

### Small inventory of soviet assembly

Dionatan Daniel da Rosa

Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - diou\_hp@yahoo.com.br

#### Resumo

A partir do ponto de vista da criação artística, desenvolveu-se uma pesquisa sobre modos de operar a criação cênica, tendo como base conceitual a teoria da montagem cinematográfica. Partiu-se das definições extraídas da linguagem cinematográfica contidas na teoria da montagem soviética, sistematizada como modo de articulação da matéria fílmica pelos cineastas russos, no início do século XX. Trata também da influência da escola americana na formação do conceito soviético, uma vez que a primeira definição do termo montagem foi construída na prática cinematográfica de D. W. Griffith. Apresenta-se o tema em suas relações com a sociedade russa e as incursões artísticas que influenciaram sua constituição como conceito artístico, evidenciando a relação entre Griffith, Eisenstein e Meyerhold. Destaca-se, a influência da biomecânica no conceito de montagem, o antinaturalismo da teoria eisensteiniana e as diferenças entre o método de montar de Eisenstein e de Griffith.

**Palavras-chave:** Montagem. Cinema soviético. Eisenstein. Griffith. Meyerhold.

#### Abstract

From the artistic point of view, the possibility of operating the scenic creation was developed, based on the conception of the cinematographic theory. We started with the definitions extracted from the cinematographic language contained in the theory of the Soviet assembly, systematized as a mode of articulation of the filmic matter by the Soviet Russian filmmakers, in the beginning of century XX. It also deals with the influence of the American school in the formation of the Soviet concept, since the first definition of the term montage was constructed in the cinematographic practice of D. W. Griffith. The subject is presented in his relations with Russian society and the artistic incursions that influenced his constitution as an artistic concept, evidencing the relation between Griffith, Eisenstein and Meyerhold. It is worth mentioning an influence of biomechanics on the concept of assembly, the antinaturalism of the Eisensteinian theory and how the differences between the Eisenstein and Griffith assembly method.

**Keywords:** Assembly. Soviet cinema. Eisenstein. Griffith. Meyerhold.

Recebido em: 18/04/2018

Aceito em: 20/08/2018

A prática da montagem se constitui, dentre os procedimentos artísticos contemporâneos, como referência praticamente obrigatória e largamente absorvida por uma infinidade de artistas dos mais diversos campos expressivos. O que aqui se pretende destacar são as origens desse procedimento, isolando um recorte de inter-relações entre o teatro e o cinema, especialmente no quadro histórico de desenvolvimento do construtivismo soviético<sup>1</sup>.

Como *corpus* da análise foi utilizada a atividade artística do americano D. W. Griffith (1875 – 1948) e dos russos S. Eisenstein (1898 – 1948) e V. E. Meyerhold (1874 – 1940) como o arcabouço para uma versão da progressão histórica do conceito de montagem, a partir do modo como cada um define a utilização mais adequada para o procedimento. No entanto, não se tratou de produzir uma visão nova sobre o tema, mas procurar meios, por meio de definições já existentes, pelas quais se possa expandir as possibilidades de entendimento sobre uma técnica (montagem na acepção soviética) que se transfigura em poética sob certos pontos de vista.

Primeiramente considera-se a influência de David W. Griffith, cineasta americano, responsável por revoluções técnicas que serviram de modelo no desenvolvimento da teoria do cinema soviético e sobre utilização da montagem. Embora existam diferenças basilares entre as escolas americana e soviética, é inegável que as exibições dos filmes de Griffith, como *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), na Rússia, após a Revolução de 1917, despertaram a atenção dos soviéticos, pela popularidade alcançada em pouco tempo de exibição e pela originalidade dos métodos de composição.

Em seguida trata-se da relação entre o surgimento da montagem, como um processo de composição teatral, e o trajeto até o momento em que Sergei Eisenstein, não contente com a limitação dos recursos oferecidos pelo teatro, migra de vez, junto com toda sua teoria das atrações, para o cinema. E por fim, são descritas algumas influências de Meyerhold na formulação da teoria soviética, a partir de sua relação com Eisenstein, enquanto professor e aluno, respectivamente, durante o ano de 1922, nos cursos de biomecânica e direção teatral nos GVYRM e GVYTM (Laboratórios Estaduais Superiores de Teatro).

---

<sup>1</sup> O termo “soviético”, utilizado ao longo do artigo, faz referência à um recorte histórico-político que compreende a Revolução Russa (1917), a formação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (1922) e a ascensão de Stalin ao comando da URSS (1927). É durante esse período que ocorre tanto o surgimento das primeiras teorias sobre montagem, quanto a intensificação das discussões sobre o assunto.

