

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Marcela Tamm Rabello

O Monólogo Interior para Eisenstein

Brasília, 2013.

Marcela Tamm Rabello

O Monólogo Interior para Eisenstein

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem e Som, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan

Brasília, 2013

Marcela Tamm Rabello

O Monólogo Interior para Eisenstein

Brasília, 22 de fevereiro de 2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan (orientadora)
PPG/COM
Universidade de Brasília

Prof. Dra. Tânia Siqueira Montoro
PPG/COM
Universidade de Brasília

Prof. Dr. André Luís Gomes
Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva (Suplente)
PPG/COM
Universidade de Brasília

Dedico este trabalho à minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Susana Madeira Dobal Jordan pela orientação atenta e inspiradora, decisiva nos rumos e na elaboração deste trabalho.

Agradeço aos membros da banca avaliadora pelo aceite e pela disposição em colaborar com minha formação acadêmica.

Agradeço à professora Clara de Andrade Alvim pela incansável revisão.

Agradeço à minha irmã Ana Luíza Tamm Rabello pelo carinho e paciência dedicado aos meus filhos nesse período em que estive tão ausente do convívio familiar.

RESUMO

Esta dissertação trata da teoria do monólogo interior de Serguei M. Eisenstein, cineasta e teórico russo. A fim de acompanharmos as reflexões de Eisenstein acerca do monólogo interior no cinema relacionamos tanto o recurso quanto a obra do cineasta e teórico russo ao contexto das vanguardas artísticas do início do século XX, principalmente o construtivismo russo. Ao considerar as reverberações do monólogo interior em outras linguagens artísticas, constatamos como o cinema e a teoria de Eisenstein estão inseridas em um movimento muito maior que abarca transformações em variadas formas de expressão que seguem se intensificando até os dias de hoje.

Palavras chave: Eisenstein, monólogo interior, cinema, construtivismo russo, forma, impressão sensorial, fragmentação, ruptura, automatismo.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a pour sujet la théorie du monologue intérieur de Serguei M. Eisenstein, cinéaste e théoricien russe. Pour accompagner les réflexions d'Eisenstein sur le monologue intérieur dans le cinéma, nous mettons en rapport aussi bien cette forme d'expression que l'œuvre du cinéaste et théoricien russe avec le contexte des avant-gardes artistiques du début du XX^{ème} siècle, notamment le Constructivisme Russe. En considérant les manifestations du monologue intérieur dans des autres langages artistiques, nous constatons que le cinéma et la théorie d'Eisenstein s'insèrent dans un mouvement beaucoup plus grand qui concerne des transformations dans multiples formes d'expressions qui s'intensifient jusqu'aux jours actuels.

Mots-clés: Eisenstein, monologue intérieur, cinema, Constructivisme Russe, forme, fragmentation, automatisme, rupture.

SUMÁRIO:

1.	INTRODUÇÃO	8
2.	DEFINIÇÕES DE MONÓLOGO INTERIOR	12
2.1.	MONÓLOGO INTERIOR: PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES	12
2.1.2.	O monólogo interior na literatura	16
2.1.3.	O monólogo interior nas artes plásticas	26
2.1.4.	O monólogo Interior no Cinema	34
	O monólogo interior e o cinema expressionista alemão	42
	Eisenstein e o cinema alinhado com o construtivismo russo	45
3.	EISENSTEIN E O MONÓLOGO INTERIOR	54
3.1.	INTRODUÇÃO	
3.2.	A TEORIA DE EISENSTEIN SOBRE O MONÓLOGO INTERIOR COMO EXPRESSÃO DA SUBJETIVIDADE DOS PERSONAGENS	60
	Desdobramentos do monólogo interior como expressão da subjetividade dos personagens	66
3.3.	A TEORIA DO MONÓLOGO INTERIOR DE EISENSTEIN ENQUANTO O PRÓPRIO FILME COMO UM TODO	67
	Desdobramentos do monólogo interior enquanto o próprio filme como um filme	74
4.	CONCLUSÃO	81
	BIBLIOGRAFIA	85
	ICONOGRAFIA	89
	FILMOGRAFIA	90

1. INTRODUÇÃO

Nesta dissertação de mestrado na linha de pesquisa em Imagem e Som da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, proponho-me a estudar a teoria do monólogo interior de Eisenstein, pioneiro no tratamento deste recurso de expressão no cinema, e suas implicações.

Esse estudo tem como base a filmografia e a teoria de Eisenstein, sobretudo aquela reunida no seu livro *A Forma do Filme*. Eisenstein, como veremos no correr deste texto dissertativo, entende o cinema como uma forma de expressão artística que reúne em seu método de construção os domínios da arte literária, das artes plásticas e da música. Ele utiliza elementos dessas linguagens artísticas para chegar a conceitos propriamente cinematográficos. Artista engajado, Serguei M. Eisenstein começa sua carreira cinematográfica alinhado com o construtivismo russo, importante movimento inserido na corrente das vanguardas estéticas que proliferam nas primeiras décadas do século XX.

A hipótese essencial dessa pesquisa é que o monólogo interior seria um importante vértice de encontro entre as diversas linguagens da arte moderna que têm ressonância no cinema nascente, o que é coerente com o pensamento de Eisenstein para quem o cinema é uma forma de expressão em diálogo com outras artes e com a literatura.

A segunda hipótese levantada é a de que as reflexões de Eisenstein acerca do monólogo interior no cinema despertadas pelo conhecimento dos monólogos interiores e dos fluxos de consciência presentes no romance *Ulisses*, do escritor irlandês James Joyce – e que num primeiro momento se restringem à exploração das formas de expressão da subjetividade dos personagens de um filme, mas acabam se expandindo à pesquisa das relações entre a linguagem do cinema e a conformação do pensamento humano – apesar de permanecerem pouco estudadas e até relegadas por alguns críticos, seriam importantes para a ampliação da compreensão das propriedades expressivas do cinema.

Os objetivos do presente trabalho são os de aprofundar o conhecimento da obra de Eisenstein e destacar as reflexões acerca do monólogo interior que, embora estejam diretamente relacionadas a determinados aspectos mais conhecidos de sua teoria, notadamente a da montagem intelectual, permanecem insuficientemente conhecidas e pouco estudadas.

A fim de acompanhar o pensamento de Eisenstein acerca do monólogo interior no cinema, consideramos necessário, antes de mais nada, relacionar tanto o recurso quanto a obra do cineasta e teórico russo ao contexto da história da literatura, das artes plásticas, do cinema e da ideologia política da União Soviética do início do século XX.

