



OS IDEOGRAMAS E A TEORIA EISENSTEINIANA

Cauê Felipe Shimoda

A intenção deste artigo é abordar a relação entre a concepção dialética de montagem ou montagem intelectual, teorizada e defendida por Sergei Eisenstein, e os ideogramas chineses e japoneses. Antes de investigar a natureza e desdobramentos desta relação é importante mencionar primeiramente o contexto em que o cineasta soviético vivia, sendo habitante da então União Soviética nos anos pós-revolução de 1917, e tendo um pensamento vinculado ao marxismo; e em segundo lugar o que há de particular ao tipo de escrita chinesa e japonesa e suas diferenças em relação à escrita fonética baseada em “dígitos alfabéticos, não-icônicos em si mesmo”.¹ Deve-se ainda apontar que os ideogramas japoneses são “emprestados” da escrita chinesa. Assim, eles são os mesmos, significando as mesmas coisas, mas falados de maneira diferente, de acordo com a respectiva língua. Dessa forma, irei me referir preferivelmente a “ideogramas chineses”, apesar do cineasta russo ter entrado em contato com a escrita de ideogramas a partir do estudo da língua japonesa.

Os ideogramas chineses são pictóricos, e cada um deles representa uma palavra. Ou seja, é uma escrita icônica, enquanto a escrita ocidental possui dígitos que não representam palavras, mas indicam o som que será pronunciado (são fonéticos). O objetivo desse artigo é explicitar os motivos que levaram Eisenstein a associar sua teoria da montagem à escrita chinesa, em detrimento da escrita fonética ocidental, e também a aspectos da cultura japonesa que o atraíram, mais especificamente a poesia *haikai* e o teatro *Kabuki*, e que possuem métodos de representação análogos à escrita chinesa.

Na escrita chinesa, os conceitos que não podem ser representados por algum “desenho” (hieróglifo) possuem uma representação que passa por uma espécie de

¹ CAMPOS, Haroldo de. “Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa”. In CAMPOS, Haroldo de (org.). *IDEOGRAMA: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 61.

montagem: a combinação de ideogramas e sua relação dialética, seu produto.² Por exemplo: a palavra “coração” é representada pelo hieróglifo 心, enquanto a palavra “cinza” é representada por 灰. Sozinhos, são dois hieróglifos que representam objetos, passíveis de serem desenhados. Porém, quando combinados, eles são “multiplicados”, tendo como produto um ideograma que representa um conceito. No caso, 灰心 significa “desespero”. Assim, na montagem realizada na escrita chinesa, “cinza + coração = desespero”. É nesse ponto que a escrita chinesa interessava tanto ao cineasta russo. Para ele, seu princípio é análogo ao próprio trabalho do diretor/montador de cinema: combinar “tomadas que são representativas, únicas em significado, neutras em conteúdo – para formar contextos e séries intelectuais”.³

Para Eisenstein, a montagem deve ser tomada sob um ponto de vista dialético, sendo o conflito sua essência. De início, a própria ilusão de movimento do cinema viria, segundo o cineasta, de uma relação dialética entre diferentes imagens paradas, que postas juntas em conflito num espaço de tempo determinado dão a sensação de movimento. Além disso, cada passagem de um plano a outro é movida por conflito, por menor que ele possa parecer (gráfico, de planos, de volumes, espacial, de luz, temporal, etc). Se o conflito entre os planos é fraco, ele não será capaz de formar um conceito significativo. O autor faz uma analogia com duas partículas que se chocam, mas cujas quantidades de movimento têm uma diferença tão pequena que as duas vão para o mesmo lado. Ou seja, o conflito às vezes é pouco perceptível, incapaz de formar conceitos através da relação dialética entre os planos. Porém, quando esse conflito é significativo e bem explorado, ele movimenta a montagem no sentido de criar uma síntese entre dois planos conflituosos, ou seja, um produto, que seria justamente o conceito. Essa relação dialética seria análoga à relação de formação dos ideogramas chineses, que designam ideias através do conflito entre os diferentes caracteres combinados.

² EISENSTEIN, S.M.. “The Cinematographic Principle and the Ideogram”. In MAST, Gerald, COHEN, Marshall & BRAUDY, Leo (org.). *Film Theory and Criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 127-138.

³ *Ibid.*, p. 129.