A narrativa começa a frente da origem histórica da prática cinematográfica, algum tempo depois da estreia (1895) de *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (*A chegada do trem na estação*), um dos primeiros curtas-metragens dos irmãos Lumière, considerado por muitos teóricos a primeira exibição de impacto de um filme, na história. O que leva a um segundo momento da produção cinematográfica, na Rússia, na primeira metade do século XX.

Em termos de inovação, a simples exibição de imagens gravadas a partir de um único ponto de vista (posicionamento fixo da câmera) já tinha sido superada. Iniciava-se o período em que a mágica do cinema residiria na habilidade do montador em manipular os fragmentos de gravação e colocá-los em uma determinada ordem, criando uma ilusão de continuidade na percepção do espectador, independentemente da posição do observador (câmera) e de seus movimentos (plano geral, plano médio, contra plano, *traveling*, etc.).

Nesse período a montagem era apresentada como uma prática revolucionária no campo visual, porém com pouca produção teórica sobre suas determinações artísticas e processuais e com poucos dados produzidos sobre seu impacto na vida social. Isso porque a habilidade em combinar fragmentos de cena era vista como artificiosa e não artística. Seria um meio para produzir efeitos visuais por meio da manipulação das imagens. Esse foi o padrão de trabalho, utilizado principalmente pela escola americana de cinema, que determinou os primeiros traços da *práxis* cinematográfica.

A teoria soviética, produzida na Rússia no início dos anos de 1920, emergiu como um contraponto ao uso deliberado dos recursos de montagem na produção dos filmes. Juntamente com o processo de mudança política (de um severo czarismo para um promissor socialismo) ocorreu a abertura das fronteiras russas à internacionalização: com o a queda do Czar, findou-se um bloqueio cultural secular à outras culturas que não a russa. Em consequência uma enxurrada de produções estrangeiras, entre elas as americanas (incluindo as de Griffith), chegaram ao público, com enorme sucesso. Percebendo as possibilidades técnicas do cinema e o interesse massivo gerado pelos filmes, Kuleshov, Eisenstein, Vertov, e Pudovkin passaram a desenvolver, cada um à sua maneira, partes de um grande manual prático e teórico do que foi denominado Escola Soviética de Cinema, da qual a montagem seria uma das partes principais<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> A teoria cinematográfica permitiu distinguir duas funções principais da montagem, que, desde o século XX, opuseram duas grandes tendências ideológicas: a montagem narrativa, desenvolvida pelos norte-americanos Edwin Porter e

Esse grupo de cineastas-teóricos vislumbrou na cinematografia uma grande plataforma pela qual difundir a ideologia do Partido Comunista, e nesse sentido a escola russa elaborou sua base técnica transformando a ideologia industrial, por trás dos filmes americanos, em uma estética da significação. Característica que definiu o cinema-ideologia comunista e que foi resultante do aprimoramento da relação ação/emoção, largamente estudada durante o período naturalista/realista da escola artística russa, da qual Konstantin Stanislavski era o representante maior no teatro.

O reconhecimento alcançado pelas fotomontagens (propaganda), pelo design de objetos e pelos filmes, em meio à sociedade russa, direcionou a atenção de certos coletivos artísticos para os estudos da ação da imagem no espectador. O Partido, interessado no controle da produção artística, em especial nas estratégias de como utilizar essa produção como ferramenta político-ideológica, passou a financiar a pesquisa e o desenvolvimento de linguagens artísticas (pintura, música, teatro e cinema) em escolas públicas como as GVMYR e GVMYTM (Laboratórios Estaduais Superiores de Teatro) e as VKhUTEMAS (Ateliês Superiores Técnico-Artísticos Estatais). A produção de conhecimento técnico-artístico vinculada a um pensamento político estratégico, evidenciou uma lógica de construção relacionada às operações de montagem, principalmente por esta ser uma prática de composição que necessita da inclusão do espectador para completar o seu jogo de significação.

A ação direta sobre o indivíduo (espectador) e sua inclusão no processo de significação da obra de arte são características que uniram uma pluralidade de pensamentos artísticos, surgidos nos primeiros anos pós Revolução Russa, em um acordo estético que buscava construir uma nova sociedade socialista e democrática, ao mesmo tempo em que desconstruía os resquícios da velha divisão de classes do período imperial, mantidos durante o período liberal do governo provisório.

O pensamento revolucionário caracterizou a visão de Arte dos vanguardistas russos, para os quais as funções maiores da arte eram a utilidade social e libertação do regime estético naturalista/realista, e em consequência a mutilação das “aparências naturais – tal como a mutilação da estrutura social existente” (SCHARF, 2000, p. 140). Assim, a revolução trouxe a reboque uma atitude artística antinaturalista, ou seja, toda empreitada artística que se

---

David Griffith, e a montagem como produção de sentido, teorizada pela escola soviética, onde se destacaram os nomes de Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Serguei Eisenstein e Dziga Vertov. (CANELAS *apud* JOLY, 2010, não paginado).

comprometesse com a reprodução de uma realidade social de forma a maquiá-la, estaria comprometida, ao mesmo tempo, com uma sociedade desigual, prometida por muito tempo como um modelo de igualdade.