Ao considerar as reverberações do monólogo interior na literatura e nas artes plásticas, constatamos que o cinema e a teoria de Eisenstein estão inseridos em um contexto geral de extrema valorização das experiências subjetivas que derivam das mudanças históricas e são características da modernidade, refletindo-se nas formas de representação artística.

Para tanto, elaboramos pequenas sínteses da teoria e da historiografia específica de cada linguagem, levando em conta as referências relacionadas ao uso daquele recurso nas obras em questão. Assim, no capítulo que trata do monólogo interior na literatura, recorreremos a especialistas para melhor enunciar conceituações daquele recurso de expressão, inclusive no que diz respeito ao “deslizar do monólogo interior para o fluxo da consciência” (CHIAPPINI, 1997) – forma de expressão que irá adquirir grande importância em sua utilização nas montagens do cinema.

Os exemplos que indiquei do emprego do monólogo interior por diversos escritores de diversas nacionalidades – inclusive de nosso país – e correspondentes comentários, embora estejam longe de esgotar todas as possibilidades da presença desse recurso na literatura, visaram a constituir-se em uma base a partir da qual eu poderia melhor desenvolver e fazer compreender meus argumentos em relação à importância do recurso para Eisenstein e seu uso no cinema, de maneira geral.

No capítulo referente ao monólogo interior nas artes plásticas, destaco, primeiro, como o uso desse recurso, habitualmente associado exclusivamente à literatura, também está presente em outras linguagens da arte a partir da segunda metade do século XIX, ou seja, a partir das rupturas com o modelo da tradição.

Nesse sentido, no que diz respeito à pintura, apontamos o papel precursor do impressionismo na sua oposição aos paradigmas da pintura então estabelecidos. Trazemos em nosso apoio o pensamento de três críticos – Mario Praz, E.H. Gombrich e Gilles Deleuze – que caracterizam a incorporação, na pintura impressionista, do mundo das sensações, das impressões e do sentimento do fluir do tempo através da forma com que os artistas utilizam as cores, as pinceladas e a luz do *plein air*. A essa investigação dos sentidos Mario Praz associa ao monólogo interior. Gombrich indica três pintores impressionistas – Van Gogh, Cézanne e Gauguin – como origem de toda a ramificação da arte moderna, que se desenvolveu posteriormente, até a individualização extrema das experiências estéticas realizadas pelos artistas modernistas.

Procuramos, em seguida, ilustrar com exemplos a filiação das ramificações da arte moderna (inclusive do construtivismo russo e Eisenstein) àquela origem apontada por Gombrich.

Apoiados nos exemplos e no pensamento dos críticos citados, observamos, enfim, que, partindo do período mencionado – segunda metade do século XIX – fortifica-se a tendência à representação de um mundo menos objetivo e o surgimento de um discurso interior que vai se formalizar de acordo com as técnicas e recursos próprios de cada linguagem da arte.

Em seguida, nos aprofundamos nas questões específicas concernentes à compreensão de Eisenstein a respeito do monólogo interior no cinema. Esse momento da pesquisa é amparado pela teoria e historiografia do cinema, assim como pelos escritos filosóficos de Gilles Deleuze, que se encontram, sobretudo, no livro *Cinema 2 – A imagem tempo* e no curso *Cinema e Pensamento*, ministrado pelo filósofo na *Université de Paris 8* em 1984, e disponibilizado na internet. Nestas duas referências, encontramos análises aprofundadas sobre o monólogo interior de Eisenstein que se revelaram indispensáveis para o avanço do estudo.

Como veremos no desenrolar da pesquisa, no início de suas reflexões, Eisenstein compreende o monólogo interior como um recurso de expressão da subjetividade dos personagens de um filme. Verificamos que, ao longo do desenvolvimento dessas reflexões a respeito de sua própria experiência de cineasta e espectador de cinema, ele chega ao entendimento de que o próprio filme como um todo pode ser considerado um monólogo interior. O filme que Eisenstein considera como monólogo interior é aquele

em que fragmentos, estrutura e discurso alcançam uma harmonia e chegam a uma forma que reflete, então, a ideologia da obra.

A exposição de suas reflexões sobre o tema amplia sobretudo as possibilidades de compreensão das diversas formas narrativas do cinema, desde sua invenção até os dias de hoje.

Observamos, finalmente, que no contexto atual de produção audiovisual, podemos perceber monólogos interiores, presentes tanto na obra de autores independentes, cujos estilos vêm romper com paradigmas estéticos, como em produções industriais em que os diversos tipos de monólogo interior tornaram-se até convencionais.

2. DEFINIÇÕES DE MONÓLOGO INTERIOR:

2.1. MONÓLOGO INTERIOR: PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES

Apesar de só ter sido descrito na literatura na virada do século XIX para o XX, o monólogo interior é um recurso expressivo há muito usado por autores isolados nas diversas artes.¹ Mário Praz, em seu estudo sobre literatura e artes visuais, salienta que é a partir do advento da arte moderna que o monólogo interior e a ideia do fluxo de consciência encontram seu tempo e espaço de expressão, uma época madura para receber-lhe a inovação e se firmam enquanto recurso.

É importante traçar um breve contexto histórico e estético dessa época a fim de identificarmos referências importantes que compõem o ambiente que acolheu a expressão da subjetividade e da forma do pensamento entre os artistas modernos, pois, como veremos no desenvolvimento dessa pesquisa, a utilização de recursos expressivos da subjetividade é normalmente associada a artistas de vanguarda que rompem com os paradigmas tradicionais da arte.

Álvaro Cardoso Gomes comenta que “as grandes rupturas de paradigmas estéticos se iniciaram com a Revolução Industrial no final do século XVIII, mas se generalizaram no final do século XIX e no início do século XX, por ocasião da 2ª Revolução Industrial.” (GOMES, 1995, p. 22). Essas rupturas são reflexos das mudanças sociais e econômicas decorrentes do êxodo rural que se inicia, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, a partir da Revolução Francesa. As mudanças tomam enorme impulso, posteriormente, com a revolução industrial e se generalizam no século XX.