Haikai

Assim, ao estudar a língua, a literatura e o teatro do Japão, o cineasta teve muito que acrescentar à sua teoria da montagem. Além da formação de conceitos através da combinação de hieróglifos, outros aspectos da cultura japonesa estão estreitamente ligados à teoria de Eisenstein. Tomemos como exemplo o *haikai*, um estilo poético japonês. Nele, analogamente à estrutura do ideograma, a combinação de frases curtas exprime conceitos abstratos e poéticos. Sua tradução literal pode até mesmo vir a torná-los infantis, o que causaria uma impressão errônea acerca de seu conteúdo. Como aponta Haroldo de Campos,⁴ para entendê-los e captar sua poesia é necessário conhecer a escrita chinesa e suas metáforas visuais, entender cada caractere como um desenho artístico.

Aqui vai um exemplo de *haikai*:

“Um corvo solitário
Sobre um galho sem folhas,
Uma noite de outono.”

BASHÔ

Para Eisenstein, isso seria uma série de tomadas/planos que expressam uma condição psicológica. Ou seja, é uma montagem, e de forma bastante lacônica. Esse laconismo também figurava para o russo como um importante atributo para os cineastas, que devem exprimir ideias e contar uma história através de combinações de imagens, não através de explicações semânticas com palavras.

Partamos para alguns exemplos concretos no que diz respeito a esses elementos da teoria eisensteiniana. Na própria obra do cineasta russo encontramos a maior parte desses exemplos, como em uma sequência de *A greve (Stachka, 1925)*, na qual um plano mostra uma roda girando e outro plano sobrepõe-se a ele numa fusão, mostrando três operários cruzando os braços. A roda, então, vai parando, até ficar totalmente

⁴ CAMPOS, Haroldo de. “Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa”. In CAMPOS, Haroldo de (org.). *IDEOGRAMA: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 9-113.

estática. O quadro mostra, enfim, um plano da roda parada sobreposto ao plano dos três operários com braços cruzados, que estão em conflito espacial (não se encontram diegeticamente interligados). Essa montagem, analogamente aos ideogramas chineses, combina duas imagens e cria uma metáfora visual, produto da multiplicação das imagens e de sua relação dialética, que expressa um conceito: o conceito de greve.

Temos também um exemplo em *Tempos modernos* (*Modern Times*, 1936), de Charles Chaplin. O primeiro plano do filme, logo após os créditos iniciais, é um plano geral que mostra, com um ângulo visto de cima, a movimentação de um rebanho de ovelhas de lã branca, com uma ovelha de lã preta entre as outras. Depois dessa tomada, temos uma fusão para outro plano geral, sob o mesmo ponto de vista, que mostra vários operários saindo do metrô e, com outra fusão, um novo plano geral no qual os operários chegam a uma fábrica. Há outra fusão para mais um plano geral que mostra um grande número de operários no interior da fábrica. Essa montagem (que também contém um claro conflito espacial, visto que o plano das ovelhas tem um conteúdo referente a um espaço totalmente diferente dos planos seguintes) faz primeiramente uma associação entre o rebanho de ovelhas, que seguem sempre o mesmo caminho, em grupo, sem pensar e seguindo ordens do pastor, e os operários, todos seguindo para o mesmo local, onde o chefe os aguarda. Há também uma relação entre a ovelha negra e o personagem principal do filme, o “Carlitos”. O conflito está presente primeiramente dentro do próprio plano das ovelhas, em que apenas uma possui a lã diferente das outras, e essa combinação de imagens contrastantes expressa a ideia de deslocamento, um indivíduo fora dos conformes do rebanho. Como fica explícito mais adiante no filme, o personagem principal, que também fazia parte daquele “rebanho humano”, é como a ovelha negra, deslocado e fora dos conformes, não conseguindo se adaptar ao cotidiano operário.

