictórica? A *esquerda* de um compasso musical e a *esquerda* de um enquadramento não significam coisas absolutamente *diferentes*?”

Um quadro *imóvel existe espacialmente*, isto é, *simultaneamente*, e não se pode pensar que é sua esquerda ou sua direita, ou seu centro, que ocupam *qualquer ordem no tempo*, enquanto a pauta musical contém uma definida *ordem movendo-se no tempo*. Na pauta a esquerda significa “*antes*”, enquanto a direita significa “*depois*”.

Todas as objeções acima seriam válidas se nosso plano contivesse elementos que *aparecessem sucessivamente*, como indicado pelo diagrama a seguir.

As objeções, inicialmente, parecem bastante razoáveis.

Mas então percebemos que um fator extremamente importante foi ignorado, isto é, que o *conjunto imóvel de um quadro e suas partes não entram na percepção simultaneamente* (com exceção dos casos nos quais a composição é calculada para criar exatamente um efeito como este).

A arte da composição plástica consiste em levar a atenção do espectador através do caminho certo e na seqüência certa determinados pelo autor da composição. Isto se aplica ao movimento do olho sobre a superfície de um quadro se a composição é expressada pictoricamente, ou sobre a superfície da tela se estamos trabalhando com um quadro cinematográfico.

É interessante notar aqui que, num estágio anterior da arte gráfica, quando o conceito de “*trajetória do olho*” ainda era difícil de separar de uma imagem física —

deste recurso prolongou-se até a era da perspectiva, onde as cenas eram colocadas nos diferentes planos de um quadro, com um efeito semelhante ao de um caminho. Assim, o quadro de Dirk Bouts, *O sonho de Elias no deserto*, mostra Elias dormindo no primeiro plano, enquanto outro Elias parte num caminho que serpenteia no fundo do quadro. Em *A adoração dos pastores*, de Domenico Ghirlandaio, o Menino cercado pelos pastores ocupa o primeiro plano, e numa estrada que serpenteia a partir do segundo plano aparecem os Reis Magos; de modo que a estrada une eventos que, no tema, estão separados por 13 dias (24 de dezembro — 6 de janeiro).

Memling usou este mesmo recurso, mas numa composição muito mais complexa (e excitante), ao distribuir todas as sucessivas Estações da Paixão através das ruas de uma cidade, em sua *Paixão de Cristo*, hoje em Turim.

Mais tarde, quando tais saltos no tempo desaparecem, a estrada física, como um dos meios de dirigir a visão do espectador diante de um quadro, também desaparece.

A estrada é transformada na trajetória do olho, transferida de uma esfera de representação para uma de composição.

Os meios usados neste estágio posterior do desenvolvimento são variados, apesar de terem características comuns: há, geralmente, num quadro algo que atrai a atenção antes de todos os outros elementos. A partir deste ponto a atenção movimentava-se de acordo com a trajetória desejada pelo artista. Esta trajetória pode ser descrita ou por uma linha de movimento, ou por um caminho de tons graduados, ou até pelo agrupamento ou pelo “jogo” dos personagens do quadro. Um caso clássico de interpretação neste sentido é a análise de Rodin sobre *L'Embarquement pour Cythère*, de Watteau, que não posso deixar de reproduzir:

Nesta obra de arte, a ação, se você observar, começa no primeiro plano à direita e termina no segundo plano à esquerda.

O que você primeiro nota na frente do quadro, na fresca sombra, perto de um busto enfeitado com guirlandas de rosas, é um grupo composto de uma jovem mulher e seu enamorado. O homem usa uma capa bordada com um coração transpassado, símbolo gracioso da viagem que fará.

Ajoelhado a seus pés, ele suplica ardentemente que sua dama se entregue. Mas ela reage a suas súplicas com uma indiferença talvez fingida, e parece absorvida no estudo dos desenhos de seu leque. Próximo a eles há um pequeno cupido, sentado seminu sobre sua aljava. Ele acha que a jovem demora muito, e puxa sua saia para sugerir que ela seja menos teimosa. Mas o bastão do peregrino e a carta de amor ainda estão no chão. Esta é a primeira cena.

Eis a segunda: à esquerda do grupo sobre o qual falei há um outro casal. A dama aceita a mão de seu amante, que a ajuda a levantar-se. Ela está de costas para nós, e tem uma daquelas nuca lours que Watteau pintava com graça tão voluptuosa.

Um pouco mais distante está a terceira cena. O amante coloca o braço em redor da cintura da amada para atraí-la para si. Ela se vira em direção aos companheiros, cuja demora a inquieta, mas permite-se ser levada passivamente para longe.

Agora os amantes descem para o cais e todos riem indo em direção ao barco; os homens não mais precisam suplicar, as mulheres jogam-se em seus braços.

Finalmente os peregrinos ajudam as namoradas a subirem no pequeno navio, que, decorado com flores e bandeirolas de seda vermelha ao vento, balança como um sonho dourado sobre a água. Os marinheiros, inclinados sobre os remos, se preparam para partir. E, levados pela brisa, pequenos cupidos voam na frente, para guiar os viajantes em direção à ilha azul no horizonte.²¹

Teremos o direito de afirmar que nossos “quadros” cinematográficos também podem determinar o movimento do olho sobre uma trajetória determinada?

Podemos dar uma resposta afirmativa, e acrescentar — que nos 12 planos que estamos analisando, este movimento ocorre precisamente *da esquerda para a direita*, através de *cada um dos 12 planos de modo idêntico*, e *corresponde plenamente*, em seu caráter pictórico, ao caráter *do movimento da música*.

Dissemos que a música tem duas frases — *A e B* — que se alternam ao longo da duração de todo o fragmento.

A é construída assim:

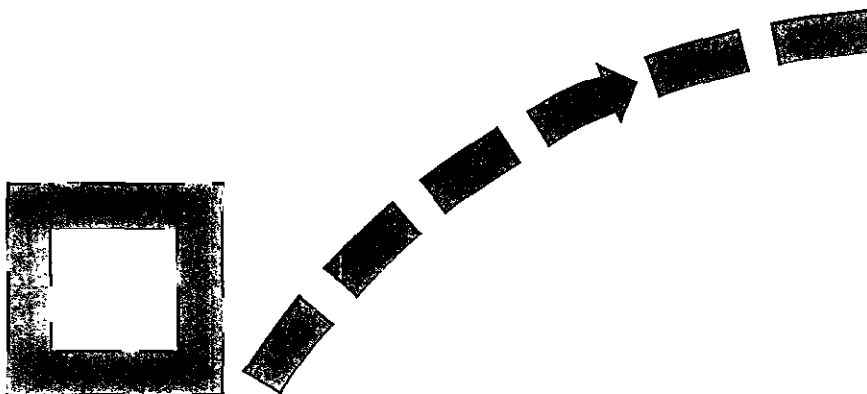


Figura 7

B é construída assim:



Figura 8

Primeiro, um acorde. Depois, contra o segundo plano da ressonância do acorde, há uma escala ascendente,²² movendo-se em um “arco”, ou então uma repetição de uma nota num movimento *horizontal*.

Plasticamente, todos os enquadramentos são construídos do mesmo modo (exceto VI e XII, que não funcionam realmente como planos independentes, mas como continuações do movimento dos planos anteriores).

Na realidade cada um deles tem à esquerda um “acorde” mais pesado, mais sólido, muito plástico, que atrai a atenção do olho em primeiro lugar.

Nos planos I-II-III este “acorde” é um grupo de figuras escuras, colocado na pesada massa da montanha. Elas atraem nossa atenção por outra razão: são os únicos seres vivos do quadro.

No plano V — essas figuras, mas com a massa maior da montanha.

No plano VI — os quatro lanceiros no primeiro plano.

No plano VII — a massa das tropas, e assim por diante.

E em cada um desses planos há algo à direita do enquadramento que ocupa a atenção secundária: algo leve, estéreo, “movendo-se” sucessivamente, que induz o olho a segui-lo.

No plano III — o “arco” *ascendente*.

Nos planos VI-VII — os “bastidores teatrais” das tropas, *para o fundo*. De modo que, em todo o sistema plástico dos enquadramentos, o lado esquerdo está “antes”, enquanto o direito está “depois”, porque o olho foi dirigido de um modo particular da esquerda para a direita através de cada um desses quadros imóveis.

No processo de dividir as composições do enquadramento ao longo de uma linha vertical, isto nos dá o direito de marcar nossas batidas e compassos musicais entre os vários elementos plásticos que compõem esses enquadramentos.

Foi em nossa percepção desta circunstância que baseamos a montagem desta seqüência particular — e tornamos nossas correspondências audiovisuais mais precisas. Esta análise, certamente tão meticulosa para o leitor quanto o foi para o escritor, só poderia ser feita, é claro, *post factum*, mas vale a pena para provar quanto

o grau de “intuição” de composição é responsável pelas corretas estruturas audiovisuais — e como “instinto” e “sensação” podem materializar a montagem sonoro-visual. Parece desnecessário salientar que essas são premissas baseadas totalmente num desejo da verdade na escolha do tema, e um desejo de vitalidade na forma de tratá-lo.

De enquadramento a enquadramento de nossa seqüência, o olho se acostuma a “ler” a imagem da esquerda para a direita.

Ao mesmo tempo, esta contínua leitura horizontal da seqüência induz à leitura horizontal em geral, de modo que os enquadramentos são percebidos *psicologicamente*, como se colocados lado a lado *sobre uma linha horizontal* na mesma direção esquerda-direita.