## 1 GRIFFITH

A passagem sobre David W. Griffith será breve, pois os argumentos visam o período em que a montagem passa a se relacionar de forma mais intensa com o plano da significação, o período da Rússia soviética. Para tratar da história do cinema americano, da qual Griffith é um dos pilares fundamentais pela envergadura de sua produção, seria necessário desviar do foco, para dar voz a uma corrente cinematográfica, o que teria pouco a contribuir nesse momento com uma percepção da montagem pensada como um procedimento geral de criação artística.

Ao considerar somente as questões técnicas, o cinema americano se desenvolveu sobre um eixo paralelo ao russo. A diferença está em termos de desenvolvimento artístico, como domínio do social. A concepção de montagem soviética foi acrescida de uma dimensão política inexistente no padrão americano, fato que influenciou a substituição de uma tendência à artificiosidade por uma imposição estética. Esse mesmo viés ideológico foi embutido nos processos artísticos, em especial na produção cinematográfica, relegando a montagem uma dimensão política que limitou sua expansão como método artístico universal sem fronteiras.

Por meio de financiamento do Estado, a escola russa pode ser edificada em meio a uma experimentação sem precedentes, o que permitiu tanto uma produção artística diversificada em termos de linguagens, quanto uma recepção mais inclusiva em relação ao espectador. O fator limitante era a obrigatoriedade de um conteúdo relacionado com a vinculação do público a ideologia do Partido. Lênin foi o primeiro dos grandes líderes comunistas russos que reconheceu o poder da arte, a partir do cinema, após uma exibição de *Intolerance*, em Hollywood, entre 1915 e 1917. Segundo o artigo *A Revolução Russa no cinema soviético*, publicado na revista eletrônica *Amálgama*<sup>3</sup>, na ocasião o russo teria proferido a frase: “o cinema é a mais poderosa de todas as artes” (VILLAVERDE, 2015, p. 4).

Conforme Canelas (2010), o cineasta americano Griffith é considerado o pai da montagem, no que se trata de um sentido moderno. Griffith entra nessa história, porque é a revolução

---

<sup>3</sup> Artigo escrito em homenagem ao centenário da Revolução Russa, publicado em 15/10/2017.

permitida pela montagem paralela (apresentada pela primeira vez em 1915 em *The Birth of a Nation*) sob a qual se desenvolve boa parte da teoria da montagem soviética. De acordo com o autor supracitado, o trabalho de Griffith teve grande influência não só em Hollywood, onde sua montagem narrativa<sup>4</sup> fundamentou a *práxis* da grande maioria dos diretores, como também na Rússia, onde as primeiras exhibições de seus filmes receberam uma “aceitação extraordinária por parte do público, dos políticos e, sobretudo, dos novos cineastas”. O autor prossegue afirmando que Griffith contribuiu para a evolução da montagem cinematográfica, criando ou sistematizando procedimentos já criados, e entre eles destacam-se:

[...] a variação dos planos para criar impacto emocional, incluindo o grande plano geral, o *close-up* (grande plano), *insert* (plano de um pormenor de um objeto), câmera subjetiva (o ponto de vista de um personagem ou de um ator) e o *travelling* (deslocamento da câmera de filmar no espaço), a montagem alternada, a montagem paralela, os *flashbacks* (retrocessos temporais), as variações de ritmo, entre outras grandes contribuições (CANELAS, 2010, não paginado).

Na prática, os russos se basearam nas técnicas desenvolvidas por Griffith para compor todo o escopo do que se tornou, na década de 1920, considerando o marco inicial 1922 a publicação do artigo *Montagem de atrações* de Eisenstein na revista LEF, *a teoria do cinema soviético*. Conforme o próprio Eisenstein (2002, p. 181):

[...] o jovem cinema soviético estava recolhendo as impressões da realidade revolucionária, das primeiras experiências (Vertov), das primeiras tentativas de sistematização (Kuleshov), preparando-se para a explosão sem precedentes da segunda metade dos anos 20, quando se tornaria uma arte independente, madura, original, que conquistou imediatamente reconhecimento mundial.