Em *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, também há um exemplo a ser considerado, apesar de destoar um pouco da teoria até aqui em discussão. Trata-se da sequência em que o militar dissidente Kurtz se prepara para sua execução, por ser acusado de formar um exército para defender as próprias causas. As cenas do militar são montadas em paralelo com cenas de um sacrifício de um boi empreendido por vietnamitas. No caso, não há um conflito diegético entre os planos, visto que os

vietnamitas e o espaço em que eles estão pertencem ao universo do filme, e pode-se entender que eles estejam realizando o sacrifício simultaneamente ao “sacrifício” de Kurtz, podendo assim se tratar de um caso de montagem paralela. Porém, esse paralelismo é claramente um comentário que diz respeito à condição do militar dissidente, e, portanto, pode ser entendido como um exemplo que de certa forma tem relação com a montagem intelectual eisensteiniana. Ademais, esta sequência é correlata à outra de Eisenstein, de novo em *A greve*, em que os operários em greve são fuzilados pela polícia. Nela, o cineasta insere na montagem um plano de um boi ensanguentado sendo morto em um matadouro, que não é espacialmente contíguo aos planos da matança de operários. Mais uma vez, a combinação de imagens em conflito gera uma síntese que exprime um conceito, no caso a ideia de carnificina, de matança covarde.

Kabuki

Em relação ao teatro japonês *Kabuki*, o estudo de Eisenstein trouxe reflexões no que diz respeito à sua representação através da deformação e do anti-naturalismo. Sua escrita totalmente visual faz com que os chineses e japoneses tenham uma primazia visual nas artes. No teatro de Sharaku, por exemplo, os atores usam máscaras que não respeitam as proporções do rosto humano, mas carregam características deformadas com o propósito de dar carga emocional ao personagem, de acordo com suas características psicológicas. Essa combinação visual que se torna representativa também é análoga às metáforas visuais dos ideogramas. E o mesmo elemento é utilizado no cinema para fins expressivos e representativos. Um ângulo da câmera que deixa alguma parte do corpo do ator desproporcionalmente grande ou pequena, ou o tempo passando mais rápido ou mais devagar, de acordo com o efeito que se quer alcançar, são maneiras de fugir do naturalismo ao se construir o universo que se mostra através das câmeras e, principalmente, da montagem. Para o cineasta, o naturalismo não deve ser encarado como a estética correta a ser seguida, já que isso seria uma arbitrariedade herdada do racionalismo renascentista.⁵

⁵ “A Dialectic Approach to Film Form”. In MAST, Gerald, COHEN, Marshall & BRAUDY, Leo (org.).

Na famosa cena da escadaria de Odessa em *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925) encontramos um dos mais notórios exemplos de como um elemento como o tempo/espaço pode ser manipulado e distorcido para determinado fim expressivo. Na sequência, forças de repressão czaristas marcham sobre a escadaria e atiram na população de Odessa, que tenta fugir desesperadamente. As pessoas e os cossacos descem os degraus que parecem não terminar. A montagem realizada pelo cineasta alterna planos abertos da população e dos guardas descendo a escadaria e planos mais fechados que mostram ações isoladas como pessoas se escondendo, pessoas sendo baleadas, uma mãe observando o filho caído e sendo pisoteado, além de planos que mostram os guardas atirando no povo. Os planos gerais às vezes são repetidos, e essa alternância de planos não respeita uma representação naturalista do tempo que seria realmente levado para que as pessoas pudessem descer a escadaria. Isso faz com que as escadas pareçam demasiadamente longas. O espaço que abrange a escadaria e o tempo que as pessoas demoram em descê-la são notadamente deformados, assim como o teatro *Kabuki* deformava as proporções de suas máscaras, através da montagem, tendo assim um efeito expressivo muito mais forte do que se os degraus fossem descidos num tempo “natural”.

Montagem tonal e harmônica e os ideogramas chineses

Entretanto, um dos aspectos mais interessantes que se pode observar na escrita chinesa, e que tem relação com a montagem cinematográfica, é apontado por Ernest Fenollosa (1853-1908), um filósofo e orientalista americano que estudou a escrita chinesa e escreveu o artigo “Os Caracteres da Escrita Chinesa Como Instrumento para a Poesia” durante um período em que esteve no Japão, entre 1897 e 1900.⁶ Neste artigo, Fenollosa observa que nas frases da língua chinesa os ideogramas sugerem uma movimentação, sequências de quadros com vida. Peguemos o exemplo do autor: a frase 人見馬 pode

Film Theory and Criticism. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 138-154.