Isto é o que nos permite não apenas dividir cada enquadramento “no tempo” sobre nossa linha vertical, mas também *colocar enquadramento após enquadramento sobre uma linha horizontal*, e descrever sua correspondência com a música exatamente deste modo.

Continuemos a tirar vantagem desta circunstância descrevendo com um gesto a sucessão dos planos VI-VII-VIII, ao lado do movimento da música que é fundida a esses planos, e o movimento daquele impulso plástico total no qual ambos, imagem e música, se baseiam. (Ver diagrama geral.) Este é o mesmo movimento que passa pela combinação dos planos III-IV. Uma distinção interessante aqui, entre o movimento através dos dois planos e o mesmo movimento através de três planos, é que o efeito de uma “queda” é, no último caso, colocado *dentro* do enquadramento (plano VII), em vez de na *transição* entre dois planos (planos III e IV).²³

Sobre este gráfico, e acrescentando-se os enquadramentos restantes, podemos construir o diagrama gráfico geral de todo o fragmento. Comparando o gráfico III-IV com o VI-VII-VIII, podemos ver como o desenvolvimento audiovisual das “variações” sobre uma linha básica de movimento é muito mais complicado no segundo caso.

Observamos que o movimento da esquerda para a direita através de cada enquadramento sugeriu psicologicamente que os enquadramentos estão na realidade colocados um em seguida do outro sobre uma linha horizontal que corre em uma direção — para a direita. Esta peculiaridade permitiu a organização no nosso diagrama do modo como o vemos.

Ligado a isso, outro fator muito mais importante, de um tipo diferente, é agora revelado. O efeito psicológico da esquerda-para-a-direita associa a seqüência total a uma forma concentrada de atenção, dirigida de algum lugar à esquerda em direção a algum lugar à direita.

Isto salienta nosso “indicador” dramático — que a direção dos olhos de todos os personagens desses planos para um ponto — com apenas uma exceção, o primeiro plano de Ignat no IX.

No plano IX, Ignat olha para a esquerda, mas exatamente por causa disso a direção geral de nossa atenção para a direita é fortalecida.

Este primeiro plano enfatiza nossa direção geral, que é desenvolvida pelo “som triplo” dos primeiros planos VIII-IX-X, onde mantém uma posição média no menor espaço de tempo — apenas três quartos de um compasso —, enquanto os planos VIII e X ocupam um compasso mais uma colcheia e um compasso mais uma semínima, respectivamente.

Este movimento em direção à esquerda substitui o que teria sido uma série monótona



Figura 9

por uma série nervosa:



Figura 10

na qual o terceiro primeiro plano (plano X) adquire, em vez de uma direção geral, vagamente expressiva, que a primeira arrumação teria produzido, uma ênfase ainda maior de sua direção para a direita, como se fotografado com uma lente de 180 graus.

Exemplos podem ser encontrados na adesão de Puchkin a uma construção semelhante. Em *Ruslan e Ludmila* ele fala dos que morreram na batalha contra os habitantes de Pechenga: um atingido por uma flecha, outro esmagado por uma clava, e um terceiro pisado por um cavalo.

Uma seqüência de *flecha, clava e cavalo* corresponderia a um crescendo direto.

Puchkin, no entanto, dá uma ordem diferente. Ele distribui o “peso” do choque não numa simples linha ascendente, mas com um “recuo” do elo médio da cadeia:

não: flecha — clava — cavalo,
mas: clava — flecha — cavalo.

Este, derrubado por um golpe de clava,
 E aquele — atingido por uma flecha;
 Outro, prensado por seu escudo,
 Esmagado por um cavalo enfurecido...²⁴

Assim, esses movimentos isolados do olho, da esquerda para a direita, através da seqüência, aumentam a sensação de haver algo à esquerda, lutando “com todas as suas forças” para dirigir-se a algum lugar à direita.

Esta é exatamente a sensação que todo o conjunto de doze planos procurava: o príncipe na montanha, o exército ao pé da montanha, a atmosfera geral de espera — todos dirigidos àquele ponto, à direita, ao fundo, a algum lugar além do lago, do qual o inimigo ainda invisível aparecerá.

Neste ponto o inimigo é mostrado apenas através da espera do exército russo.

Depois desses 12 planos há três quadros vazios da deserta superfície gelada do lago.

No meio do segundo desses três planos o inimigo aparece “com uma nova qualidade” — através do som de sua trombeta. O som da trombeta termina em um plano do grupo de Alexandre — para dar a sensação de que “veio de longe” (a série de paisagens desertas), e finalmente “alcançou Alexandre” (ou “invadiu a imagem dos russos”).

O som entra *no meio* de um plano de paisagem vazia, de modo que é ouvido como se saísse do centro do quadro — *de frente*. É então ouvido *de frente*, no plano do grupo de russos (que está frente a frente com o inimigo).

O plano seguinte mostra a distante linha da cavalaria alemã, movendo-se *de frente*, parecendo fluir do horizonte com o qual o início parecia estar fundido. (Este tema de um ataque *frontal* é preparado muito antes pelos planos IV e XII — ambos planos *frontais*: seu papel principal na seqüência, além de sua função como equivalentes plásticos da música nesses pontos.)

A tudo o que foi dito uma ressalva básica deve ser acrescentada:

Está perfeitamente evidente que uma leitura horizontal de uma seqüência de enquadramentos, ligados um ao outro por uma concepção horizontal, não é sempre pertinente. Como mostramos, neste caso ela flui totalmente da sensação da imagem total exigida pela seqüência: uma sensação determinada pela direção da atenção da esquerda para a direita.

Este aspecto particular da imagem por nós desejada é obtido plenamente tanto pelo enquadramento quanto pela música, e pela genuína sincronização de ambos. (Até a música parece expandir-se, afastando-se dos pesados acordes do lado “esquerdo”. Tentemos imaginar por um momento os efeitos resultantes desses

acordes colocados à “direita”, isto é, das frases *terminando* com acordes; não haveria a sensação de “vô” além dos espaços do Lago Chudskoye, como a obtida.)

Ao trabalhar para obter *outras imagens* — em outros casos —, a composição dos quadros pode “treinar” o olho para uma leitura plástica totalmente diferente.

O olho pode ser treinado não para ligar um enquadramento a outro como em nosso fragmento, mas para colocar enquadramento sobre enquadramento — como camadas.

Isto produziria ou a sensação de ser levado para o fundo, ou a sensação de imagens correndo em direção ao espectador.

Imaginemos, por exemplo, uma seqüência de quatro primeiros planos de tamanho crescente, cada um de uma pessoa diferente, cada um colocado no meio de seu enquadramento. Uma percepção natural desta série de planos não seria como a diagramada no desenho de cima, mas como no de baixo:

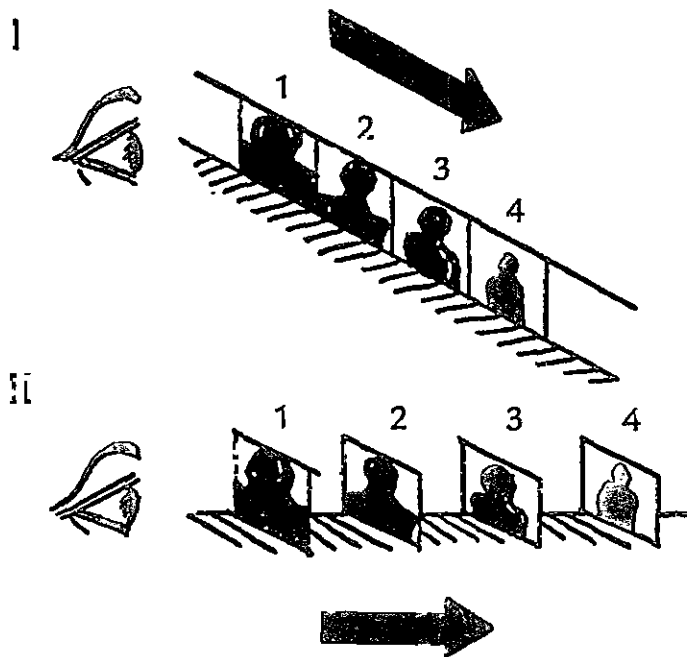


Figura 11

Este não seria um movimento em frente do olho — da esquerda para a direita, mas um movimento afastando-se do olho numa seqüência de 1, 2, 3, 4 — ou em direção ao olho, 4, 3, 2, 1.

O que acabamos de observar é um segundo tipo de movimento em nossa análise do som da trombeta e a mudança para um movimento frontal em direção ao fundo — que se segue à nossa primeira seqüência.

O som cai num plano semelhante ao plano XII — um plano como este poderia ser lido do mesmo modo (“pela inércia”) da esquerda para a direita, assim como em direção ao fundo:

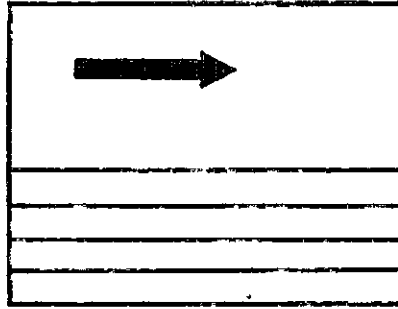


Figura 12

Mas duas coisas nos ajudam a desviar a atenção em direção ao fundo.

Primeiro, o som irrompe do centro *temporal* do plano, de modo que nossa percepção, guiada pela analogia e por um senso de espaço, coloca o som no centro *espacial* do plano.

Segundo, o movimento, como um degrau, da camada branco-acinzentada de neve indo para cima a partir da margem da base do enquadramento.

