

**SERGUEI
EISENSTEIN
REFLEXÕES
DE UM
CINEASTA**

Tradução (a partir da versão francesa)
e Introdução de
José Fonseca e Costa

Índice

<i>As teorias cinematográficas e a estética</i>	9
<i>Nota biográfica de Serguei Mikhailovitch Eisenstein</i>	29
<i>Filmografia de Eisenstein.</i>	41
Os meus filmes e eu	45
Como me tornei realizador	47
<i>Os Doze Apóstolos</i>	59
<i>Alexandre Nevski</i>	79
Os degraus da invenção.	95
Como se faz um filme.	109
A unidade orgânica e o patético na composição de <i>O Couraçado Potemkine</i>	111
Montagem 1938.	125
<i>Uma Tragédia Americana.</i>	173
Reflexões sobre a comédia na U.R.S.S.	185
O lobo e o cordeiro. Realizador e actor	195
A cor no cinema ou o cinema a cores?	199
Acerca da cor no cinema	207
O cinema em relevo	221
Silhuetas.	233
PRKfV – Serguei Prokofiev	235

O telefone delator.	239
A honestidade literária – Máximo Gorki	261
Nascimento de um cineasta – Alexander Dovjenco	265
25 e 15 – Eduardo Tissé	273
Charlot, o garoto.	279
O <i>Grande Ditador</i>	321
À maneira de posfácio.	327

OS MEUS FILMES E EU

Como me tornei realizador

O que vou contar passou-se há muito tempo.

Há trinta anos.

Embora me lembre como se tivesse sido ontem.

Quero dizer: a história do meu primeiro contacto com a arte.

Duas impressões directas, dois acontecimentos fulminantes decidiram o meu destino a este respeito.

Em primeiro lugar, *Turandot*, na encenação de Komisarjevski (digressão do teatro Nezlobine de Riga em 1913).

O teatro tornar-se-ia para mim, daí em diante, objecto de cuidados privilegiados e de furiosos arrebatamentos.

Nesta época, ainda sem qualquer projecto de me ligar ao teatro, preparava-me honestamente para seguir o caminho paterno – a carreira de engenheiro civil – a ela me consagrando desde os meus verdes anos.

O segundo golpe, este já esmagador, definitivo, que cristalizava a determinação implícita de abandonar a construção para me dedicar à arte, foi vibrado pela representação de *Mascarade*, no antigo Teatro Alexandrinsky.

Agradei mais tarde ao destino ter-me infligido tal choque num momento em que havia já concluído os meus exames de matemática, que incluíam o cálculo integral e diferencial, dos quais, aliás, no momento presente (acontece o mesmo com as outras disciplinas) nada consigo lembrar.

Todavia, foi no estudo desta cadeira que se formou o meu amor pela exactidão matemática e pela clareza.

Caído da Escola de Engenharia Civil no turbilhão da Guerra Civil, bem depressa queimei os castelos do passado.

Não foi para a escola que voltei: cabeça baixa, acometi impetuosamente o teatro.

O primeiro teatro operário do «Proletkult». A princípio como decorador.

Depois como encenador.

E, com a continuação, sempre integrado na mesma «troupe» e, pela primeira vez na vida, como realizador de cinema.

Mas ainda não disse o essencial.

O essencial é que a minha atracção pela misteriosa carreira a que se chama arte era invencível, voraz, insaciável. Nenhum sacrifício me fazia medo.

Para vir até Moscovo, inscrevi-me na secção de línguas orientais agregada à Academia do Estado-Maior. Domino, graças a isto, um milhar de palavras japonesas e tenho ao meu alcance várias centenas de estranhos hieróglifos.

A Academia não significa apenas Moscovo, mas a possibilidade de conhecer o Oriente, de mergulhar na fonte original da «magia» da arte, para mim indissolivelmente ligada ao Japão e à China.

Quantas noites de insónia passadas a estudar afincadamente as palavras de uma língua desconhecida, que em nada se prende com as línguas familiares da Europa!...