A procura pelo lugar onde residiam os poderosos fatores emocionais do cinema americano, levou os russos ao campo da engenharia, para desvendar uma palavra que aparecia pela primeira vez no campo da visualidade, como “um método, um princípio da estrutura e da construção: era a *montagem*”. (EISENSTEIN, 2002, p. 183). No processo de fabricação de uma visão

---

<sup>4</sup> Canelas (2010) atribuiu a Edwin. S. Porter a sistematização do princípio básico da montagem: ele demonstrou “que o plano isolado, considerado como uma peça incompleta da ação, é a unidade a partir da qual os filmes devem ser construídos”, estabelecendo assim a base para o pensamento por montagem que caracterizou o primeiro cinema norte-americano. Griffith não teria criado o princípio, mas seria o desenvolvedor da montagem e quem a transformou em um “meio de expressão”.

rusa sobre o termo, o conceito norte-americano vai sofrer significativas adaptações, por meio de uma nova extensão e um novo centro-motor.

Por extensão compreendo o espectro de ação que o artista pretende atingir enquanto articula fragmentos imagéticos ou conceitos visualmente construídos por meio de justaposição (montagem). Ou seja, quando digo que a montagem sofreu uma mudança de extensão, no ínterim soviético, me refiro ao fato de que, em relação ao ponto de vista norte-americano, essa nova articulação tinha por finalidade ultrapassar os meros efeitos de entretenimento, pensados como continuidade visual de uma narrativa<sup>5</sup>. Sob o ponto de vista russo ela passa a tentar incutir no pensamento do espectador um conjunto de ideias relacionadas à construção e manutenção de uma sociedade socialista, ou seja, o pensamento técnico ascende a uma tarefa estética e político-ideológica.

Na concepção soviética, a extensão do processo de montagem diz respeito à soma da dimensão espetacular do cinema ao compromisso de provocar a reflexão do espectador. Assim, os artifícios norte-americanos usados para escamotear a montagem e transformar fragmentos de cena dispersos em uma narrativa ilusoriamente realista (montagem narrativa), dão lugar a um conjunto de procedimentos empregados pelos soviéticos que explicitam o corte e a transição entre fragmentos (montagem discursiva), e que operam como um intervalo de tempo propositalmente posicionado para permitir que a ação se complete na mente do espectador.

A montagem de Griffith era fundamentada no princípio da continuidade, no qual os planos eram ordenados de forma a provocar uma ilusão de movimento, o mais próximo possível da visão humana em estado natural, e isso produzia uma diegesis narrativa que se assemelhava a dos romances. Assim, a montagem da escola norte-americana primava pelos efeitos de ação: ação entre um quadro e outro (no sentido de impulsionar a narração para a resolução) e ação sobre o espectador (utilizando artifícios, como a alta carga emocional do trabalho dos atores). Nesse ponto opera a segunda mudança fundamental da montagem soviética em relação à americana: a mudança de centro-motor.

---

<sup>5</sup> Com isso não pretendo afirmar que eventualmente os filmes de Griffith não tocassem em questões socialmente polêmicas (como o racismo presente em *The Birth of a Nation*) ou que não pretendessem, em certos encadeamentos, proferir um tipo de dogmatismo-ideológico, mas acredito que isso ocorreu de forma mais acidental que proposital.

Os soviéticos ordenavam os planos de forma a manter, na memória do espectador, a impressão de dois enquadramentos, interpretados em um processo de sobreposição e não de sucessão. O resultado, ao invés do desenrolar de uma história, assimilada pela sequência de suas ações, era uma produção constante de significantes, projetadas sobre o espectador por meio de planos dissonantes, para serem completados com as referências que ele dispusesse. O sentido passa a ser o meio pelo qual o cineasta-diretor se comunica com o espectador: já não interessa apenas uma identificação isolada provocada por uma relação puramente emocional; é necessário que o espectador reflita, busque um significado para além da obtusidade que impede uma relação fixada na emoção.

## 2 EISENSTEIN

Na Rússia soviética, durante o primeiro período sob regência do Partido Comunista, um engenheiro letão chamado Sergei Mikhailovich Eisenstein, se destacava entre os que tomaram a frente do setor artístico, pela pouca idade e pela extensa produção prática e teórica. Com passagem por diversos segmentos artísticos da URSS, despontou no cinema soviético como teórico referencial criando conceitos basilares para toda uma linha de cineastas teóricos da produção da imagem como Andrei Tarkovsky (1932- 1986), Alfred Hitchcock (1899-1980) e Peter Greenaway (1942-) e os encenadores para os quais imagem e montagem são elementos fundamentais da estética teatral como Eugenio Barba (1936-) e Bob Wilson (1941-).