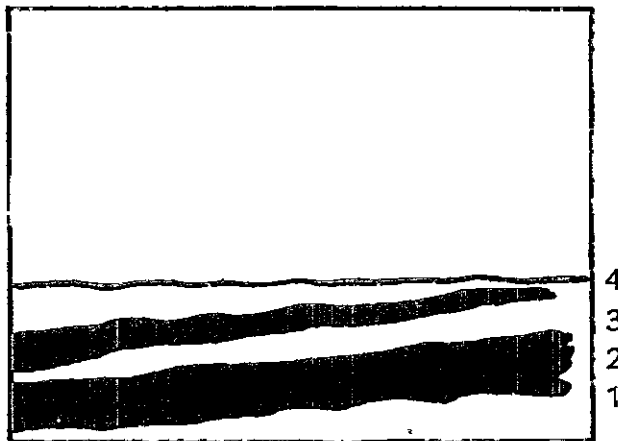


Figura 13

Esta “camada” leva o olho para cima, mas este movimento ascendente sobre a superfície é ao mesmo tempo uma aproximação do horizonte; pode então ser lido psicologicamente como um movimento espacial em direção ao horizonte, ou para o fundo, que é exatamente do que precisamos neste caso. Este movimento é em seguida fortalecido pelo plano seguinte, que tem uma composição quase idêntica, mas com uma linha do horizonte mais baixa — de modo que o aumento do céu leva o olho a perceber uma distância até maior. Mais tarde esta direção condicionada do olho é materializada — primeiro auditivamente (com um som se aproximando), e depois concretamente (com os cavaleiros galopando), quando o momento do ataque se aproxima.

Com uma distribuição sistemática de formas, linhas ou movimentos, é igualmente possível treinar o olho para fazer uma leitura vertical, ou em qualquer direção desejada.

Há mais um pouco a acrescentar à nossa análise dos planos IX-X e XI-XII. Como já mencionado, os planos IX-X lançam-se sobre a frase *AI* (igual a *A*, mas com uma nova tonalidade). Devemos observar que os planos XI-XII caem sobre a frase *BI* do mesmo modo.

O diagrama geral mostra que, diferente dos planos III e IV, onde um enquadramento cobre cada dois compassos das frases *A* e *B*, dois enquadramentos cobrem cada dois compassos das frases *AI* e *BI*.

Vejam se os planos IX-X-XI-XII repetem o gráfico de movimento que determinamos para os planos III-IV. Se sim, em que aspecto novo? Os primeiros três quartos do primeiro compasso caem no primeiro plano, IX. Esses três quartos incluem o acorde introdutório — “a plataforma de lançamento”, como a chamamos em outras ocasiões. O enquadramento que acompanha este acorde parece quase uma ampliação de parte do plano VI: o primeiro plano de um homem com barba (Ignat) contra um fundo cheio de lanças poderia ter sido tomada com a câmera mais próxima dos quatro lanceiros do plano VI. Os restantes cinco quartos da frase caem sobre o plano X — cujo fundo está relativamente livre de lanças, comparado com o fundo do plano IX. Esta “simplificação” se assemelha à do plano VI, se comparamos o lado esquerdo do quadro com seu lado direito. Nosso “solavanco” também pode ser encontrado neste primeiro plano — mas neste caso expressado de um modo inteiramente novo — como baforadas no ar frio, exaladas por uma garganta nervosamente tensa. O “arco” neste caso é construído sobre um elemento principal de crescente suspense, agora “interpretado” — aumentando a excitação.

Uma nova personificação do nosso “movimento” é revelada — um fator psicológico que atua, interpreta — tecido na crescente emoção.

Ao lado deste fator, devemos visualizar o plano X como tendo volume. Na transição do plano X para o plano XI, análogo à “queda” de III-IV, temos um salto não menos abrupto de um volume redondo — o rosto jovem de Savka em primeiro

plano - - para um plano geral de pequenas figuras, de costas para a câmara, vislumbradas ao longe. Este salto é produzido não apenas através de uma diminuição brusca das dimensões, mas também através de uma meia-volta completa dos personagens.

Esses dois planos — X e XI - - são análogos aos lados direito e esquerdo do plano VII. Cada metade do plano VII ganha aqui um enquadramento inteiro, que produz seu próprio efeito. Naturalmente eles são enriquecidos e recebem mais peso (comparamos VII e XI, ou a faixa do horizonte do VII com o enquadramento inteiro do lago congelado deserto do plano XII).

Vestígios dos outros elementos podem ser encontrados aqui também. O esvoçar dos estandartes que salientamos no plano IV, e os pontos mais luminosos móveis do plano VIII aqui aparecem como raios verticais, alternando branco e cinza, espalhando-se pela superfície gelada.

Assim podemos encontrar o mesmo gráfico de movimento que determinou a sincronização do movimento interno da música e da imagem, que reaparece através de variados meios plásticos:

Tonalmente (plano I)

Linearmente (plano III)

Espacialmente (os bastidores dos planos VI-VII)

Dramática e substancialmente (pela interpretação dos planos IX-X e pela transição plástica do volume do primeiro plano do plano X para os volumes reduzidos do plano XI).

E, também, a espera ansiosa do inimigo foi expressada através de vários tipos de variações: por meios vagos, insinuados, “gerais”, através da luz do plano I; depois a linha do plano III; depois pela *mise-en-scène* e o agrupamento de planos VI-VII; e finalmente por uma integração totalmente montada dos planos VIII-IX-X.

Há um plano no qual ainda não tocamos em nossa análise — plano V. Ao nos referirmos a ele acima, nós o chamamos de um plano “de transição”. Tematicamente, esta é uma descrição exata: uma transição do príncipe na montanha para as tropas a seus pés.

Este plano também contém uma transição musical — e sua mudança de uma tonalidade para outra é consistente com sua função temática, e com o caráter plástico do plano. Este é o único enquadramento da seqüência no qual o “arco” é transposto da direita do quadro para o lado esquerdo. Neste caso, serve para esboçar não a parte aérea do enquadramento, mas a parte pesada, sólida: aqui o arco não se move para cima, mas para baixo — tudo está em total correspondência com a música: uma clarineta na seção grave expressando um movimento descendente contra um fundo de violinos em *tremolo*.

Apesar dessas diferenças, este plano não pode ser visto como totalmente libertado de suas responsabilidades com relação à seqüência como um todo. Quanto ao tema, este plano está totalmente ligado aos outros planos.

O caráter diferente deste plano poderia ser explicado sem qualquer hesitação se ele contivesse algum elemento antagônico — se, por exemplo, os cavaleiros alemães aparecessem, de algum modo, neste plano. Um corte tão evidente, que quebrasse deliberadamente a textura geral da seqüência, seria, num caso como este, não apenas “desejável”, mas na realidade necessário. O tema do inimigo realmente irrompe deste modo, com um som duro, novo, alguns planos adiante, como descrito acima. Mais tarde, os temas “discordantes” dos dois adversários se cruzam num combate de planos discordantes: numa discordância de faixas de montagem, diferindo claramente quanto à composição e estrutura — cavaleiros alemães brancos — tropas russas pretas; tropas russas imóveis — cavaleiros galopando; rostos russos expostos, emocionalmente vivos — rostos alemães escondidos pelas viscerais das máscaras de ferro.

Este antagonismo dos dois adversários é mostrado pela primeira vez como um antagonismo de planos reunidos por meio do contraste — que resolvem a fase introdutória da batalha sem ainda colocar as tropas em contato. Uma batalha fílmica já começou, porém, através deste antagonismo dos elementos plásticos que caracterizam os antagonistas.

Mas um antagonismo total como este não ocorre entre o plano V e os outros planos. Apesar de haver uma diferença entre as características do plano V e as dos outros planos, V não se afasta de sua unidade.

Como isto é obtido?

Já que vimos que as características do plano V são muito diferentes das características dos outros planos, aparentemente teremos de olhar além dos limites de apenas este enquadramento para obtermos a resposta.

Examinando toda a série de enquadramentos, logo descobriremos dois que, num menor grau, descrevem o mesmo arco curvo invertido que caracteriza a linha descendente da montanha do plano V.

Vemos que o plano V é colocado aproximadamente no meio do caminho entre estes dois.

Um plano prepara o aparecimento do plano V. O outro o fecha.

Esses dois planos, por assim dizer, “amortecem” o aparecimento e desaparecimento do plano V, cujo surgimento e desaparecimento, sem eles, teria sido muito abrupto.

Esses dois planos são II e VIII.

Na realidade, se desenharmos uma linha direcional das duas principais massas, podemos ver uma coincidência no contorno da montanha do plano V:

O plano V difere dos planos II e VIII porque a linha não é *fisicamente* desenhada, e funciona como uma linha de construção ao longo da qual surgem as formas principais de II e VIII.

Além desta ligação mais fundamental do plano V com os outros planos, há também curiosos “grampos” que unem V a seus vizinhos imediatos — IV e VI.

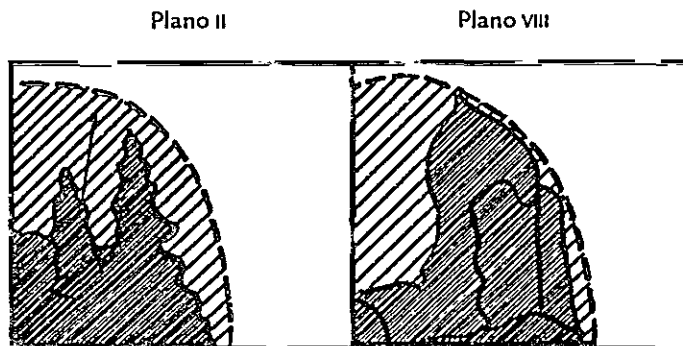


Figura 14

É ligado ao plano IV pela minúscula bandeira esvoaçando acima da montanha, continuando o jogo de bandeiras sobre a linha da tropa do plano IV; a última modulação rítmica musical das bandeiras na realidade coincide com o aparecimento da bandeira no plano V.