Quantos artificios subtis chamados em auxílio da memória!...

Senaka: as costas.

Como lembrar-me disto?

Ah! Sim: *Senaka* – Séneca.

Verifico, no dia seguinte, as virtudes da habilidade. Tapando com a mão a coluna das palavras japonesas, releio o meu caderno.

As costas?

As costas??

As costas???

Eschine, com certeza!!!

E assim por diante...

Uma língua diabolicamente incômoda.

Ademais, por falta de pontos de referência fonética com as línguas que conhecemos. E, sobretudo, porque o tipo de pensamento que preside à construção da frase difere totalmente do que nos é habitual nas línguas europeias.

O mais difícil não é lembrarmo-nos das palavras. Mas atingir aquele processo de pensamento, para nós extraordinário, pelo qual se regulam a elegância do discurso, a estrutura das orações, o agrupamento das palavras, a sua representação gráfica.

Mais tarde, voltei a ficar agradecido ao destino pelo facto de me haver feito tomar contacto, a custo de tantas experiências, com os modos de pensamento e de escrita das veneráveis línguas de Leste. Porque foi, sem dúvida, o que de extraordinário existe neste modo de pensamento que me ajudou, anos depois, a apreender a natureza da montagem. E a percepção de que se tratava da trajectória normal de uma lógica afectiva interna, diferente daquilo a que chamamos lógica, ajudou-me a orientar pelas mais secretas veredas do método da minha arte. Voltarei a este assunto.

O meu primeiro arrebatamento tinha-se transformado no primeiro amor.

Um amor carregado de nuvens escuras, não só furioso como também trágico.

Sempre me encantou a imagem de Isaac Newton a meditar sobre a queda de uma maçã para extrair deste facto todo um mundo de deduções, de conclusões e de leis; encantou-me a tal ponto, que presenteei o próprio Alexandre Nevski com uma

«maçã» semelhante, obrigando este herói do passado a tirar de um conto infantil a ideia para a manobra dos seus exércitos na Batalha de Peipus – a história da doninha que no filme lhe é contada pelo alfageme Inácio.

Uma maçã deste género prestou-me serviço assaz nocivo nos alvares da minha carreira.

Nesse tempo, a maçã era a face redonda e rosada de um garoto de sete anos, filho de uma arrumadeira do Primeiro Teatro Operário do «Proletkult».

O rapazola tinha por hábito vir ao salão em que se faziam os ensaios e, durante uma sessão de trabalho, o seu rosto, entrevisto num relance, impressionou-me: reflectia como um espelho tudo o que se passava no palco.

Não só a mímica ou as acções de cada personagem, mas todo o conjunto ao mesmo tempo.

Foi sobretudo esta simultaneidade que me surpreendeu. Já não me lembro se uma tal mímica imitativa do espectáculo era também extensiva aos objectos inanimados, como acentua Tolstoi a propósito daquele seu criado que, sempre que o amo lhe contava uma história, conseguia, apenas pela expressão do rosto, dar vida às próprias coisas.

Em todo o caso, comecei a meditar maduramente, não na reprodução feita pelo miúdo daquilo que tinha visto, mas sobre a natureza do fenómeno.

Corria o ano de 1920.

Os eléctricos não funcionavam.

Era preciso uma boa caminhada desde o tablado do illustre teatro, situado nesse Karetny Riad que viu nascer tantas ideias cénicas maravilhosas até ao quarto glacial que habitava no Tchistyie Prudy.

Não se pode dizer que fosse um pequeno estimulante para a meditação das observações fugidias registadas pela minha memória.

Conhecia a famosa fórmula de William James: *não choramos porque estamos tristes – estamos tristes porque choramos.*

Sempre me encantou a elegância do paradoxo, assim como o facto de ser possível fazer nascer, a partir da reprodução correcta de uma expressão, a emoção correspondente.