A partir de meados do século XIX, o enorme contingente populacional que emigrou para as cidades (que mais tarde seria batizado de “massa” por Theodor Adorno) passou a trabalhar na indústria, ganhou instrução, se politizou e se inseriu no mercado consumidor e nos espaços públicos das cidades, acaba por modificar o ritmo e

¹ Como exemplo de um dos grandes escritores que se anteciparam no tempo e que usou o recurso, podemos citar Shakespeare e um trecho de *Hamlet*: “Oh, se esta carne sólida, tão sólida, se desfizesse, fundindo-se em orvalho! Ou se ao menos o Eterno não houvesse condenado o suicídio! Ó Deus! Ó Deus! Como se me afiguram fastidiosas, fúteis e vãs as coisas deste mundo! Que horror! Jardim inculto em que só medram ervas daninhas, cheio só das coisas mais rudes e grosseiras. Chegar a isso! Morto há dois meses! Não, nem tanto... Dois? Um rei tão bom, que, confrontado com este, era Apolo ante um sátiro...” (SHAKESPEARE, p.9).

a dinâmica dos centros urbanos. Não podemos deixar de mencionar que aos espaços públicos nessa época, em decorrência também das mudanças de mentalidade advindas da revolução francesa, são anexados acervos de arte, parques e jardins (inclusive jardins zoológicos): lazeres até então desfrutados somente por um grupo restrito de pessoas da elite são propiciados ao grande público.

Watts observa que a indústria (pertencente à burguesia capitalista) logo percebe o potencial econômico da arte, do lazer e do desfrute estético junto à massa, e, amparada pelas novas tecnologias de reprodução, se encarrega de explorar esse “mercado” que desponta, entre outras coisas, incorporando artistas ao seu *staff* de empregados (escritores vão trabalhar nos jornais, poetas na publicidade, artistas plásticos vão elaborar estampas para a indústria têxtil etc.) (WATTS, 1996). Assim, noções de arte são adaptadas à produção industrial (e à publicidade que a acompanha), visando o consumo dessa classe social emergente sem precedentes e sem tradição.

Em contrapartida, os artistas também adaptam a tecnologia industrial e a linguagem publicitária em seus trabalhos. Recursos que até então eram considerados vulgares pela arte tradicional, como o abuso de cores fortes e primárias, o excesso de pontos de exclamação, as sobreposições de ilustrações, a mistura de texto e imagem, por exemplo, são explorados e adaptados à arte.

A dinâmica da vida cotidiana nos centros urbanos (com vendedores ambulantes, cartazes, setas, logomarcas, símbolos, apitos e sirenes) interrompe a atenção e os percursos das pessoas, fragmenta as experiências rotineiras e altera as percepções do tempo e do espaço. As invenções tecnológicas que se popularizam a partir da segunda metade do século XIX colaboram para essas mudanças: a fotografia revela o instante até então imperceptível, o gramofone registra e faz viajar o som reproduzido com exatidão, as locomotivas fazem encurtar as distâncias e o telégrafo transmite mensagens em tempo real.

O cinema é inventado nessa época. Ismail Xavier comenta que

Ao lado dos automóveis, bondes, vitrinas, cartazes de propaganda e luzes da rua, os interiores servem de palco para o desenvolvimento de novos espetáculos e atrações. Estes, na sua composição de movimento, luz, ruído e música, guardam uma correspondência com a agitação de estímulos lá de fora. No interior dessa agitação, o cinema foi, durante certo tempo, uma

novidade entre tantas, fazendo parte do conjunto de espetáculos que mobilizam os mais diversos aparelhos e mecanismos, onde cérebro humano e eletricidade combinavam-se para mostrar algo novo a espectadores em busca de novas atrações (XAVIER, 1978, p. 26).

Em pouco tempo, porém, a partir de 1914, com o desenvolvimento de uma linguagem complexa, o cinema se estabelece como uma expressão artística característica da modernidade, com predominante tendência ao estilo narrativo. Ao mesmo tempo que o cinema, por um lado, vem movimentar uma indústria de entretenimento massificado até então nunca vista, por outro, é experimentado por artistas de vanguarda como “a superação de um abismo entre a arte vigente e as condições efetivas da vida criadas pelo desenvolvimento industrial e urbano” (XAVIER, 1978, p. 32).

O encontro da arte com a indústria acaba por romper com os paradigmas estéticos até então vigentes. Com o fim da tradição e das convenções estilísticas, “pela primeira vez, tornou-se verdade que a arte era um perfeito meio para se expressar a individualidade” (GOMBRICH, 2008, p. 558).

Além do encontro da arte com a indústria, outra referência importante que também sinaliza o amadurecimento da época para receber os recursos de expressão da subjetividade e da forma do pensamento nas artes, tal qual sugerido por Mário Praz, é Sigmund Freud. Sua teoria psicanalítica e inovadora experiência clínica trazem a público um vocabulário e um arsenal conceitual que ampliam a compreensão do íntimo. Freud usa a imagem do iceberg para ilustrar a psique: apenas uma pequena parte fica aparente. Ele usa a interpretação de sonhos, as associações de ideias e a hipnose como recursos para alcançar as profundezas do inconsciente. Seu método de investigação da subjetividade estimula a exploração desse mundo submerso e dos processos mentais entre os artistas.

O universo da subjetividade – os sonhos, os desejos reprimidos, os atos falhos e as associações de ideias – é, também, investigado pela indústria publicitária. A burguesia capitalista não tem escrúpulos em abusar, por exemplo, de mensagens subliminares, com o intuito de vender seus produtos.

Karl Marx é outra referência que não pode ser deixada de lado. Ele inaugura um ideário anticapitalista que inspira os artistas de vanguarda de formas variadas. Alguns,

como os construtivistas russos, se engajam na missão de usar a arte como ferramenta política de transformação social e de disseminação da ideologia marxista entre a massa proletária. Utilizam recursos da publicidade capitalista e da reprodutibilidade técnica, já eficientes no objetivo de vender produtos e sonhos, e reinventam suas formas e seu conteúdo visando a consciência de classe. Marjorie Perloff aponta a colagem « como uma das invenções artísticas mais centrais nas vanguardas do início do século XX ». Segundo ela, « as colagens que fragmentam e provocam rupturas formais refletem aspirações mais amplas dos vanguardistas de romper com as estruturas políticas e econômicas existentes» (PERLOFF, 1993, p.15).

Um filme relativamente recente constitui-se em um bom exemplo, a meu ver, de reconstituição criativa do contexto de mudança, quebras de continuidade e fragmentações a que nos referimos. Trata-se *Drácula de Bram Stocker*, 1992, de autoria de Francis Ford Coppola.