O plano V é ligado ao plano VI pelo contorno negro da montanha, cuja base ocupa a esquerda do quadro VI.

Esta base da montanha tem uma importância que ultrapassa as considerações de seus elementos de composição plástica. Encerra informação topográfica — provando que o exército realmente está no sopé da Montanha do Corvo. A falta de tais “informações insignificantes” muito freqüentemente leva a uma falta de lógica topográfica e estratégica definida, que permite que a maioria das batalhas cinematográficas seja fundida num caos histórico de escaramuças através das quais é impossível discernir o quadro geral de todo o evento em desenvolvimento.

Aiém desses elementos, devemos notar aqui outros meios de se obter unidade de composição — através de um tipo espelhado de contraste. A mesma unidade pode ser vista no plano V, pode ser sentida *quantitativamente* pela representação da mesma quantidade com um sinal de *mais* ou *menos*.

Nossa percepção deste plano seria totalmente diferente se, por exemplo, o plano V contivesse não apenas a mesma (apesar de *invertida*) curva do arco, mas também uma linha *quebrada* ou *reta*. Então teríamos procurado suas relações entre elementos tão opostos como preto-branco, imóvel-móvel etc., onde estaríamos tratando com *qualidades*, que são diametralmente opostas, em vez de com quantidades iguais equipadas com *indicações* diferentes.

Porém, tais considerações gerais poderiam nos levar muito longe.

Em vez disso, exploremos nosso fato estabelecido — que podemos desenhar um diagrama geral de correspondência audiovisual e um gráfico de movimento dessa correspondência através de toda a seqüência analisada. (Durante esse resumo

de nossa análise é aconselhável seguir o argumento enquanto mantemos um olho no diagrama geral.)

Nesse estágio da discussão, deixaremos de lado os detalhes de como as repetições e variações são entrelaçadas harmoniosamente. A este respeito o diagrama é bastante claro, tanto através de seu espaçamento, quanto de suas figuras.

Há uma outra questão que ainda não foi abordada por nossa análise.

No início do capítulo II, falamos de um princípio geral, de acordo com o qual a unidade e a correspondência audiovisuais são obtidas. Nós o definimos como uma unidade de ambos os elementos em uma “imagem”, isto é, através de uma imagem unificadora.

Acabamos de descobrir que o “unificador” dos elementos plástico e musical é o impulso de um movimento que freqüente e repetidamente passa através de toda a construção da seqüência. Não é uma contradição? Ou devemos, por outro lado, manter que dentro de nossa típica figura linear (isto é, típica de uma determinada parte da obra) há uma “imagem” definida, e que esta imagem está firmemente ligada a um “tema” da parte?

Isto aparece em nosso gráfico geral do movimento, como mostrado na Ilustração 1?

Se tentamos ler este gráfico emocionalmente, junto com a questão temática da seqüência, comparando um com o outro, podemos descobrir uma curva “sismográfica” de um determinado processo e ritmo de *desagradável espera*.

Começando com um estado de relativa calma, desenvolve-se para um crescente movimento ascendente — que pode ser lido como um período de tensão — espera.

Perto do auge desta tensão, há uma súbita descarga, uma completa queda — como um suspiro de alívio.

Esta semelhança não pode realmente ser considerada acidental, porque a estrutura aparentemente semelhante do gráfico emocional é na realidade o protótipo do próprio gráfico do movimento, que, como cada gráfico de composição vivo, é um fragmento da atividade do homem, iluminado por uma emoção determinada — um fragmento da regularidade e do ritmo desta atividade.

A linha *a-b-c* da Ilustração 1 reproduz muito claramente o estado de “segurar a respiração”, segurando-a até que o pulmão esteja pronto para explodir — explodir não apenas devido à crescente tomada de ar, mas também devido à crescente emoção que está ligada ao ato físico. — “A qualquer momento o inimigo aparecerá no horizonte.” E então: “Não, ele ainda não está à vista.” E se respira aliviado: o pulmão, expandido de repente, entra em colapso com a exalação profunda... Mesmo aqui, numa simples descrição, involuntariamente colocamos depois dessa ação... — reticências: as reticências de uma pulsação anticlímax, uma reação à prévia hipertensão.

Aqui algo mais prende nossa atenção no gráfico. Uma repetida sensação estacionária, combinada com o acorde introdutório da nova frase musical antes de novamente aumentar o suspense — então uma queda — e assim por diante. E assim todo o processo vai em frente, ritmicamente, invariavelmente repetindo-se com a mesma monotonia que torna o suspense tão insuportável para quem o experimenta...

Decifrado deste modo, nosso gráfico das curvas ascendentes, quedas e ressonâncias horizontais pode ser imediatamente considerado como a meta a ser alcançada, a *personificação* gráfica da imagem, que representa o processo de um determinado estado de suspense angustiante.²⁵

Uma construção como esta pode obter plenitude realista e a *plena imagem* do “suspense” apenas através da plenitude dos planos-quadros — apenas quando esses quadros são cheios com uma *representação* plástica composta de acordo com o gráfico mais *generalizado* do nosso tema.

Junto com um firme *gráfico generalizado* do conteúdo emocional da seqüência que se escuta várias vezes na partitura musical, o elemento das *representações pictóricas* móveis carrega a responsabilidade pelo aumento do tema de suspense.

Em nossa seqüência, vemos uma crescente intensidade de variadas *representações* passando consecutivamente através de uma série de variadas dimensões:

1. Tonal I.
2. Linear III-IV.
3. Espacial VI-VII-VIII.
4. Substancial (as massas dos primeiros planos) e ao mesmo tempo: Dramático (o jogo desses primeiros planos através de IX-X-XI-XII).

A própria ordem na qual essas dimensões mudam forma uma linha definida — de um insubstancial, vagamente alarmante “jogo de luzes” (o *fade-in*), para a clara e *concreta ação humana*, a atividade dos personagens realistas, realisticamente esperando por um adversário realista.

Uma questão permanece sem resposta — uma questão levantada por todo ouvinte ou leitor que contemple pela primeira vez um quadro de regularidade das estruturas de composição: “Você sabia disto tudo *previamente*? Você antecipou isto *previamente*? Você realmente calculou isto com todos estes detalhes *previamente*?”

Este tipo de pergunta em geral revela uma ignorância de quem a faz quanto ao verdadeiro modo pelo qual o processo criativo se verifica.

É um erro achar que, com a composição de um roteiro de filmagem — e não importa se se trata de um detalhado “roteiro de ferro” ou “à prova de erro” —, o processo criativo terminou. Infelizmente esta é uma opinião ouvida com muita freqüência — que o trabalho criativo termina assim que as fórmulas de composição são estabelecidas, e que é nelas que todas as sutilezas da construção são determinadas.

Isto está longe de ser um panorama real do processo — no máximo, e apenas até um certo ponto, é uma imagem aceitável.

Está especialmente longe da verdade com relação às cenas e seqüências de uma construção “sinfônica”, onde os planos são ligados por um processo dinâmico, que desenvolve um tema amplamente emocional, mais do que de uma seqüência da fase do enredo, que pode desenvolver-se apenas naquelas ordem e seqüência definidas, ditadas pelo bom senso.

Isto está ligado a outra circunstância — a de que durante o período de trabalho raramente se *formulam* estes “comos” e “por quês”, que determinam esta ou aquela escolha de “correspondência”. No período do trabalho, a seleção básica é transformada não em *avaliação lógica*, como a uma pós-análise deste tipo, mas em *ação direta*.

Construir nossa idéia não através da inferência, mas colocá-la diretamente nos quadros e no curso da composição.

Involuntariamente me lembro que Oscar Wilde negava que as idéias de um artista nascessem “nuas”, para apenas mais tarde serem vestidas com mármore, tinta e som.

O artista pensa diretamente em como manipular seus recursos e materiais. Seu pensamento é transformado em ação direta, expressada não por uma fórmula, mas por uma forma.

Mesmo nesta “espontaneidade”, as leis, bases, motivações necessárias para *exatamente esta e não outra* distribuição dos elementos de alguma coisa passam através da consciência (e algumas vezes são reveladas em voz alta, mas *a consciência não pára para explicar essas motivações* — ela corre em direção à *finalização da própria estrutura*. O prazer de decifrar estas “bases” fica para uma análise posterior, que algumas vezes ocorre anos depois de passar a “febre” do “ato criativo”. Este “ato” ao qual Wagner, no auge de sua ascensão criativa, em 1853, se referiu ao recusar-se a colaborar numa revista dedicada à teoria musical que estava sendo organizada por seus amigos: “Quando você cria - você não explica.”²⁶

As leis que governam os frutos do “ato” criativo não são de modo algum relaxadas ou reduzidas por isso — como procuramos demonstrar na análise acima.

Notas

1. Escrito em 1940 e publicado na revista *Iskusstvo Kino (Arte do Cinema)* em janeiro de 1941 com o título de “Montagem vertical”. Último de uma série de três ensaios. Os dois anteriores foram publicados nas edições de setembro e dezembro desta mesma revista. Pequenas modificações no texto original foram feitas para sua utilização como capítulo final de *O sentido do filme*.