Colaborou com toda uma geração de criadores cênicos ao cunhar conceitos como a montagem de atrações<sup>6</sup> e a tipagem<sup>7</sup>, entre os anos 1920 e 1930. Período que corresponde, segundo Jacques Aumont (2004), a elaboração da parte essencial da noção de montagem (montagem dialética, montagem intelectual), conceito-nervo de toda sua teoria artística. Nesse período de dez anos, Eisenstein edificou o conceito de montagem sob o prisma da descontinuidade

---

<sup>6</sup> Em 1923, a convite da revista *Lef*, Eisenstein escreve o manifesto “Montagem de Atrações”, no qual descreveu sua metodologia não linear de criação cênica, inspirada no circo, no *music hall* e no teatro *Grand-Guignol*. A montagem de atrações compreendia uma elaboração teatral que dividia o espetáculo em atrações descontínuas, como números musicais, acrobáticos e de diversas espécies, utilizadas para manter a atenção do espectador no desenvolvimento da trama, especialmente nos seus desdobramentos políticos e sociais. Esse formato tinha como intuito, sobretudo, fazer frente às montagens naturalistas que privilegiavam a continuidade, a reprodução ilusionista e a identificação emotiva.

<sup>7</sup> A tipagem é uma teoria desenvolvida por Eisenstein durante as filmagens de *A Greve*, na qual uma figura humana protótipo é escolhida para representar um determinado papel, tendo em vista a imediatez no reconhecimento de sua função social. Através da visualização desse “tipo”, nós imediatamente reconhecemos o sentimento, o sofrimento, a história que está por trás dessa figura.

e do choque emocional, iniciando pela elaboração da montagem de atrações e culminando em uma extensa bibliografia de ensaios que se somam no conceito de montagem dialética.

Nesse período, a cinematografia era um campo que se apresentava como um lugar de criação inexplorado (ou pouco explorado em relação ao que se produziria de pesquisas sobre o tema nas décadas seguintes) e, portanto, havia certa indeterminação quanto aos limites conceituais de suas noções básicas. Percebendo a insipiência, Eisenstein passou a realizar um estudo amplo sobre procedimentos e elementos compositivos da teoria musical, visual, literária e principalmente teatral, para elaborar uma lógica e uma prática para o cinema soviético, amparado em parâmetros artísticos múltiplos, sob um ponto de vista objetivista.

Essa concepção se destacou por buscar incessantemente por leis que regessem a construção geral da forma expressiva, por meio do uso de imagens e por teorias gerais relativas à criação artística. De acordo com Aumont (2004), a partir da sistematização de práticas de construção e composição, no cinema, seria possível e desejável, segundo o russo, elaborar uma teoria de conjunto.

O autor supracitado (2004, p. 43) concorda que, embora as ideias de Eisenstein sobre o papel das práticas artísticas tenham sido superadas de vários modos pelo cinema contemporâneo, principalmente através das mudanças de paradigmas visuais após à inserção da alta tecnologia na concepção fílmica, “sua atividade teórica, graças a seu dinamismo e ao seu engajamento, mas também em virtude de sua amplitude e sua vontade de abordar tudo permanece plenamente contemporânea”.

Os russos foram os primeiros a apresentar ao mundo o cinema como um conjunto de técnicas, pelas quais era possível transformar uma simples imagem em uma simbologia poderosa. Esse potencial artístico incomensurável, somado ao caráter massivo, intrínseco à arte cinematográfica da primeira metade do século XX, fez do cinema uma arte de impacto e incremento de mudanças sociais, através da (re)produção de imagens, vinculadas a uma ideologia. Os cineastas russos e teóricos da montagem, descobriram rapidamente o poder de mobilização emocional sobre o público que as imagens gravadas detinham, e o cinema passa a figurar como um dos recursos de propaganda ideológica mais utilizados e estudados na primeira parte do Regime Comunista, marcada pela queda de Lênin e a subida de Stálin ao poder. A partir desse momento

não somente o cinema perde o caráter experimental, mas todas as linguagens de criação artística vinculadas ao Partido Comunista também.

A popularidade dos filmes tornava o cinema um campo fértil para experimentações de todas as ordens no início do século XX, já que, em certa medida, englobava, em um único expediente, elementos nascidos em outras linguagens artísticas como a narratividade da literatura, a figuratividade da pintura, a teatralidade do teatro e até mesmo linguagens não artísticas, como a tecnicidade da engenharia no planejamento e execução das tomadas cinematográficas.

Essa diversidade de parâmetros presentes na constituição da linguagem cinematográfica atraiu Eisenstein. E diante dessa elasticidade, o cineasta formulou sua noção própria de cinema e de montagem em estreito vínculo com as ideias e princípios estéticos formulados pelo movimento construtivista<sup>8</sup> durante os anos 1920, período em que produziu *A Greve* (1924), *Encouraçado Potenkim* (1925), *Outubro* (1927) e formatou a primeira parte de sua teoria criativa que tem por eixo as operações de montagem.