A cena do encontro de Mina com Drácula é ambientada no centro da cidade de Londres no início do século passado e ilustra bem o espírito da época. A sequência abre com um *fade out*² bem rudimentar (que simula filme antigo) sobre uma sucessão de manchetes de periódicos que noticiam os estragos que uma tormenta causara na Inglaterra na noite anterior. Do detalhe de uma revista, Coppola corta para o próximo plano em que, numa esquina movimentada, um vendedor ambulante de jornais anuncia espalhafatosamente as últimas notícias. Nessa mesma esquina o Conde Drácula flana: caminha aparentemente sem rumo observando os veículos, as vitrines e os cartazes que anunciam sessões de cinema e de teatro. Entre os transeuntes do outro lado da rua Drácula descobre Mina. A cena em que seus olhos se cruzam é filmada com *close ups* de um e de outro, simulando os pontos de vista dos personagens que se vêem à distância (de forma tão fácil o cinema muda o ponto de vista e o enunciador!). Os *close ups* de Mina e Drácula, no momento em que se olham, são intercalados por planos de veículos, transeuntes e vendedores ambulantes que passam na frente dos protagonistas, cobrindo-os por vezes, até que a câmera perde Drácula de vista. Quando o reencontra, ele já está ao lado de Mina, magicamente, do outro lado da rua, rompendo com a continuidade da narrativa (em sintonia com o romance adaptado).

² Máscara entra sobre a imagem. Ou seja: a imagem escurece, esvaindo-se aos poucos.

Na cena seguinte, os dois estão sentados à mesa de um café, bebendo absinto. O café se situa numa galeria em que muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. A movimentação da galeria se faz presente por sombras refletidas na vitrine que emoldura a mesa do casal. Mina cede ao assédio de Drácula, que a faz ver fragmentos de filmes pornográficos, num cinema primitivo da galeria. O cenário é um caleidoscópio em que sombras, projeções de filmes e atrações diversas dividem nossa atenção e a dos personagens. As atrações são tantas que o aparecimento de um lobo no meio da galeria, uma das formas que o personagem principal é passível de assumir, quase não resulta bizarro.

O filme é uma adaptação do romance *Drácula*, escrito por Bram Stoker no final do século XIX. Os poderes mágicos de Drácula trabalharam junto à *mise-en scène* do filme no sentido de quebrar a linearidade e a continuidade da narrativa. A narrativa do livro de Stoker é construída a partir de uma colagem de diários, cartas, notícias de jornais, alucinações, magia e viagens no tempo.

É neste contexto de ruptura, fragmentação, valorização da subjetividade, liberdade da expressão individual, mudança da percepção do tempo e do espaço e encontro da arte com a indústria, que o monólogo interior e outros recursos de expressão da subjetividade encontram seu lugar.

2.1.2. O monólogo interior na literatura

Segundo Ligia Chiappini, os monólogos e os solilóquios “como forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e dos sentimentos dos personagens” são muito antigos,³ já o monólogo interior

implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslançando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o

³ Ligia Chiappini cita uma trecho de *Odisséia* de Homero: “_ ai de mim! Receio que outra vez um dos seres imortais esteja urdindo um artil contra mim, quando me aconselha a abandonar a jangada. Não, não vou obedecer: meus olhos divisam a terra ao longe, onde ela disse que acharia a salvação...” (HOMERO apud CHIAPPINI, 1997, p. 68).

deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência (CHIAPPINI, 1997, p. 68).

Alfredo Leme Coelho de Carvalho observa que no final do século XIX, William James, filósofo e psicólogo norte-americano, criou o termo fluxo de consciência para designar os processos mentais que não se manifestam em sucessão, mas num fluxo contínuo de pensamentos e que a literatura apropriou-se deste termo para denominar as técnicas literárias nas quais há uma tentativa de representação dos pensamentos dos personagens. Ele lista cinco técnicas literárias que apresentam o fluxo de consciência: monólogo interior, o monólogo interior orientado, o solilóquio, a impressão sensorial e a descrição por autor onisciente.

É Édouard Dujardin quem primeiro conceitua monólogo interior na literatura, no prefácio da segunda edição de seu livro *Les Lauriers sont Coupés*:

Discurso sem ouvinte e não pronunciado, pelo qual um personagem exprime seu pensamento mais íntimo, o mais próximo do inconsciente, anterior a toda organização lógica, quer dizer, logo que ele nasce por meio de frases curtas e simples sintaticamente, de forma a dar impressão que acabaram de ter vindo à mente (ÉDOUARD DUJARDIN, apud, REVISTA MAGISTER, tradução nossa).⁴

Há um monólogo em *Hamlet*, de Shakespeare, que muito se assemelha ao que viria ser chamado de monólogo interior na literatura, e que vem confirmar o comentário de Mario Praz, que diz que o recurso já era usado por autores isolados em épocas ainda não maduras para receber-lhe a inovação:

Legiões do céu! Ó terra! Que mais, ainda? Invocarei o inferno? Firme, firme, coração! Não fiquéis velhos de súbito, músculos; agüentai-me! Que me lembre de ti? Sim, pobre fantasma, sim, enquanto tiver sede a memória neste globo conturbado. Lembrar-me? Sim; das tábuas da memória hei de todas as notícias frívolas apagar, as vãs sentenças dos livros, as imagens, os vestígios que dos

⁴ « Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial de façon à donner l'impression tout-venant. » (Le Monologue intérieur, 1931). Disponível no site: <http://www.site-magister.com/travec5.htm>

anos e a experiência aí deixaram (SHAKESPEARE, 2002, p.17).

O fato é que as diversas formas de expressão do pensamento se firmam na literatura, associadas a autores modernos tais como James Joyce, Virgínia Woolf, Arthur Schnitzler, Samuel Beckett, Clarice Lispector, entre outros e “... são recursos literários que dão forma ao material incorpóreo do fluxo de consciência” (PINTO, 2009, p.2). Constituem-se assim em recursos miméticos, pois simulam o desenrolar do pensamento. Esses autores desviam o foco de interesse do romance de tradição realista, ao enfatizar a subjetividade na construção do enredo.

Ian Watts identifica Dostoievski como um marco inicial no uso do monólogo interior nos romances. Distingue nele um precursor do modernismo, pois em seus romances utiliza recursos do fluxo de consciência de forma a elucidar a concomitância de pontos de vista distintos e das ações objetiva e subjetiva como elementos constitutivos da narrativa (WATTS, 1996).