Nota biográfica

SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN nasceu a 23 de janeiro de 1898 em Riga. Seu pai, Mikhail Ossipovitch Eisenstein, judeu de origem alemã, era engenheiro-arquiteto. Sua mãe, Julia Ivanovna Konietskaia, pertencia a uma família da burguesia local — era herdeira de uma companhia de navegação. Seus pais separam-se em 1909, a mãe de Eisenstein deixa Riga para estabelecer-se em São Petersburgo, e três anos depois se divorciam. Eisenstein permanece com o pai até 1915, quando passa a morar com a mãe em São Petersburgo. Na escola e em casa aprende francês, inglês e alemão, e mais tarde, depois da Revolução, depois de desmobilizado do Exército Vermelho, estuda japonês. Em 1920 reencontra em Moscou um amigo de infância, Maxim Strauch, que se tornara ator de teatro, e decide abandonar os estudos de arquitetura para se dedicar ao teatro ao lado do amigo. Entre 1921 e 1923 entra para o Primeiro Teatro Operário do Proletkult, segue as aulas de direção de Vsevolod Meyerhold e participa com Sergei Yutkevitch e Leonid Trauberg da fundação do FEKS, a Fábrica do Ator Excêntrico. Entre 1923 e 1924 dirige um grupo de teatro e monta, com a colaboração de Sergei Tretiakov, três espetáculos: *O sábio; Moscou, está ouvindo? E Máscaras de gás*. Depois, o cinema: *A greve, Potemkin, Outubro, O velho e o novo*, e mais um sem-número de textos teóricos, uma extensa atividade didática, e inúmeros desenhos, feitos alguns para orientar montagens de teatro, outros para orientar a realização de filmes, outros como ilustrações traçadas livremente. E ainda muitos projetos cuidadosamente anotados mas não realizados. Uma adaptação de *Benia Kriks*, um dos “Contos de Odessa” de Isaac Babel; uma adaptação de *O capital* de Marx; uma outra de *Ouro*, de Blaise Cendrars; uma de *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski; e de *Uma tragédia americana*, de Theodore Dreiser, estão entre os projetos não realizados de Eisenstein. Quatro filmes entre 1924 e 1929. Depois, somente mais três filmes inteiramente acabados, *Alexander Neusky* e as duas partes de *Ivã, o Terrível*, são apenas a face mais visível de uma atividade cinematográfica intensa, ainda não conhecida de todo. Grande parte dos roteiros não filmados e dos textos teóricos que Eisenstein escreveu em seus últimos anos de vida permanece desconhecida ou pouco divulgada. Ele morreu em 11 de fevereiro de 1948, vítima de um ataque cardíaco, enquanto trabalhava num texto

sobre a cõr no cinema, com os negativos de seu *Que viva México!* ainda retidos nas mãos dos produtores norte-americanos, com a segunda parte de seu *Ivã, o Terrível* ainda proibida, antes do aparecimento, nos Estados Unidos e na Inglaterra, de seu *A forma do filme*.

J.C.A.

Filmografia

O diário de Glumov (*Dnievnik Glumova*). Filme de curta metragem com cerca de cinco minutos de duração feito para apresentação durante a representação de *O sábio*, peça de Ostrovski que teve direção, cenários e figurinos de Eisenstein. Fotografia de Boris Frantzišson. Intérpretes: Gregori Alexandrov, Maxim Shtrauch, Vera Yanukova, Ivan Pyriev, Alexander Antonov, Vera Muzikant, Ivan Iazykanov e Mikhail Gomorov. Depois da estréia da peça, em abril de 1923, Dziga Vertov incluiu *O diário de Glumov* na edição número 16 de *Kino Pravda*, em maio do mesmo ano, com o título *Sorrisos primaveris do Proletkult* (*Vesennie Ulibki Proletkulta*).

A greve (*Stachka*). Direção de Eisenstein. Roteiro de Valeri Pletniev, Grigori Alexandrov, Ivan Kravchunovsky e Eisenstein. Fotografia de Eduard Tisse. Montagem de Eisenstein. Intérpretes: Alexander Antonov (operário membro do comitê de greve), Gregori Alexandrov (contramestre), Maxim Shtrauch (policial), Mikhail Gomorov, I. Kliukvine, Boris Yourtzev, Judith Glizer, I. Ivanov, A. Kurbatov, Vera Yanukova, A.I. Levchine e P. Beliaev. Filmado entre julho e outubro de 1924, terminado de montar em dezembro deste mesmo ano. *A greve* teve suas primeiras exposições públicas em março de 1925.

O encouraçado Potemkin (*Bronenosets Potemkin*). Direção de Eisenstein. Roteiro de Eisenstein, com a colaboração de Nina Agadjanova-Shutko. Fotografia de Eduard Tisse. Montagem de Eisenstein. Assistentes de direção: Gregori Alexandrov, Alexander Antonov, Mikhail Gomorov, Maxim Shtrauch e Alexander Levchine. Letreiros escritos por Sergei Tretiakov e desenhados por Nikolai Asseiev. Intérpretes: Alexander Antonov (Vakulintchuk), Vladimir Barski, Gregori Alexandrov, Mikhail Gomorov, Julia Einstein, Alexander Levchine, Beatrice Vitoldi, Maxim Shtrauch, Konstantin Feldman, Andrei Fait e N. Poltavtseva. Filmado entre julho e agosto de 1925 em Moscou e Leningrado, e entre agosto e novembro em Odessa e Sebastopol. Terminado de montar em dezembro de 1925, estréia no dia 21 deste mesmo mês e tem exposições públicas a partir de janeiro de 1926.

Outubro (*Oktiabr*) ou *Dez dias que abalaram o mundo* (*Dieciat dnei kotorie potriasli mir*). Direção e roteiro de Eisenstein. Assistentes de realização: Gregori Alexandrov,

Maxim Shtrauch, Mikhail Gomorov e Ilya Trauberg. Fotografia de Eduard Tisse. Montagem de Eisenstein. Cenografia de Vladimir Kovriguine. Intérpretes: Vassili Nikolaievich Nikandrov (Lenin), Nikolai Popov (Kerenski), Boris Livanov (Ministro Terechtenko), Eduard Tisse (um soldado alemão), e milhares de figurantes escolhidos entre soldados, marinheiros e a população de Leningrado. Roteiro escrito entre novembro de 1926 e março de 1927; filmagens entre abril e setembro de 1927 em Leningrado, e em outubro em Moscou. Terminada a montagem em janeiro de 1928, *Outubro* teve uma pré-estréia neste mesmo mês em Leningrado e exibições públicas a partir de março.

O velho e o novo (*Staroie I Novoie*) ou *A linha geral* (*Gueneralnaia Liniia*). Direção e roteiro de Eisenstein. Assistentes de direção: Gregori Alexandrov, Maxim Shtrauch, Mikhail Gomorov, Alexander Antonov e Alexander Gontcharov. Fotografia de Eduard Tisse. Cenografia de V. Kovriguine, V. Rakhals e Andrei Bourov. Montagem de Eisenstein. Intérpretes: Marfa Lapkina (Marfa), M. Ivanine (seu filho), Vassia Bouzenkov, Nejnikov, Kostia Vasiliev, E. Sukhareva, Mikhail Gomorov e Gregori Matvej. O primeiro roteiro deste filme foi escrito entre maio e junho de 1926 e com o título de *A linha geral* começou a ser filmado em novembro de 1926. Em janeiro seguinte a filmagem foi interrompida para que Eisenstein se dedicasse inteiramente à realização de *Outubro*. O trabalho foi retomado em junho de 1928 e as filmagens concluídas em novembro. Filmagens complementares foram feitas em abril e maio de 1929, depois de uma entrevista de Eisenstein e Alexandrov com Stalin, que os aconselhou a mudar o final do filme. Primeira exibição pública em outubro de 1929.

Tempestade sobre La Sarraz (*Tempête sur La Sarraz*). Pequena sátira filmada durante o Congrès International du Cinéma Indépendant realizado no Castelo de La Sarraz, na Suíça, entre 3 e 7 de setembro de 1929. Dirigido por Eisenstein, Hans Richter e Ivor Montagu, fotografado por Eduard Tisse, o filme foi todo realizado em um dia, e não chegou a ser montado. Os intérpretes eram Janine Boussinouse, que fazia o "Espírito do filme artístico", Léon Moussinac, Jack Isaaks, Hans Richter, Réla Ralàzs, Walter Ruttmann, Alberto Cavalcanti, Eisenstein, Jean George Auriol e outros participantes.

Miséria das mulheres, felicidade das mulheres (*Frauennot, Frauenglück*). Roteiro de Lazar Wechsler, Eduard Tisse e Emil Berna. Direção de Eduard Tisse, com a participação de Eisenstein e Alexandrov. Fotografia de Emil Berna. Filmado em Zurich, entre 23 de agosto e 3 de setembro de 1929, e montado em Paris, o filme discute a questão do aborto e foi proibido em diversas cidades suíças depois de sua estréia em março de 1930.

Romance sentimentale. Filme de curta metragem experimental dirigido por Gregori Alexandrov. Fotografia de Eduard Tisse. Montagem de Eisenstein e Alexandrov. Intérprete: Mara Giry. Música de Arkhangelsky. Filmado entre dezembro de 1929 e março de 1930 em Paris.