⁶ FENOLLOSA, Ernest. “Os Caracteres da Escrita Chinesa Como Instrumento para a Poesia”. In CAMPOS, Haroldo de (org.). *IDEOGRAMA: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 115-162.

ser traduzida por “homem vê cavalo”. Porém, se no nosso alfabeto ela é simplesmente uma frase com três palavras, “três símbolos fonéticos”,⁷ dentro da escrita chinesa temos um contexto totalmente diferente. Observemos:

人 見 馬

O primeiro caractere representa o “homem”, sobre suas duas pernas. O segundo é um ideograma que representa a “visão”, o ato de “ver”: um olho sobre duas pernas. O terceiro caractere representa o “cavalo”, sobre suas quatro pernas. Repare que há a ideia de movimento no conjunto de ideogramas. O homem, o olho e o cavalo se movem sobre pernas, adquirem vida. Assim, lendo a frase em chinês, vemos “as coisas enquanto elas vão tecendo seu próprio destino”,⁸ ou seja, são séries de planos e, conseqüentemente, montagem! Como no cinema, vemos quadros vivos, que nos dão a sensação de movimento, e que nos contam histórias através de imagens.

E, comparando a teoria da montagem de Eisenstein com as reflexões de Ernest Fenollosa, creio ser possível encontrar ainda mais pontos de contato entre a montagem dialética e a escrita chinesa que o cineasta russo (até onde pude averiguar) não chegou a comentar, como tentarei demonstrar. Há, dentro da teoria da montagem proposta por Eisenstein, a ideia de montagem tonal e harmônica. Creio que mesmo esses aspectos de sua teoria sejam, de certa forma, contemplados na escrita chinesa. Esse conceito dialoga com a ideia que se tem de harmonia na música. Há, na montagem tonal, o “elemento dominante”, presente nos diferentes planos de uma seqüência, e na montagem harmônica, que seria uma extensão do conceito de montagem tonal, há os elementos que seriam os harmônicos, contrapondo-se ao dominante e dando cor a ele. Na escrita chinesa, segundo observou Fenollosa, isso pode ser visto inclusive na frase que pegamos de exemplo no parágrafo anterior: 人見馬. Nela, o pictograma que representa as pernas está presente nos três ideogramas, sendo assim o elemento dominante da frase, que guia a movimentação da seqüência imagética de quadros vivos, seu deslocamento horizontal (como uma melodia). Verticalmente, os ideogramas dão o “colorido” ao

⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁸ *Ibid.*, p. 123.

dominante, estabelecendo sua montagem harmônica. Podemos também tomar o exemplo que Haroldo de Campos emprestou de Fenollosa:

日 提 東

Essa sequência em chinês pode ser traduzida como “o sol ergue-se a leste”. Analogamente ao exemplo anterior, o primeiro caractere, que representa o sol, encontra-se nos outros dois ideogramas, como o dominante: “O pictograma de *sol* redistribui-se por todos os signos constitutivos do verso, incidindo no de *erguer* e introjetando-se no de *leste*, como se um único harmônico grafemático regesse, com suas figuras de mutação, toda a cadeia filmica da frase”.⁹ Ou seja, o elemento dominante *sol* determina o deslocamento horizontal, seu tom (mais uma vez, como uma melodia) da frase, e os ideogramas dão seus matizes, as incidências na vertical sobre o movimento horizontal (harmonia). Esses aspectos podem ser encontrados na teoria eisensteiniana da montagem no que se refere à montagem tonal e harmônica, apesar dessa última ser um tanto nebulosa.

Também em *O encouraçado Potemkin*, na cena em que, depois da rebelião dos marinheiros, o navio se aproxima de Odessa, há um nevoeiro e, dentro de cada plano da sequência, uma vibração luminosa que estabelece o *feeling* da cena, isso é, seu dominante. A luz parece pulsar em cada quadro. A cena mostra primeiro um plano geral das águas com a silhueta de Odessa no horizonte. Em seguida, planos mais fechados de barcos ancorados no porto da cidade. Nesses planos, a água mantém uma movimentação constante, acompanhada pelos barcos sobre ela. Há um plano de algum objeto flutuando na água, que também acompanha seu movimento, e um plano da própria água se movimentando sozinha. Esse ritmo constante da água e dos objetos que estão sobre ela constitui um contraponto ao dominante da cena, dando seu colorido.