Em *Uma História Lamentável*, de Dostoievski, há o que Alfredo Leme de Carvalho define como monólogo interior orientado: “uma representação do conteúdo e processos psíquicos da personagem, semelhante ao monólogo interior, mas aqui há a presença do autor servindo de mediador entre a psique da personagem e o leitor” (CARVALHO, 1981, p.18):

Foi mesmo ótimo que viesse a pé – pensou. Será uma lição para Trifón e um prazer para mim. Na verdade, deveríamos andar mais a pé...Apanharei um trenó na Bolshoi Prospekt. Que noite magnífica! Como são pequenas essas casas. Com certeza são habitadas por gente de classe média, funcionários comerciantes, sei lá... Aquele Stépán Nikiforovitch! São todos uns atrasados de marca, esses velhos carranças! Carranças! *Oui c'est le mot!*” No mais, é um velhote esperto, tem o que se chama *bon sens*, uma fria e prática compreensão das coisas. Também já estão velhos, velhos. Há uma falta de...de que mesmo? Há uma falta de alguma coisa. [...]

Tais eram os incoerentes pensamentos que cruzavam a mente de Ivan Ilítch enquanto seguia pela calçada em direção a sua casa. O ar fresco da noite ativava-lhe o raciocínio (DOSTOIEVSKI, 1997, p.19 e 20).

O conto narra o episódio constrangedor que é a presença do General Ivan Ilitch na festa de casamento de um de seus pobres súditos. Embora a história seja contada predominantemente na terceira pessoa, há incursões no pensamento do personagem principal, como mostrado acima. O narrador nos apresenta a situação: Ivan Ilitch pensa. A partir daí o pensamento do personagem principal flui livremente e o leitor entra em contato direto com ele. O conteúdo dos fluxos de pensamento de Ivan Ilitch é importante na construção do enredo, pois revela o quanto a personalidade e as motivações íntimas do seu personagem principal são contraditórias em relação às suas ações objetivas. Os devaneios e reflexões de Ivan Ilitch são necessários para revelar o disparate da situação objetiva que se coloca, e preparar o desenlace catastrófico e inexorável.

Além de servirem à construção do personagem e ao enredo, os monólogos interiores de Ivan Ilitch vêm romper com a linearidade da narrativa ao trazer um outro ponto de vista à narração e revelam o quanto o mundo objetivo é superficial. Há uma concomitância das ações objetivas e subjetivas ao desenvolvimento da história. Por exemplo, enquanto o General caminha rumo à festa, ele pensa. A descrição do ambiente, e do percurso é interrompida pela ação subjetiva de pensar empreendida por seu personagem. Essa ação subjetiva fragmenta a linearidade do discurso ao incutir um outro enfoque, o do íntimo do personagem, ao desenrolar da história. Há uma multiplicação dos pontos de vista possíveis da narração.

Há ainda que se elucidar a questão formal referente à mímese do fluxo do pensamento. Dostoiévski se serve de recursos literários tais como pontos de reticências para passar a ideia de fluxo ininterrupto, de exclamações para acentuar a emoção e se serve de repetição de palavras para enfatizar uma ideia ou imagem que sempre voltam à mente do personagem. Percebemos a procura por uma matéria literária que dê forma ao pensamento.

Essa questão formal da representação do mundo subjetivo e incorpóreo do qual fazem parte: o subconsciente, as emoções, os sentidos (a visão, a audição, o olfato o tato) e suas interferências sobre o fluir do pensamento, passa a interessar a muitos artistas e de formas variadas desde então. Suas experimentações nesse sentido acabam por ampliar as possibilidades de pontos de vista nas narrativas rompendo com sua linearidade. Os monólogos interiores são assim, resgatados na literatura, como portas (convencionais) que se abrem para a subjetividade.

Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, encontra uma outra forma de representar o fluxo do pensamento de seu personagem narrador:

“Bebeu o último gole de café; repotrou-se, e entrou a falar de tudo, do Senado, da Câmara, da Regência, da restauração, do Evaristo, de um coche que pretendia comprar, da nossa casa de Matacavalos... Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:

Arma virumque Cano

A

Arma virumque cano

arma virumque cano

arma virumque

arma virumque cano

virumque

Maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução; por exemplo, foi o virumque que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever virumque, — e sai-me Virgílio, então continuei:

Vir

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel...

_ Virgílio! exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília.”
(MACHADO DE ASSIS, 1981, P70).⁵

—

⁵ Precisei manter a citação na diagramação original, já que o enquadramento obrigatório da ABNT mudaria a diagramação da página, requinte formal de Machado de Assis.

Aqui Machado de Assis é mais ousado na forma de representar o fluxo de consciência de seu personagem narrador: ele explora a diagramação da página e seus espaços brancos. Cria uma composição gráfica com a distribuição das palavras. Não usa nenhuma lógica lexical. Mais parece uma poesia concreta ou construtivista. Ele traz recursos das artes plásticas para seu romance. Através dessa forma surpreendente, Machado de Assis faz uso do fluxo de consciência; ele mesmo reconhece: “ia escrever *virunque*, - e sai-me *Virgílio*,[...]”.

O romance demonstra uma liberdade de estilo individual. No enredo essa ruptura é cômica e ainda mais livre, pois são os devaneios que atuam no âmbito do acaso e do mágico e acabam conduzindo ao desenlace da trama, como um *Deus ex machina* aristotélico. O romance em questão daria assunto para uma tese de doutorado, mas aqui nosso objetivo é apenas ilustrar experiências formais relacionadas à representação do fluxo de consciência que começam a aparecer com mais frequência na literatura e como eles são vértices de encontro entre as diversas artes.

O livro *Ulisses*, de James Joyce, é notório pelos seus monólogos interiores. Ele se serve de figuras de linguagem tais como onomatopéias, aliteraões, sinestésias anáforas, prosopopéias e etc, além de fazer oposição às regras gramaticais em sua experiência formal:

...fchiiiiifchoooooon trem em algum lugar apitando a força que essas locomotivas têm nelas como enormes gigantes e a água esguichando por toda a parte e saindo delas de todos os lados como no final da velha canção do amoor os pobres dos homens que têm de ficar fora toda a noite longe das mulheres e famílias nessas máquinas assadeiras escaldante é que foi hoje eu contente de ter queimado a metade desses Freeman e Photo bis deixando as coisas assim espalhadas por aí...(JOYCE, 1966, p. 812).

Neste extrato de *Ulisses*, James Joyce, sobretudo, dá forma à impressão que o personagem tem do ambiente que o envolve. Percebemos que os recursos literários utilizados e as figuras de linguagem evocam sons, imagens e impressões sensoriais (audição-apito do trem, imagens sugeridas como água esguichando, tato-calor), que exprimem a maneira com que o personagem vê ou sente o mundo em que está inserido.