### 3 MEYERHOLD

Eisenstein praticou e muito no território do teatro, dadas suas experiências como diretor, cenógrafo e figurinista do *Prolekult*, sua adesão ao método biomecânico e à relação estabelecida com Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940), de quem foi aluno e colaborador teórico durante o ano de 1922, no decorrer do curso de biomecânica e direção teatral nos GYVRM e GYVTM. Foram cúmplices e rivais virtuosos na “análise da expressividade do ator” (OLIVEIRA, 2008, p. 6) e na produção de modelos de elaboração cênica que pudessem produzir um efeito de choque sobre o espectador.

O estudo das técnicas de controle emocional e intelectual sobre as massas, como o efeito de choque esperado na criação de Meyerhold e na teoria criativa de Eisenstein, foi uma das prioridades do movimento construtivista em relação às artes da cena: “para a cultura revolucionária, a criação de imagens e a realização de encenações teatrais eram privilegiadas pelo seu forte poder de agitação e propaganda” (OLIVEIRA, 2008, p. 3), tornando-se eventos de

---

<sup>8</sup> Para afastar as definições que dão conta do construtivismo apenas como um movimento decorativo e abstrato, “George Rikey em *Constructivism: origins and evolution* (1967) define o termo segundo critérios estéticos que reagrupam todos os traços da arte geométrica e não mimética, entremeando Tatlin, Malevitch, Gabo e ... Kandinski; em sua posteridade inclui movimentos como Círculo e Quadrado, Abstração/ Criação, a “arte concreta”, e até Realidades Novas e a abstração americana (ALBERA, 2011, p. 166).

importância vital para a expansão da ideologia comunista e a propagação das ideias da sociedade socialista. Isso significava estudar minuciosamente a forma de compor o objeto artístico, com vistas a aumentar o raio de acerto do direcionamento ideológico disparado pelo acontecimento artístico.

Tanto Meyerhold como Eisenstein foram peças fundamentais para o movimento construtivista: o primeiro pelo aprimoramento das bases técnicas da encenação moderna, através do desenvolvimento da biomecânica e da formulação da estética do teatro da convenção consciente<sup>9</sup>, aperfeiçoamentos necessários às técnicas de criação cênica para fazer frente a hegemonia artística do naturalismo/realismo; e o segundo, pela elaboração de um complexo sistema de *mise en cadre*, a partir de teorias de diversas áreas como psicologia, filosofia e artes visuais, no intuito de aprimorar um dos principais componentes da teoria do cinema mundial: a montagem, considerada pelos construtivistas a técnica que, quando dominada, seria capaz libertar o cinema do domínio do puro entretenimento e transformá-lo em uma potente ferramenta ideológica.

Absorvido por uma abordagem conceitual múltipla, “Eisenstein pretendia ser mais ‘científico’ do que Meyerhold” (Oliveira, 2008, p. 7), e essa foi a premissa para que se iniciasse nos campos prático e teórico uma relação de competição e de admiração mútua. Em comum: a aproximação entre arte e ciência. Embora Eisenstein afirmasse que faltassem registros escritos sobre o método biomecânico<sup>10</sup>, e que era insuficiente a cientificidade da abordagem teórica de Meyerhold é possível perceber que essas críticas eram frequentemente confrontadas por declarações como essa na qual Eisenstein atribui a Meyerhold uma tendência a sistematizar processos artísticos que no futuro seria repetida por ele:

[Meyerhold] queria estabelecer uma teoria puramente científica de todos os estágios do nascimento do espetáculo. Afirmava que todos os processos de criação de um diretor deveriam resumir-se a fórmulas. E nos incitava a traçar esquemas, a elaborar uma espécie

---

<sup>9</sup> A convenção consciente: o termo não é de Meyerhold, mas de Valerie Briussov, que atacou o naturalismo de Stanislavski em 1902, qualificando o Teatro de Arte de “asilo para pessoas de fraca imaginação”. [...] O palco deve dar tudo o que ajude o espectador a reconstituir, pela imaginação, ambientação exigida pelo assunto da peça”. Essa ambientação deve ser estilizada. Meyerhold reabilita a teatralidade que Stanislavski não queria (ASLAN, 2010, p. 146).

<sup>10</sup> A biomecânica, técnica artística baseada na mecânica do corpo humano, na engenharia construtivista e na ideia de máquina como uma metáfora do homem ideal, foi inspirada pelo *taylorismo* e pela explosão industrial tardia na Rússia pós revolução de 1917. Na teoria meyerholdiana, a mesma metáfora, a do homem ideal, era apresentada ao espectador como uma aproximação das noções de corpo (fisiológico) e de *máquina-ferramenta* (artístico). Esse homem híbrido estava inserido em uma natureza também híbrida que poderia ser relatada em uma proposta alternativa de narrativa espetacular: o “teatro da convenção consciente” (PICON-VALLIN, 2013, p. 24).

de sistematização científica de todos os estágios do nascimento do espetáculo. (EISENSTEIN *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 6).