Apesar de não ser fácil encontrar exemplos de aplicações inovadoras que sigam a teoria da montagem de Eisenstein fora de sua própria obra, a ideia de conflito como essência da montagem não pode ser descartada. A diferença talvez resida no fato de que

⁹ CAMPOS, Haroldo de. “Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa”. In CAMPOS, Haroldo de (org.). *IDEOGRAMA: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 47.

o cineasta soviético levava o conflito às últimas consequências, dando mais força a ele em sua montagem, justamente para conceber uma montagem dialética, com o conflito entre os planos sendo o elemento que move sua obra, enquanto a montagem da grande parte das obras cinematográficas não adota essa preocupação, buscando eliminar o conflito entre os planos e, portanto, não chegando a formar conceitos através de sua combinação. De fato, a prática predominante no que concerne a montagem da maior parte dessas obras é justamente a redução ao máximo dos conflitos entre os planos, seguindo uma regra de continuidade rigorosa que se preocupa em não deixar transparecer o aparato cinematográfico, constituindo a “montagem invisível”, que permite uma maior imersão do espectador no filme. Mesmo assim, práticas como o uso de enquadramentos fechados que dão destaque a alguma característica específica de um personagem, por exemplo, ou a dilatação ou encolhimento do tempo, são recorrentes em várias obras e estão dentro do que Eisenstein entendia por uma montagem não naturalista que privilegia justamente a expressão de ideias, acima de uma representação fiel do que seria a natureza. Nesse sentido, a arte oriental dialoga com essa ideia eisensteiniana, opondo-se à tradição ocidental nascida no Renascimento, assim como os ideogramas chineses, que têm esses aspectos de montagem e movimento, ao contrário da escrita fonética ocidental, que possui um aspecto muito mais funcional e menos representativo.

O que Eisenstein buscava, assim como outros cineastas buscaram, alguns bem próximos a ele e que lhe faziam oposição, como Dziga Vertov, era alcançar uma linguagem própria do cinema, fazer com que o cinema pudesse falar por si só, descobrir o que o fazia uma arte independente. Para Vertov, por exemplo, o cinema devia se desvincular de outras linguagens, como o teatro e a literatura, e abusar de seus equipamentos e todo o tipo de efeito que ele pudesse trazer, demonstrando seu particular que não pode ser alcançado em outras artes. Epstein tinha uma visão parecida, com a ideia de fotogenia, aquilo que o cinema tinha de único em seu dispositivo, elementos como o desfocado, o contraste, etc. Eisenstein via na montagem o essencial do cinema, aquilo que o diferenciava das outras linguagens, e por isso seus esforços foram voltados para a pesquisa e o desenvolvimento de uma teoria em torno da montagem. E, para além das preocupações estéticas, Eisenstein, sendo um habitante da então União Soviética e

um intelectual entusiasta do chamado “socialismo científico”, preocupava-se também em desenvolver uma arte que fosse instrumento da revolução, que pudesse mudar as concepções das ideias já estabelecidas, transformando assim o modo como o mundo é percebido. Para isso, uma nova linguagem na arte era extremamente necessária, uma arte que pudesse fazer o espectador pensar, analisar, se envolver na revolução e não ser passivo, de onde vem sua grande discordância com Kuleshov, que também via a montagem como o elemento principal do cinema, mas que era entusiasta da montagem invisível do cinema clássico americano. Como era de se esperar, há na teoria eisensteiniana uma grande influência da dialética marxista, base da teoria socialista. E é desse modo, tendo o conflito um papel fundamental e uma grande inspiração tanto na escrita chinesa quanto na arte japonesa, que Eisenstein desenvolveu sua teoria da montagem, tentando dar ao cinema sua própria voz.

Cauê Felipe Shimoda é aluno de graduação do Curso Superior do Audiovisual da ECA-USP.

Referências Bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de. “Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa”.

In CAMPOS, Haroldo de (org.). *IDEOGRAMA: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 9-113.

EISENSTEIN, S.M.. “The Cinematographic Principle and the Ideogram”. In MAST, Gerald, COHEN, Marshall & BRAUDY, Leo (org.). *Film Theory and Criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 127-138.

_____. “A Dialectic Approach to Film Form”. In MAST, Gerald, COHEN, Marshall & BRAUDY, Leo (org.). *Film Theory and Criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 138-154.

_____. “Método de Realização de um Filme Operário”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 1983, p. 199-202.

FENOLLOSA, Ernest. “Os Caracteres da Escrita Chinesa Como Instrumento para a Poesia”. In CAMPOS, Haroldo de (org.). *IDEOGRAMA: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 115–162.