Mas, se as coisas se passam assim, ao mimar o comportamento exterior das personagens estaria o garoto a reviver o que os artistas sentem no palco, ou, pelo menos, aquilo que tentam transmitir?

O espectador adulto mima os actores com muito maior circunspecção. Mas, por este mesmo motivo, deve colocar-se muito mais intensamente de *maneira fictícia* – isto é, sem exteriorização material e sem acção física real – em perfeito acordo com a magnífica gama de grandeza e de heroísmo que o drama lhe fornece; ou então, dar livre curso, *de maneira fictícia*, às baixas inclinações, a traiçoeiros impulsos da sua natureza de espectador, e, aqui ainda, não sob a forma de actos, mas pelo jogo dos sentimentos reais que acompanham a sua cumplicidade *fictícia* com os horrores que se cometem no palco.

Era este elemento de «disfarce» que ocupava a minha reflexão.

Graças ao fenómeno da simpatia, a arte (aqui o caso particular do teatro) permitia então ao homem levar a cabo, *de maneira fictícia*, acções heróicas, atravessar, *de maneira fictícia*, as mais sublimes crises de consciência, ser, *de maneira fictícia*, generoso para com Karl Moor, já que a comunhão com esta personagem o liberta do fardo dos seus baixos instintos, tornar-se sábio com Fausto; místico com a virgem de Orleães; apaixonado, com Romeu; patriota com o conde de Rizzoor; escapar a todos os problemas interiores pela interferência amável de Karenina, de Brand, de Rosmer ou até de Hamlet, príncipe da Dinamarca!

Pior ainda! Este comportamento dissimulado proporciona ao espectador um prazer perfeitamente autêntico.

Depois de *As Alvoradas*, de Verhaeren, sente-se um herói.

Depois de *El Príncipe Constante*, de Calderón, fica com o sentimento de que a auréola do mártir nimba a sua cabeça.

Depois de *Intriga e Amor*, suspira de generosidade vivida e de piedade por si próprio.

Para os lados da Praça Trubnaia (a menos que tenha sido nas portas Sretensky) assalta-me a febre.

Que pavorosa descoberta!

Que mecânica horrível se dissimula na arte sacrossanta que sirvo!

Não se trata apenas de uma fraude.

Mas de veneno.

Um veneno terrível, assustador.

Porque, enfim, quando se está prestes a alcançar um prazer *de maneira fictícia* – quem se lembraria de procurar num acontecimento efectivo aquilo que é possível obter sem nada gastar, na imobilidade de uma poltrona de teatro donde se sai com o sentimento do prazer absoluto?

Assim meditava um jovem néscio, diria Pushkin...

Desde a rua Miasnitskaia até às portas Pokrovski – apoiei-me frequentemente à medida que percorria a pé os grandes «boulevards» – o quadro transformou-se em pesadelo.

Não esqueçamos que o autor tinha vinte e dois anos. E que a juventude é muito dada a exageros.

É preciso acabar com isto!

Reduzir tudo a pó!

Não sei se devido a cavalheirescas recordações deste género, se a considerações tão insuficientemente amadurecidas, a verdade é que este mesmo generoso apetite de assassinio não povoava somente a minha cabeça.

De todos os lados se erguia o mesmo furioso clamor contra a arte: supressão do *figurativo*, seu sintoma, pelo documento em bruto; da sua matéria, pela ausência de motivo; das suas leis,

pela construção; da sua própria existência, por uma reconstituição concreta, real da vida, sem a intervenção da ficção e da fábula.

LEF(*) agrupava os mais diversos temperamentos, as culturas mais dissemelhantes, as razões mais opostas de agir, num programa comum de guerra à arte.

Que pode fazer um rapazola que não encontrou ainda lugar nem mesmo no pára-choques do grande expresso da arte, tão forte que a sua voz de falsete se esganiça contra a arte, instituição social consagrada pelos séculos?

Uma ideia surge.

Primeiro, dominar.

Depois, destruir.

Aprender os segredos da arte.