Embora divergissem sobre as propostas de uma pedagogia do ator meyerholdiana e uma composição autoral de *mise en scene*, muito da ideologia e dos objetivos artísticos eram altamente compatíveis, daí a facilidade de Eisenstein em assimilar as práticas sistemáticas de Meyerhold e junto delas produzir uma concepção própria de arte.

A relação iniciada com as aulas do GVYRM e GVYTM chega ao ponto culminante quando Eisenstein, ainda em 1922, trabalha em *A morte de Tariétkin*, espetáculo para o qual realizou assistência de direção para Meyerhold. Após esse encontro, tem início um trabalho conjunto para desenvolver uma metodologia que pudesse fazer frente à memória emotiva de Konstantin Stanislávski (1863-1938), então diretor do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e seu método de ação progressiva de elaboração cênica, que representava, em termos de cena, a máxima aplicação de uma técnica naturalista de interpretação e de concepção de *mise en scene*.

Stanislavski (2009, p. 186, tradução nossa) propunha um tipo de criação fundamentada na mimese, na “lógica e a continuidade da ação e do sentimento”, que representa no plano prático a encenação construída a partir do encadeamento de partituras de ações unidas umas às outras por relação de causalidade e sucessão, com a finalidade de revelar *a verdade* nas ações dos atores, manterem a verossimilhança na encenação e provocar o arrebatamento emocional do espectador através da identificação. Assim o *Sistema das Ações Físicas* pressupunha um artista intuitivo e comprometido psicofisicamente com a organicidade, e em consequência, conforme palavras de Stanislavski (2009, p. 187), “a verdade despertará a fé no autêntico do que se está fazendo<sup>11</sup>”.

Em oposição a tais desígnios naturalistas/realistas adotados pelo TAM, Eisenstein e Meyerhold propõem um novo componente para o trabalho teatral, “a encenação do ator, com a qual a ‘máquina-ferramenta cênica’<sup>12</sup> se combina liberada de qualquer tarefa representativa”

---

<sup>11</sup> Meyerhold havia sido colaborador de Stanislávski, e durante a fase simbolista do TAM separou-se dele em busca de um teatro não naturalista. A partir daí é que inicia a pesquisa sobre um método próprio, partindo dos *études* biomecânicos.

<sup>12</sup> Máquina-Ferramenta – trata-se de um elemento de composição do espaço cênico desenvolvido por Meyerhold no qual a cenografia é elaborada como uma grande estrutura funcional formada por plataformas, rodas, escadas, etc. A definição de máquina-ferramenta remete as máquinas industriais pela sua funcionalidade e composição geométrica. Estrategicamente a definição de Meyerhold para a máquina-ferramenta também engloba outro aspecto da indústria: a falta de autonomia das máquinas, sendo necessário o intelecto humano para controlar o seu funcionamento, assim

(ALBERA, 2011, p. 235). Ambos concordavam com a visão de que “a arte do ator está fundada na organização de seu material e o ator deve saber utilizar corretamente os meios expressivos de seu corpo” (MEYERHOLD *apud* ALBERA, 2011, p. 235), e esse entendimento tornava o ator tão responsável pela encenação quanto o encenador. Pode-se dizer que essa pedagogia de Meyerhold preparava encenadores que passavam pela função de ator. O que está em jogo nessa concepção antinaturalista de arte da cena é a dimensão do sentido, somada à dimensão da verdade<sup>13</sup> evocada por Stanislavski, mudança que passou a atender à dupla demanda através da função biomecânica: neste contexto sai de cena a fé cênica pura do naturalismo e entra em cena a racionalidade físico-simbólica do teatro de convenção.

Além do ator, que no teatro da convenção consciente<sup>14</sup> divide espaço na criação do espetáculo junto com o encenador, soma-se aos dois o espectador para compor o escopo do processo criativo meyerholdiano, no qual a importância da “imaginação do público” completa “o jogo alusivo dos atores” e “está incluída no espetáculo desde a fase de preparação” (ASLAN, 2010, p. 146). E essa é uma das contribuições principais da vivência de Eisenstein no método biomecânico: a montagem, assim como a biomecânica, é um procedimento que age sobre a fisiologia humana.

É possível afirmar, portanto, que Meyerhold foi o grande artista construtivista da montagem cênica do período soviético que compreende o experimentalismo nas artes, uma vez que é na concepção do método biomecânico que a noção de “montagem” substituiu o termo “continuidade orgânica”, podendo produzir um novo tipo de natureza criativa, conforme Mendonça (2011, p. 37): um “espetáculo aberto que permite aos espectadores participar dele com a liberdade de completar o que não foi dito”, por um lado ampliando as relações sígnicas entre os elementos

---

como são necessários os atores para que o cenário das encenações de Meyerhold entrassem em movimento, consolidando a proposição do encenador de criar um “espaço vivo”.