Alfredo Leme de Carvalho identifica na obra de Virgínia Woolf o que é definido como impressão sensorial, que consiste em apresentar as impressões psíquicas trazidas

pelos sentidos, e que talvez se aplique ao trecho citado de *Ulisses*. Segundo ele “Enquanto as outras manifestações do fluxo de consciência ocorrem de forma ativa, isto é, a mente do personagem é ativa, trabalhando na direção de pensamentos abstratos; na impressão sensorial a mente é passiva, recebendo impressões concretas dos sentidos” (CARVALHO, 1981, p. 23). Vejamos um trecho de *As Ondas* de Virgínia Woolf:

Esvaíra-se a solidez das montanhas. Luzes passageiras projectavam feixes triangulares por entre estradas invisíveis e afundadas, mas aquelas não encontravam eco entre as asas dobradas das montanhas, e não se escutava qualquer outro som para além do grito de uma qualquer ave procurando uma árvore solitária. Na margem do rochedo, sentia-se tanto o murmúrio do vento que passava por entre as florestas, como o das águas, arrefecidas em pleno oceano em milhares de copos cristalinos (WOOLF, 2002, p. 71).

Sem nos aprofundarmos muito, se formos analisar a função dos monólogos interiores presentes no romance *As Ondas*, de Virgínia Woolf, veremos que eles são fundamentais na construção do enredo centrado na esquizofrenia do personagem principal. A personalidade múltipla desse personagem se revela pela explicitação de seu íntimo, que ora é um ora é outro, de acordo com a personalidade que predomina no momento e que só pode ser evidenciado por recursos de expressão do fluxo de consciência. O tema do livro, que é a esquizofrenia do personagem, vai se revelando aos poucos, a partir da expressão de sua subjetividade multifacetada, que se torna apreensível graças às percepções distintas de cada faceta da personalidade do personagem.

Há um aprofundamento desse mergulho no mundo da subjetividade e das sensações: Gilles Deleuze, em sua pesquisa sobre o monólogo interior de Eisenstein que veremos detalhadamente mais adiante, comenta que o estilo que se prenuncia em *Ulisses* de James Joyce será amadurecido em *Finnegans Wake*, romance posterior ao *Ulisses*.

What clashes here of wills gen wonts, oystergods gaggin fishy-gods! Brékkek Kékkek Kékkek Kékkek! Kóax Kóax Kóax! Ualu Ualu Ualu! Quaouauh! Where the Baddelaries partisans are still out to mathmaster Malachus Micgranes and the Verdons catapelting the camibalistics out of the Whoyteboyce of Hoodie Head. Assiegates and boomerangstroms. Sod’s brood, be me fear! Sanglorians, save! Arms apeal with larms, appalling.

Killykill- killy: a toll, a toll. What chance cuddleys, what cashels aired and ventilated! What bidimetoloves sinduced by what tegotetab-solvers! What true feeling for their's hayair with what strawng (JOYCE, 1965, p. 40).

Neste extrato de *Finnegans Wakes*, James Joyce não se serve mais de um personagem para exprimir o mundo. O ambiente que ele cria envolve a nós leitores, diretamente, sem a intermediação de personagens ou narrações descritivas que até *Ulisses* ele utilizou. James Joyce nos circunda num ambiente que não é físico ou objetivo: é sensorial. O autor insere o leitor no ambiente e no ritmo próprios ao povo irlandês e à sua cultura desprotegidos (pois sem intermediários). O leitor se transforma num personagem estrangeiro⁶ que deve se desembaraçar sozinho para apreender o âmago da cultura irlandesa em que se encontra. A fim de situar o leitor, Joyce indica o caminho dos sentidos. Mais do que compreender é preciso sentir.

A prática literária desses artistas congregada ao uso dos recursos de expressão do fluxo do pensamento (os monólogos interiores e as impressões sensoriais), à medida em que vai rompendo com a tradição realista, amplia sobremaneira as possibilidades expressivas. Alguns artistas, ao aproveitarem as ultrapassagens de antecessores, independentemente de movimentos coletivos, realizam experiências individuais de expressar manifestações de subjetividade não sujeitas às leis de verosimilhança, de continuidade da narrativa, ou da voz, ainda que indireta, do autor. Tais manifestações como que têm maior importância e tomam o lugar da realidade exterior referida.

Nesse sentido, sem comentários aprofundados que não caberiam nesse trabalho, indicaríamos dois exemplos na literatura brasileira contemporânea:

O primeiro exemplo seria relativo ao conto *Conversa de Bois*, de Guimarães Rosa. No conto, o pensamento, o sono, o sonho dos bois e do menino-guia, que anda a pé na frente do carro, toma vulto, se engrandece e provoca a ação – um tranco, solavanco no carro que desloca o perverso carreiro do lugar e o derruba, permitindo que uma das rodas conduzidas pelas juntas dos bois passe por cima do pescoço do carreiro, matando-o. É o castigo (de onde vem?) de sua maldade com os bois, aferroando-os sem

⁶ Não sei como se passa para um leitor irlandês, gostaria de pesquisar, mas certamente a experiência deve ser completamente diferente. De qualquer forma cada leitor experimentará uma sensação diferente, pois a memória sensorial que o texto proclama é absolutamente íntima e individual.

motivo, a toda hora; e por substituir-se ao pai paraplégico do menino-guia Tiãozinho, em quem batia, ainda que ele cumprisse tão bem a sua função.

Talvez pudéssemos falar aqui de “ação da subjetividade” tal a importância e o papel atribuídos à expressão do pensamento. Não podemos negar, por outro lado, que essa expressão ainda se insere em um enredo que mimetiza um real penetrado pelo fantástico.

Já o segundo exemplo foi retirado do *Calendário de Estórias*, livro provocante de uma escritora contemporânea, Laura Barreto, ganhadora do Prêmio Minas de Cultura – 1993. O trecho recolhido – auto-referente, que insistentemente evidencia tratar-se de literatura - soa como uma profissão de fé, uma poética da autora:

Existo

– Se ao menos emergisse um protagonista. Ou você acha que alguém se interessa pelo fantasma?

– Pelo fantôme? Acho que sim. Acho que se interessa sim.

– Num mundo glutão e superlativo, ler sobre nada...

– Você está me rebaixando. Sei muito bem escrever estorinhas picantes e convincentes. Ludíbrios[...]

– Pois então, dê um fecho nisso.

– Dê um fecho?

– Mostre a que veio. Garra!