Que viva México! (*Da Zdravystvouiet Mexika*). Direção e roteiro de Eisenstein. Assistente de direção: Gregori Alexandrov. Fotografia de Eduard Tisse. Assistente de fotografia: Gabriel Figueroa. Interpretado por atores não profissionais e habitantes de diversas regiões mexicanas, o filme teve seu roteiro preparado entre novembro de 1930 e janeiro de 1931 e a filmagem se realizou daí até janeiro de 1932, quando foi interrompido por determinação de Upton Sinclair, que produzia o filme. O projeto se dividia em quatro partes, precedidas de um prólogo e seguidas de um epílogo. As duas primeiras partes já tinham sido inteiramente filmadas, *Sandunga* e *Maguey*. A terceira, *Fiesta*, estava pela metade, e a quarta, *Soldadera*, não se iniciara ainda. Eisenstein jamais teve acesso aos negativos do filme, que foram usados para a realização dos seguintes filmes: *Thunder over Mexico* (*Tempestade sobre o México*, 1933) longa metragem produzido por Sol Lesser e montado por Don Hayes e Howard Aices; *Death Day* (*Dia dos mortos*, 1933) curta metragem produzido por Sol Lesser com montagem de D. Anthony; *S.M. Eisenstein in Mexico*, curta metragem produzido ainda em 1933 por Sol Lesser; *Time in the Sun* (*Tempo ao sol*, 1939) média metragem produzido por Marie Seton; *Mexican Symphony*, série de seis filmes didáticos produzidos pela Bell & Howell Company com montagem de W. Kruise; *Eisenstein's Mexican Project* (*O projeto mexicano de Eisenstein*, 1955) longa metragem de estudo que reúne na íntegra os planos filmados para uma dezena de seqüências, organizado por Jay Leyda; *Eisenstein, Mexico* 1931, documentário soviético de curta metragem realizado por Yakov Mirimov em 1968. E, finalmente *Que viva México!* montagem realizada em 1981 por Gregori Alexandrov.

O prado de Bejin (*Bejin Lovii*). Direção de Eisenstein. Roteiro de Alexander Rzehevski baseado no texto de Ivan Turgueniev e na história real de Pavel Morozov. Assistentes de direção: Pera Attacheva, Mikhail Gomorov, Fiodor Filipov, Jay Leyda e N. Maslov. Fotografia de Eduard Tisse. Montagem de Esfir Tobak. Som de Leonid Obolenski e Bogdankevich. Música de Gavril Popov. Intérpretes: Vitia Kartachov, Boris Zakhava, Elena Telecheca, N. Maslov, F. Filipov, V. Orlov, Nikolai Oklopov e Stanislav Rostotski. Filmagem entre maio de 1935 e abril de 1936, quando os trabalhos foram interrompidos por ordem da Direção Geral de Cinema. Eisenstein decide filmar uma nova versão da mesma história e reescreve o roteiro com a colaboração de Isaac Babel. As filmagens recomeçam com N. Khemelev e P. Arjanov como intérpretes principais em agosto de 1936 mas são nova e definitivamente interrompidas em março de 1937. Os negativos arquivados em Moscou foram destruídos durante a Segunda Guerra Mundial, mas, usando os fotogramas conservados por Eisenstein, um de cada plano que filmara, Sergei Yutkevich e Naum Kleiman montaram duas versões de *O prado de Bejin* em 1967, uma com 30, outra com 60 minutos.

Cavaleiros de ferro (*Alexander Nevsky*). Direção de Eisenstein. Roteiro de Eisenstein e Piotr Pavlenko. Co-diretor: Dimitri Ivanovich Vassiliev. Assistentes de direção: Nikolai Maslov e Boris Ivanov. Fotografia de Eduard Tisse. Som de V. Bogdankevich. Montagem de Eisenstein e Esfir Tobak. Cenários de Iossif Chpinel e Nikolai Soloviev,

e figurinos de Konstantin Eliesseiev a partir dos desenhos feitos por Eisenstein. Música de Sergei Prokofiev. Intérpretes: Nikolai Tcherkasov (Alexander Nevsky), Nikolai Okhlopov (Vassili Buslai), Alexander Alrikosov (Gavriilo Olexich), Dmitri Orlov (Ignat), Vasili Novikov (Parasha), Vera Ivacheva (Olga), Anna Danilova (Vassilia), Varvara Massilitinova (Amelfa Timofeievna). Roteiro escrito entre agosto e setembro de 1937. Filmagem entre maio e novembro de 1938. Primeiras apresentações públicas em dezembro de 1938.

O grande canal de Fergana (*Bolchoi Ferganskii Kanal*). Roteiro de Piotr Pavlenko e Eisenstein. Fotografia de Eduard Tisse. Música de Sergei Prokofiev. Iniciado em junho de 1939, o trabalho foi interrompido em outubro do mesmo ano devido à guerra.

Ivã, o Terrível (*Ivan Grozny*). Direção e roteiro de Eisenstein. Assistentes de direção: Boris Svechnikov, Lev Aronovitch Indenbom, Vera Kouznetsova, I. Bir e B. Bounieev. Fotografia de Eduard Tisse (exteriores) e Andrei Moskvine (interiores). Som de V. Bogdankevitch e B. Volsky. Montagem de Eisenstein. Assistentes de montagem: Esfir Tobak e L. Indenbom. Cenários de Iossif Chpinel e figurinos de Leonida Naoumova a partir dos desenhos de Eisenstein. Música de Sergei Prokofiev. Intérpretes: Nikolai Tcherkasov (Ivan), Ludmila Tselikovskaia (a czarina Anastasia), Serafima Birman (Efrosinia Staritskaia), Pavel Kadotchnikov (Vladimir Andreievitch Staritski), Mikhail Nazvanov (Príncipe Andrei Kurbski), Andrei Abrikosov (Príncipe Fedor Kolytchev), Alexandre Mguebrov (o boiardo Kolchein), Mikhail Jarov (Maliuta), Ambroise Butchma (Alexei Basmanov), Mikhail Kousnetzov (Fédor Basmonov), Vladimir Balachov (Pierre Volynites), Vsevolod Pudovkin (Nicolai Bolchoi Kolpak), S. Timochenko (Embaixador da Livônia). O projeto começou a ser preparado por Eisenstein em setembro de 1940, e um primeiro tratamento ficou pronto quase um ano depois. Entre janeiro e julho de 1942 o diretor desenvolveu o roteiro e fez pouco mais de 2.000 desenhos para preparar a filmagem, que, iniciada em abril de 1943, estendeu-se até junho de 1944. A montagem da primeira parte foi feita entre agosto e outubro de 1944 e a primeira apresentação pública do filme foi em janeiro de 1945. Em abril deste mesmo ano o diretor anuncia o projeto da segunda parte de *Ivã, o Terrível*. Muitas cenas a serem usadas na segunda parte já haviam sido filmadas durante a preparação da primeira parte. E, deste modo, as filmagens complementares se realizaram entre setembro e dezembro de 1945 (e também neste período foram feitas cenas para serem aproveitadas na terceira parte, que não chegou a ser realizada). Ao elenco foram acrescentados Erik Pyriev (Ivã quando menino), Pavel Massalsky (Rei Sigismundo, da Polônia) e Anna Golshansky (uma dama polonesa). O filme foi montado entre janeiro e fevereiro de 1946, mas sua exibição foi proibida e as cenas filmadas para a terceira parte, confiscadas. A primeira apresentação pública da segunda parte de *Ivã, o Terrível* só se realizou em setembro de 1958.

J.C.A.

Sugestões de leitura

Textos de Eisenstein

La non-indifférente nature 11. Tradução de Luda e Jean Schnitzer. Prefácio de Pascal Bonitzer. Union Générale d'Éditions, 444 páginas. Paris, 1976.

La non-indifférente nature 12. Tradução de Luda e Jean Schnitzer. Prefácio de François Albéra. Union Générale d'Éditions, 374 páginas. Paris, 1978.

Au-delà des étoiles. Tradução de Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda e Jean Schnitzer. Apresentação de Jacques Aumont. Union Générale d'Éditions, 314 páginas. Paris, 1974.

Memoires 11. Tradução, prefácio e notas de Jacques Aumont. Union Générale d'Éditions, 444 páginas. Paris, 1978.

Mémoires 12. Tradução de Jacques Aumont, Michèle Bokanowski e Claude Ibrahimoff. Prefácio de Bernard Eisenschitz. Union Générale d'Éditions, 318 páginas. Paris, 1980.

Mémoires 13. Tradução de Jacques Aumont, Michèle Bokanowski e Claude Ibrahimoff. Prefácio de Barthélémy Amengual. Union Générale d'Éditions, 248 páginas. Paris, 1985.

Cinematisme. Peinture et cinéma. Tradução de Anne Zouboff. Introdução e notas de François Albéra. Editions Complexe, 312 páginas. Bruxelas, 1980.

Le mouvement de l'art. Tradução de B. Epstein, M. Iampolski, N. Noussinova e A. Zouboff. Organização de François Albéra e Naoum Kleiman. Prefácio de Barthélémy Amengual. Les Editions du Cerf, 288 páginas. Paris, 1986.

Film Essays and a Lecture. Organização e prefácio de Jay Leyda. Introdução de Gregori Kozintsev. Tradução de Leyda, Joseph Freeman, Winifred Ray, Bernard Koten e Herbert Marshall. Princeton University Press, 236 páginas. Nova Jersey, 1982.

Lessons with Eisenstein. Organização de Vladimir Nizhny. Tradução e notas de Ivor Montagu e Jay Leyda. George Allen & Unwin Ltd, 182 páginas. Londres, 1962.