Arrancar-lhe todos os véus.

Dominá-la.

Assenhorear-se dela.

Depois, tirar a máscara, despir, demolir!

Começa uma nova fase das nossas relações: o assassino enamora-se da vítima.

Insinua-se na sua confiança.

Observa-a, estuda-a.

Espia, como um criminoso, o emprego que dá ao tempo.

Estuda o seu vaivém quotidiano.

Anota-lhe os hábitos.

Os lugares que frequenta.

As visitas que faz.

Dirige-lhe finalmente a palavra.

Liga-se a ela.

(*) Abreviatura de Levy Front Iskousstva (Frente Esquerdista da Arte), agrupamento extremista de escritores e artistas (1923-1930). [N. T.]

Chega mesmo a entrar na sua intimidade.

Como o gume frio da navalha lhe conserva também a cabeça fria, acaricia-o às escondidas, para não se deixar avassalar por tal amizade.

Eu e a arte vogamos assim em torno um do outro.

Ela, envolvendo-me, submergindo-me na profusão dos seus encantos.

Eu, acariciando a ocultas o meu punhal.

Um punhal representado, na ocorrência, pelo escalpelo da análise.

Observando-a mais de perto, à «espera do último acto», neste «período de transição», a deusa destronada pode servir a «causa comum».

Exibir um diadema é coisa que não merece.

Porque não obrigá-la a lavar o sobrado?

Em boa verdade, ao fim e ao cabo, o poder da arte é um dado de facto.

E nunca o poderio do jovem estado dos proletários sobre os espíritos e os corações será excessivo para levar de vencida as suas tarefas imediatas.

Estudei matemática.

Em pura perda, sem dúvida. (Que a matemática pudesse mais tarde ser-me útil nunca eu o suporia nessa altura.)

Afadiguei-me a decifrar os hieróglifos japoneses.

Também em pura perda?

(Nessa altura eu via mal a sua utilidade. Já me tinha apercebido da existência de diferentes sistemas de pensamento, embora sem imaginar que isso pudesse vir a servir-me.)

Esforcemo-nos mais ainda e estudemos o método da arte.

Aqui, pelo menos, existe a possibilidade de a persistência vir a ter utilidade imediata.

Voltemos, pois, a abrir livros e cadernos... Análises de laboratório... Plantas... Tabelas de Mendeleev, leis de Gay-Lussac

e de Mariotte... Façamos a transposição de tudo isto para os domínios da arte...

Não se podem, porém, prever todas as coisas.

O jovem engenheiro atira-se ao trabalho.

Anda-lhe a cabeça à roda.

Ao longo desta teórica manobra de aproximação para tirar a limpo aquilo que a teoria da arte, esse conhecimento novo, esconde no fundo do coração, a bela desconhecida revela os seus segredos mas a coberto de sete véus.

Um oceano de musselina!

Um autêntico vestido de noiva de «Paquin»!

É sabido: não há gládio que consiga cortar uma almofada de penas. Não há golpe que atravesse este oceano de musselina, mesmo que seja vibrado por um espadagão!

A almofada de penas só se pode penetrar com o fio de lâmina arqueado do iatagã oriental. E é preciso a ligeireza de mãos de um Saladin ou de um Solimão.

Não é possível consegui-lo com a cólera na cabeça.

A curva do iatagã simboliza o longo caminho de simulações e disfarces que se deve seguir para dissecar os segredos escondidos no oceano de musselina.

Tanto pior! Somos jovens ainda. Temos tempo, todo o tempo à nossa frente.

Por toda a parte ferve a esplêndida e febril actividade criadora dos «anos 20».

Espraia-se essa actividade numa demência de rebentos jovens, numa loucura de fantasmagorias, de ideias delirantes, de audácias incontidas.

Sempre com o mesmo desejo desesperado de nos traduzirmos em imagens novas e por novos processos.

A despeito dos manifestos e apesar de se ter banido a palavra «obra» – substituída por «trabalho» – escarnecendo da