Olhei para minhas unhas. No tempo em que estudava violão tratava delas. Eram fortes, tocavam villa lobos. Vou afiá-las outra vez[...] (BARRETO, 1998, p. 38).

O tom desabusado, desrespeitoso e desafiante em relação ao leitor apegado às tradições e preconceitos revela afinidade com os textos de Joyce e de Machado de Assis. Podíamos aqui falar de uma demonstração escancarada da subjetividade.

Na apresentação da escritora contida na orelha do livro que citamos, podem-se encontrar as seguintes observações que, a nosso ver, constataam no texto a evolução das formas de expressão da subjetividade ou, se quisermos, a transformação do monólogo interior e suas consequências ao longo do tempo até a literatura contemporânea:

Laura Barreto não quebra a linearidade narrativa gratuitamente, mas para questionar em profundidade as formas tradicionais de representação da realidade.

Daí sua opção pela colagem, pela justaposição e pelo simultaneísmo, que impedem que a vida, sempre tão caótica e múltipla, surja domada e ordenada dentro da obra de arte, como se esta fosse uma jaula ou uma anestesia (ibidem, ORELHA).⁷

Finalmente, também não é difícil perceber analogias - tomando-se as diversas formas em que se expressa o monólogo interior - entre as funções ou propósitos do seu uso nas diferentes linguagens das artes através de sua evolução. Como veremos adiante, é possível pois, observar a relação que se pode estabelecer entre o texto citado de Laura Barreto, certas obras surrealistas (de literatura e de artes plásticas) e os romances de James Joyce que interessarão a Serguei M. Eisenstein na sua teoria do monólogo interior.

Mário Praz é um autor que encontra nos monólogos interiores e nos recursos que procuram dar forma ao fluxo de consciência um dos possíveis vértices de encontro das artes na modernidade. Segundo ele, o que Virgínia Woolf procura fazer com as palavras, por exemplo, foi o que os impressionista começaram a fazer com a tinta um pouco antes.

Essa questão da mímese do universo da subjetividade e subsequente fragmentação da representação do mundo, é uma das bases que impulsionam a preocupação com a forma na arte moderna. É também o motivo pelo qual o monólogo interior, recurso há muito conhecido, é resgatado na literatura e encontra um terreno fecundo para sua exploração. Além disso, revelam um ponto de convergência da literatura com as artes visuais, que a partir de meados do século XIX, têm intensificadas as explorações dos recursos de representação do pensamento enquanto possibilidade de ampliação dos limites que a tradição incutiu às práticas artísticas até então.

⁷ Orelha sem autoria.

2.1.3. O monólogo interior nas artes plásticas

A história da arte é normalmente contada a partir das rupturas estéticas. A arte moderna rompe com certos modelos de representação estabelecidos pelo realismo. O realismo, por sua vez, quebra com paradigmas da arte romântica e assim por diante. O fato é que, as rupturas e a exploração de recursos expressivos que vieram a caracterizar a arte moderna vinham-se anunciando desde o século XVII, mas só se concretizam com um ímpeto revolucionário e com uma amplitude verdadeiramente significativa no final do século XIX.

Como vimos anteriormente, o monólogo interior é um recurso tradicionalmente literário, usado há muito tempo, dentro de limites estritos, cuja exploração se intensifica a partir da segunda metade do século XIX e se generaliza na literatura moderna. Ele é uma forma que os romancistas encontraram para materializar os pensamentos, os sentimentos e todo o mundo subjetivo de seus personagens. O monólogo interior, que nos seus primórdios seria um “circuito” que desse entrada ao ponto de vista íntimo do personagem, foi, cada vez mais, perdendo seus contornos definidos.

O fato é que o termo “monólogo interior”, muitas vezes, passou a ser usado por teóricos e historiadores da arte para designar as experiências formais das artes visuais dedicadas à expressão desse mundo incorpóreo do fluxo de pensamento e dos sentidos. Entre eles podemos citar Mario Praz e Serguei Eisenstein.

Mario Praz, por exemplo, identifica na pintura impressionista certa afinidade com o monólogo interior e técnicas de expressão do fluxo da consciência (PRAZ, 1982, p. 247).

Segundo ele, até o impressionismo o uso de rígidas convenções técnicas de representação realista de tradição clássica predominava na pintura. Entre as convenções de ordem formal predominantes podemos citar o contorno linear das figuras, o *dégradé* (ou a técnica do *chiaroscuro*), o *sfumato*, a perspectiva e etc. que visavam, entre outras coisas, criar uma ilusão de realidade. Como exemplo, vejamos as pinturas de Leonardo da Vinci e de Ingres.



Madonna Litta, Leonardo da **Vinci**. (1490).



Detalhe: Madonna Litta. Leonardo da **Vinci**. (1490).



A Grande Odalisca, Jean Auguste Dominique **Ingres**. (1814)

Então, no final do século XIX, pintores como Monet, Manet, Renoir, Pissarro, Cézanne, entre outros, começam a romper com os paradigmas da pintura então estabelecidos. As rupturas engendradas por estes artistas são de ordem temática, metodológica, técnica – estéticas, enfim. Eles abandonam os estúdios, onde se tem um certo controle da luz e dos modelos, e vão pintar *en plein air*, sujeitos às variações climáticas e a toda sorte de acaso passível de se encontrar nas ruas das cidades modernas. Uma vez nas ruas, a temática muda, a luz muda e surge a demanda de um outro estilo de lidar com as tintas e com os pincéis.



Senhora Monet e uma amiga no jardim, Claude **Monet**. (1872).



Detalhe.

Há, entre esses artistas, uma preocupação formal em se registrar na tela as impressões sensoriais (sobretudo visuais), fugazes, efêmeras da vida dinâmica às quais, a

partir de agora, se submetem. Os gestos do pintor ficam impressos por meio de pinceladas aparentes com manchas de tintas de cores vivas que se sobrepõem, usadas por exemplo por Monet, Pissaro e Van Gogh. Identificamos nas pinturas desses artistas, uma sobreposição de manchas de tintas que revelam as rápidas pinceladas com as quais foram pintadas. A sobreposição de pinceladas com blocos de tinta, que trazem à pintura a noção do fluir do tempo e do pensamento, foi uma forma que esses artistas encontraram para concretizar as impressões sensoriais.

Mario Praz considera essa investigação da possibilidade de “dar forma aos sentidos” como um componente básico do monólogo interior.