With Eisenstein in Hollywood, de Ivor Montagu, com os roteiros de *Sutter's Gold* e *An American Tragedy*. International Publishers, 356 páginas. Nova York, 1969.

The Making and Unmaking of Que Viva Mexico! A correspondência entre Upton Sinclair e Sergei Eisenstein, editada e comentada por Harry M. Geduld e Ronald Gottesman. Thames and Hudson, 450 páginas. Londres, 1970.

Textos sobre Eisenstein

Shklovsky, Viktor: *Eisenstein*. Tradução de Joaquin Jordá. Editorial Anagrama, 202 páginas. Barcelona, 1973.

Barna, Yon: *Eisenstein*. Tradução de Lise Hunter, prefácio de Jay Leyda. Little, Brown and Company, 288 páginas. Boston, Toronto, 1973.

Swallow, Norman: *Eisenstein, a Documentary Portrait*. E.P. Dutton & Co., Inc., 156 páginas. Nova York, 1977.

Seton, Marie: *Sergei M. Eisenstein, a Biography*. Dennis Dobson, 534 páginas. Londres, 1972.

Thompson, Kristin: *Eisenstein's Ivan the Terrible. A neoformalist analysis*. Princeton University Press, 358 páginas. Nova Jersey, 1981.

Fernandez, Dominique: *Eisenstein*. Bernard Grasset, 272 páginas. Paris, 1975.

Amengual, Barthélémy: *Que Viva Eisenstein!*, Editions l'Age d'Homme, 726 páginas. Paris, 1980.

Carasco, Raymonde: *Hors-Cadre Eisenstein*. Macula, Pierre Brochet, 134 páginas. Paris, 1979.

Sorlin, Piene e Ropars, Marie Claire: *Octobre, écriture et ideologie*. Editions Albatros, 178 páginas. Paris, 1976.

Lagny, Michel; Ropars, Marie Claire e Sorlin, Pierre: *La Révolution Figurée*. Editions Albatros, 220 páginas. Paris, 1979.

Leyda, Jay e Voynov, Zina: *Eisenstein at Work*. Pantheon Books, The Museum of Modern Art, 162 páginas. Nova York, 1982.

De Santi, Pier Marco: *I disegni di Eisenstein*. Editori Laterza, 336 páginas. Roma, 1981.

Desdouts, Philippe; Lagny, Michèle; Marie, Michel; Moreau, Frédérique; Nesterenko, Geneviève; Ropars, Marie Claire; Sorlin, Pierre: *Octobre: continuité photogrammatique intégrale*. Cinemathèque Universitaire, 31 pranchas mais um caderno de 12 páginas. Paris, 1980.

Índice de nomes e assuntos

- abstração, 93, 11, 113
Alexander Nevsky (Cavaleiros de ferro), 9, 49n.12, 54, 56, 67, 100, 116-28, 130-43, 152
Alexandrov, Gregori, 54, 75n.6
Allen, 83
ambivalência, 83-5
análise, 17, 116-43
analogia, 67-70
Arliss, George, 24, 49n.16
arquitetura, 68-9
arte, 10, 21, 51, 69, 99, 113, 114; *ver também* música; pintura
assimilação, 20-1
associação, 93-6
- Bach, Johann Sebastian, 109, 110; *Cantata de Natal* nº121, 109
Balcon, Michael, 103n.50
balé, 41, 113
Balzac, Honoré: *Le chef-d'oeuvre inconnu*, 114; *Parris marié*, 90
Barrès, Maurice, 73
Beethoven, Ludwig van, 50n.21
Bejin Lovii *ver* *Prado de Bejin*, *O*
Belloc, Hilaire: *Milton*, 43-4
Belyi, Andrei (Boris Nikolayevich Bugayev): *A arte de Gogol*, 83, 102n.12
Berlioz, Hector, 105
Bierce, Ambrose: *Fábulas fantásticas*, 14, 49n.3
Binet, Alfred, 97, 103n.45
Blake, William, 97, 114
Blaue Reiter, Der., 78, 101n.3
Böcklin, Arnold, 74
Bondy, Wather, 81
Bouts, Dirk: *O sonho de Elias no deserto*, 129
Bronienosets Potemkin *ver* *Encouraçado Potemkin*, *O*
Browning, Robert: *Abt Vogler*, 13
Bugayev *ver* Belyi
- Byron, George Noel Gordon, 53
- Campbell, Thomas, 53
canção árabe, 72
cante hondo (também *cante jondo*), 72-3, 76n.28
canto bizantino, 72-3
Carrol, Lewis, 15, 49n.15; *A caça ao Snark*, 15
Castel, Louis-Bertrand (Père Castel), 62, 75n.11
Cavalcanti, Alberto, 89, 102n.32
Cavaleiros de ferro *ver* *Alexander Nevsky*
César amarelo, O (*Yellow Caesar*), 89, 102n.32
Cézanne, Paul, 115, 144n.17
Chamberlain, Basil Hall, 65
Chaplin, Charles, 24
Charcot, Jean Martin 96
Chartres, catedral de, 92
Chénier, André, 43
China, 66
cinejornal, 72, 89, 102n.32
cinematisme 11, 62n.19, 76n.19, 76n.27, 155, 50n.25
Coleridge, Samuel Taylor, 13
composição, 139
conflito, 64
consoantes, 74
Coppée, François, 74
cor, 60, 61-6, 73-4, 77-101; amarelo, 63, 75, 78-93; azul, 63-4, 74, 80, 92; branco, 63-4, 74, 80, 92; cáqui, 95, 96, 103n.42; laranja, 81, 97; marrom, 96; preto, 63, 94, 100; verde, 63, 83-4, 91-2, 94, 96; vermelho, 63, 80, 97; violeta, 59-60, 105-6, 109, 127-30, 139, 142
cubismo, 69, 71
- Debussy, Claude-Achille, 99
decadência, 70, 87-8
Delacroix, Eugène, 7, 105, 114

- Deputado do Báltico, O*, 49n.12
 desenho de cenário, 71
 Deutschbein, Max: *Das Wesen des Romantischen*, 64, 75n.14
Diário de Glumov, O, 149
 Dickens, Charles: *Tempos difíceis*, 111
 Diderot, Denis, 62, 92, 102n.39
 direção cinematográfica, 61, 75n.9
 diretor, 31, 36
 Disney, Walt: *Birds of a Feather*, 10, 144n.69
 dissonância, 60
 Dumas pai, Alexandre, 112
 dupla exposição, 57
 Dürer, Albrecht, 70, 76n.24, 114

 Eckartshausen, Karl von, 62
 edição, 39, 40, 41-2, 47-8, 55-6
 eidética, 98
 Eliot, Thomas Stearns, 82
 Ellis, Havelock, 85, 89, 96, 103n.44
Encouraçado Potemkin, O, 67, 115, 149
enjambement, 42-3
 Escudier, Léon, 110, 144n.8
 escultura egípcia (baixos-relevos), 70
 espectador, 30, 31, 35, 81, 114
 estética, 67-8, 83-4
 exposição, 36
 exposição-testemunho, 30-1, 36
 Eyck, Jan van, 70

 Falla, Manuel de, 72
 Fedin, Konstantin, 28-9
 Féré, Charles, 103n.45
 Floerke, Gustav, 74
 Forster, E.M.: *Aspects of the Novel*, 51, 75n.2
 fotomontagem, 48
 Francisco I, 89
 Frazer, James: *The Golden Bough*, 102n.40, 93
 Freud, Sigmund: *O chiste e sua relação com o inconsciente*, 15, 49n.6
 fuga, forma de, 110, 114-5

 Gauguin, Paul, 80-1, 85, 101n.5
 Gênese de Viena, 128, 144n.20
 gesto, 52, 113
 Ghil, René, 64
 Ghirlandaio, Domenico: *A adoração dos pastores*, 129
 gíria, 89-91

 Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Farbenlehre* (Teoria da cor), 91, 97, 102n.37, 103n.48
 Gogh, Vincent van, 81, 86, 110n.7, 115
 Gogol, Nikolai: *Almas mortas* 83; *Arabesques*, 144n.16; *Noites na aldeia*, 83; *Taras Bulba*, 83; *Uma terrível vingança*, 69
 Goncourt, Edmond e Jules de: *Diário*, 53, 75n.5
 Gorki, Máximo, 28-9, 50n.25, 93, 96
 Gounod, Charles, 111
 Gourmont, Remy de, 101n.4
Grande canal de Fergana, O, 152
 gravuras japonesas, 70-3
 Greco, El, 11, 71, 76n.27; *Vista e planta de Toledo*, 71, 76n.26
Greve, A, 58, 149
 Guadalajara, batalha de, 50n.21
 Guilleré, René, 67-70

 Hearn, Lafcadio, 65-6, 94
 Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand von, 64
 hindus, 93
 Hitchcock, Alfred, 98, 103n.50
Ho tu, 60
 Hugo, Victor, 43
 Hugues, Richard: *A Moment of Time*, 51, 75n.3

 imagem, 17-25, 27-31, 35, 36-8; imagem sonora, 22-4, 36-7, 39, 41
 imaginação, 32-6
 Inquisição, 85
 Instituto Estatal de Cinema (Moscou), 119
 interpretação, 24-5, 28, 31-2, 33-6, 42-3, 48
 interpretação da cor, 61-2, 63-6, 73-4, 77-101
Ivan Grozny ver Ivã, o Terrível
Ivã, o Terrível, 9, 49n.12, 147-8, 152