<sup>13</sup> O critério de verdade, em Stanislavski, diz respeito a um estado transcendente por meio do qual o espectador se conectava ao conteúdo da obra por meio das ações dos atores. Diferentemente dos corpos codificados e de certa abstração na apresentação do enredo, características comuns ao teatro de convenção, a verdade evocada pelo Método das Ações Físicas buscava uma reprodução detalhada das ações e das emoções pelo prisma do realismo, portanto a ideia de verdade está diretamente vinculada à reprodução mimetizada da realidade.

<sup>14</sup> A expressão convenção consciente é usada na estética meyerholdiana com um sentido próprio, diferente da acepção usual da palavra, empregada para indicar o que é admitido, praticado ou tacitamente convenionado nas relações sociais. Para Meyerhold, convenção significa um acordo, um ajuste ou uma combinação entre a encenação (e por consequência o encenador) e o espectador sobretudo o que for convenionado em cena. Nesse acordo, ator e espectador se comunicam através da teatralidade e do jogo não ilusionista para criarem um sentido sobre aquilo que é visto.

da cena e a relação de significação com espectador, por outro recuperando a artificiosidade inerente ao teatro, quase indetectável na fase mais aguda do teatro naturalista.

Meyerhold é um montador, justamente por levar em consideração a variedade das formas de apreensão e dos pontos de vista que podem ser colocados sobre determinado objeto, ao invés de forçar um significado único. A dimensão artística, manifestada na perspectiva do montador, como na de Meierhold, é aquela que propõe um deslocamento da força motora existente nos objetos e nas ações, em direção ao choque emocional, dado junto ao espectador quando percebe uma realidade enquadrada e incongruente (modificada em relação a um parâmetro real, como nas cenografias de Tátlin para as encenações de Meyerhold). Esse aspecto da fisiologia do pensamento proporciona uma alternativa ao hábito “realista” da percepção. Nesse sentido toda a manobra realizada por Meyerhold para validar sua concepção de encenação convencionalista, serviu para a abertura dos portões da percepção do espectador para a arte do significado. Ensinaamentos que Eisenstein, como seu colaborador direto, não deixará de absorver.

#### **4 A TÍTULO DE CONCLUSÃO**

Ao elaborar a estratégia de apresentação do conceito soviético buscou-se a construção de uma percepção nova sobre o procedimento de montar, sem desconsiderar sua base histórica iniciada na montagem narrativa do cinema americano e consolidada no cinema do discurso da montagem soviética. Para esse novo olhar a montagem atua como uma prática de criação que se estende a outras linguagens artísticas, como a música, as artes plásticas e a literatura. Trata-se inclusive de evidenciar montagem como lógica de processamento de ideias, pensada para além das formas artísticas.

Nesse sentido, ao abordar o cinema russo do início do século XX, como uma versão melhorada da prática americana, buscou-se subsídios para afirmar que no período contemporâneo é impossível diferenciar os dois procedimentos ao analisar um objeto de arte em que se pode perceber as operações de montagem em sua constituição. Se no passado a evolução do procedimento se deveu ao acréscimo de movimento a câmera, oferecendo-lhe a mobilidade do olhar, e se recentemente observa-se esse olhar ganhando autonomia e transformando o ponto de vista do homem, é possível intuir que o passo seguinte ao entendimento da montagem como

fermenta para criação de discursos é sua aplicação em territórios artísticos buscando multiplicar efetivamente a perspectiva do espectador sobre o material apresentado.

## REFERÊNCIAS

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução técnica, problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Editora Papirus, 2004.

CANELAS, Carlos. **Os fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética**. Biblioteca online de Ciências da Comunicação. Lisboa: Instituto Politécnico da Guarda, 2010

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

MENDONÇA, Daniel P. X. **Mímese do Tempo: projeções temporais em Um homem com uma câmera e Tokyo-Ga. Análise fílmica sobre processos de historicidade**. 132 fls. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2011.

OLIVEIRA, Vanessa T. **Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein**. São Paulo: Perspectiva, 2008

PICON- VALLIN, Béatrice. **A arte no teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do pequeno gesto, 2013.

SCHARF, Aaron. Construtivismo. In: **Conceitos da arte moderna: com 123 ilustrações**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 140 – 146.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre si mismo: el trabalho sobre si mismo en el processo creador de la encarnación**. Havana: Ediciones Alarcos, 2009.

VILLAVERDE, João. A Revolução Russa no cinema soviético. In: **Amálgama**. 2017. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/10/2017/a-revolucao-russa-no-cinema-sovietico/>. Acesso em: 18 mar. 2019.