 Japão, 66, 70
 jazz, 68-9
 Joyce, James: *Ensaio sobre James Clarence Mangan*, 105, 144n.4; *Finnegans Wake*, 15
 Juan de la Cruz, 71
 justaposição, 14-9, 28, 34, 36, 51, 53

 Kabuki, teatro, 92
 Kandinski, Wassily: *Der gelbe Klang*, 78-80, 101n.3
 Keats, John, 43; *Endymion*, 42
 Kehrer, Hugo, 73
 Kobayashi, Masaru, 92

- Koffka, Kurt: *Principles of Gestal Psychology*, 16, 49n.7
- Korda, Alexander, 84, 102n.13
- Kumadori, 92
- Lanz, Henry: *The Physical Basis of Rime*, 59-60, 75n.8
- Laughton, Charles, 84, 102n.13
- Legendre, Maurice, 72-3
- Lenin em 1918* ver *Lenin v 1918*
- Lenin em outubro* ver *Lenin v Oktiabr*
- Lenin v 1918*, 49n.13
- Lenin v Oktiabr*, 49n.13
- Leonardo da Vinci, 25-8, 30, 52, 53, 70, 76n.24, 114
- língua: alemã, 90, 112; francesa, 89; hebraica, 85; inglesa, 90; russa, 85, 90, 112
- Linha geral, A ver Velho e o novo, O*
- linha, 55-6, 60, 92-3, 113-5
- Lorca, Federico García, 72
- Lowes, John Livingstone: *The Road to Xanadu*, 13, 49n.2
- Luís XVI, 96
- Luriya, Alexander, 98, 103n.49
- Macbeth* (Verdi), 110
- MacOrlan, Pierre, 90
- mágica homeopática, 93
- Maiakovski, Vladimir, 47-8, 50n.37, 52
- Malyavin, Filipp, 97, 103n.47
- Maomé, 91
- Maria Antonieta, 96
- Marr, Nikolai Yakovlevich, 85
- Martínez, Jusepe, 72
- Marx, Karl, 29, 95
- Massenet, Jules, 67
- Maupassant, Guy de: *Bel ami*, 23, 25, 30, 49n.10
- Meier-Graefe, Julius, 73
- melodia, 59-60
- Melville, Herman: *Moby Dick*, 100
- Memling, Hans, 129
- memória, 20-1, 98
- métrica, 42-3, 47, 50n.27
- Michelangelo, 114, 144n.16
- Milton, John, 43-7, 50ns.31 e 32, 52; *Paraiso perdido*, 43-7, 50n.32 e 36
- Miséria das mulheres, felicidade das mulheres*, 150
- misticismo, 78, 82, 89
- modulação, 72-4
- montagem, 13-9, 24, 27-31, 34-7, 40, 47-8, 50n.21, 100, 115; atonal, 61; audiovisual, 25, 41-2, 44, 52, 54, 57-60, 61, 106-7, 113, 116-43; cromofônica, 61-2; fotográfica, 48; polifônica, 54-7; vertical, 54, 56-8, 75n.1
- Montagu, Ivor, 75n.9
- movimento, 27, 54-5, 59-60, 70, 109-43
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 145n.25
- música, 51, 54-5, 56-9, 62-3, 67-9, 72, 106-12; e cor, 61-2, 106; de cinema, 105-7, 115-44; e imagem visual, 108-15; música cigana, 72, 73; música colorida, 61-3
- Musser, Alfred de, 43
- Mussolini, Benito, 89, 102n.32
- Nietzsche, Friedrich, 70
- Nordau, Max: *Degeneration*, 103n.45
- Nova York, 20, 24, 69
- Novalis (Friedrich Leopold Hardenberg), 74, 76n.35
- Offenbach, Jacques: *Contos de Hoffmann*, 108, 109
- Okhlophov, Nikolai, 24, 49n.13
- Oktiabr* ver *Outubro*
- ópera, 41
- orquestra, 54, 67-8
- Outubro*, 23-4, 25, 49n.11, 149-50
- Oxford Dictionary, The*, 103n.42
- Oxford, Universidade de, 96
- palavras *portmanteau*, 15, 49n.4
- palavras, 62-3, 65, 70
- Parinaud, Henri, 96
- Pavlenko, Pyotr: *Aviões vermelhos voam para o Leste*, 108, 144n.5
- Pedro I*, 50n.25
- Pedro, o Grande, 38-41
- Péladan, Joséphin, 27
- persistência de visão, 57
- perspectiva, 67, 68-70
- Picasso, Pablo, 71, 86
- pintura, 49n.9, 51, 67-73, 80-2, 85-6, 127-30
- pintura chinesa, 66
- Piranesi, Giovanni Battista, 114
- Plekhanov, Georgi, 59
- Plínio, o Velho, 93
- Plutarco, 93
- Poeta e czar, O*, 49n.12
- ponto de fuga, 70, 76n.24

- ponto de vista, 71, 77
 Portal, Frédéric, 84, 88, 92, 102ns.14 e 30
Prado de Bejin, 9, 151
 primeiro plano, 26, 36, 37-8, 53-4, 69-71, 115
 Prokofiev, Serguei, 106
 Puchkin, Alexander, 36-42, 43, 101n.1; *Cavaleiro de Bronze*, 112; *O chalé em Koloma*, 112; *Eugene Oneguim*, 40, 50n.26; *Poltava*, 36-42, 45; *Ruslan e Ludmila*, 133
 Pudovkin, Vsevolod, 54, 75n.6
- Que viva México!*, 151
- Rembrandt, 83-4, 144
Rembrandt, 84, 102n.13
 repetição, 67-8
 representação, 18-20, 22-4, 28-9, 51
 Revolução Francesa, 95
 Reynolds, Joshua, 103n.46, 114
 Rimbaud, Arthur: *Vogais*, 63-4, 74, 93-4, 96
 Rimsky-Korsakov, Nikolai, 73
 ritmo, 38-9, 51, 56, 59-60, 67-8, 105-6
 Rodin, Auguste, 129-30, 144n.21
 Rohan, Louis René Edouard de (cardeal), 96
Romance sentimentale, 150-1
 romantismo, 64
 "roteiro de filmagem", 25-8, 30, 36, 39, 45-7, 192-3
 Rubinstein, Anton: *Demônio*, 108
- Saint-Exupéry, Antoine de: *Vento, areia e estrelas*, 76n.22
 Saint-Saëns, Camille: *Dança macabra*, 108
 Schlegel, August Wilhelm von, 64
 Schumann, Robert: *Fantasiestücke* n.º2, 108
 Schweitzer, Albert: *J.S. Bach*, 109, 144n.7
 Scriabin, Alexander, 62
 Segunda Internacional, 89
 sentidos, 51, 53-4, 61-2, 97-9
 Serov, Valentin: *Pedro*, 40, 50n.25
 Shakespeare, William, 43, 90, 105
 Shelley, Percy Bysshe: *Julian e Maddalo*, 43
 simbolismo, 84, 92, 102n.14
 simultaneidade, 70-1
 sincronização, 59-61
 sinestesia, 97-9
 síntese, 67, 70-1
Staroie i Novoie ver *Velho e o novo*, O
Stachka ver *Greve*, A
 Strindberg, August: *Brott och Brott*, 81
- Sverdlin, Lev, 24, 59n.15
 Swedenborg, Emanuel, 92
 Symonds, Addington, 65
- Taiti, 86-7
 Tchaikovski, Pyotr Ilich: *A dama de espadas*, 108
 Tcherkasov, Nikolai, 24, 49n.12
 Tchirkov, Boris, 24, 49n.14
 Teatro de Arte de Moscou, 31
 tema, 18, 27, 35-7, 50n.21, 51-2, 55, 61, 79-80, 116, 141-2
Tempestade sobre La Sarraz, 150
Thirty-Nine Steps ver *Trinta e nove degraus*, Os
 Thompson, James, o Velho, 43
 tipagem, 115, 144n.18
 Tolstói, Leon: *Ana Karenina*, 19, 49n.8; *Guerra e paz*, 111, 144n.10; *O que é a arte?*, 40
 tonalidade interior, 61, 77, 79
 topografia, 140
 transição, 126, 137-8
Trilogia de Máximo, 49n.14
Trinta e nove degraus Os, 98, 103n.50
- Udine, Jean d' (Albert Gozanet), 99
 unidade/unificação, 17-8
- Velho e o novo*, O, 55, 56, 61, 100, 150
 Verdi, Giuseppe, 110
 Verlaine, Paul, 105
 vogais, 63-4, 93-4, 98-9
 voz, 52, 64, 72, 113-4
 Vygotski, Lev Semyonovich, 98, 103n.49
- Wagner, Richard, 62, 143; *O ouro do Reno* 74
 Watson, Willie, 103n.50
 Watteau, Antoine: *L'Embarquement pour Cythère*, 129-30
Webster's Dictionary, 42
 Whistler, James McNeill, 74
 Whitman, Walt: *Leaves of Grass*, 77, 86-8, 101n.2, 102ns.19 e 29
 Wilde, Oscar, 143
 Willumsen, Jens Ferdinand, 73
 Winchell, Walter, 15
 Wölfflin, Heinrich, 67
- Yakulov, Georgi, 71, 76n.25
 Yang e Yin, princípios de, 66, 76n.19
 Yastrebtczev, Vasili, 73

Yellow Caesar ver *César amarelo*, O
Yesenin, Sergei, 50n.37

Zhirmunsky, Viktor: *Uma introdução à métrica*,
42, 50ns.27 e 29
Zola, Émile, 95