A técnica do fluxo de consciência, conquanto tenha diferentes origens (Stendhal sugeriu-a, Tolstói aplicou-a no monólogo interior de Anna Karenina que lhe precede o suicídio, e finalmente William James lhe deu uma fundamentação científica), está relacionada com o impressionismo em pintura, como muito bem viu o crítico russo Tchernitchévski. Como no caso dos tetos da Igreja de Caravaggio, que só veio a ter êxito numa época mais bem preparada para receber-lhe a inovação, poder-se-ia dizer que a técnica do fluxo de consciência e suas formas de expressão só se poderiam desenvolver numa época iniciada no impressionismo, embora as técnicas do fluxo de consciência houvesse despontado anteriormente nuns poucos gênios isolados (PRAZ, 1982, p.197 e 198).

É curioso notar que a sobreposição de gestos do artista impressionista visíveis na obra, acaba por fraccionar os contornos dos motivos retratados que, pela tradição da pintura clássica eram lineares, contínuos e se adequavam a padrões realistas de representação. Podemos dizer, também, que as manchas de tinta que provocam interferências na forma tradicional são a expressão de uma nova perspectiva de se olhar o mundo. Eles ampliam os paradigmas estéticos ao interromper a lógica linear clássica com as intromissões do mundo (até então incorpóreo) das sensações. Segundo Gilles Deleuze, eles embarcaram numa viagem sem volta.

O Sol já nasceu. Barras de amarelo e verde incidem na praia, dourando as traves do barco carcomido e fazendo com que as algas emitam reflexos azul

metalizado. A luz quase que atravessa as finas ondas que se estendem pela praia (WOOLF, 2002, p. 53).

Mario Praz comenta que o que Virgínia Woolf faz com as palavras é o que os impressionistas fazem com os pincéis. Segundo Alfredo Carvalho, Virgínia Woolf, explora um recurso literário de representação do fluxo do pensamento chamado de impressão sensorial (CARVALHO, 1981, p.19). Mario Praz, por sua vez, parte da teoria e da análise literária para estudar o estilo dos pintores impressionistas. Se na literatura os monólogos interiores expressam o fluxo do pensamento de seus personagens, na pintura impressionista os personagens são os próprios sentidos e sensações.

Os monólogos interiores que proliferam desde então, são apenas uns entre tantos outros recursos artísticos, usados pelas vanguardas que, no início do século XX vêm refletir as transformações da percepções do íntimo, do tempo e do espaço que a vida moderna incute às experiências individuais das pessoas, e devemos concordar com Mario Praz que é interessante estudá-lo enquanto vértice de encontro entre as artes.

Seria uma tarefa excessivamente ambiciosa procurar fazer um resumo das vanguardas artísticas que aparecem a partir do século XX, tamanha a variedade de movimentos com estéticas, propósitos e estilos individuais que proliferam no universo das artes desde então. Por outro lado, seria importante situar alguns aspectos centrais que podemos encontrar de forma geral nas artes e que são importantes para a compreensão da teoria do monólogo interior de Eisenstein que veremos à frente.

Gombrich, em sua compilação das principais características dos diferentes períodos da história da arte, traça um panorama da arte moderna considerando as pesquisas formais perceptíveis nos estilos individuais de Van Gogh, Cézanne e Gauguin como pontos de partida. Gilles Deleuze, por exemplo, é categórico ao afirmar que toda a ramificação da arte moderna tem como origem esses três artistas.

Percebemos, ao observar as obras dos três em ordem cronológica, que seus estilos individuais, ao longo de suas carreiras artísticas, se desenvolvem a partir de uma base estabelecida pelo movimento impressionista. As experiências estéticas individuais vão distanciando os estilos desses artistas e vão abrindo novas perspectivas de representação, cada vez mais radicais no sentido de romper com o paradigma classicista da arte realista.

A derrocada do modelo até então vigente instaura um caos no universo das artes. Segundo Deleuze, esses três artistas partem em busca de uma nova ordem estética. Saem à procura de uma forma de domar o caos (DELEUZE, 16 – 28/04/81 – 2).⁸

Voltando ao raciocínio de Gombrich, os movimentos artísticos que, a partir do início do século XX, enveredam pelo caminho da expressão da subjetividade, da sensações e da forma de representar o mundo enquanto reflexo do estado de espírito, tais como o simbolismo e o expressionismo, seriam vertentes apontadas por Van Gogh. Aqueles artistas mais preocupados em estabelecer uma nova ordem estrutural de representação, em que as formas ou figuras não mais resultam da cópia realista da natureza, mas da própria matéria da arte (as formas, as cores, as tintas, os suportes, a mente, a mão do artista etc), teriam no estilo de Paul Cézanne uma primeira referência. Podemos agrupar os cubistas, os construtivistas e os futuristas como vertentes artísticas que têm no estilo de Cézanne um ponto de partida. O estilo de Gauguin, por sua vez, teria dado origem a uma forma moderna de primitivismo que anuncia o surrealismo, por exemplo.

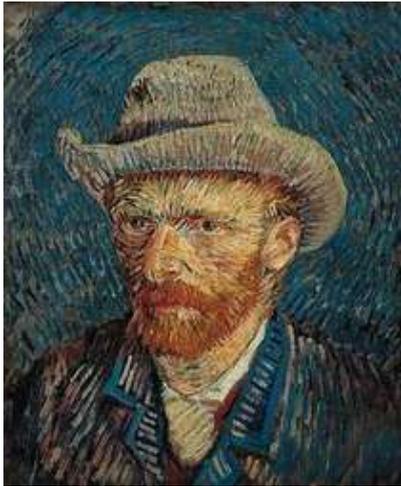


A Curva do Caminho, Paul **Cézanne**. (1905)



O Castelo em Roche Guyon, George **Braque** (1910)

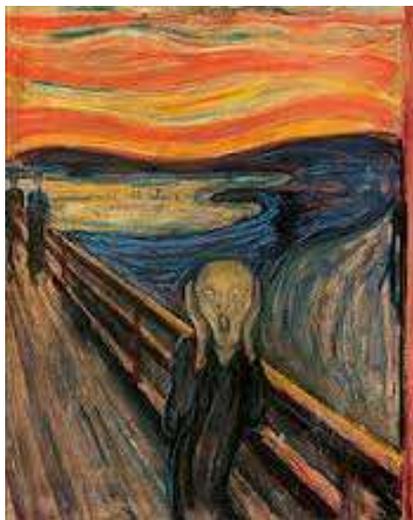
⁸ *La Peinture et la Question des Concepts – Mars à Juin - Cours 14 À 21 - (18 HEURES)*, disponível em: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=47



Autorretrato com Chapéu de Feltro, Van Gogh (1887)



Retrato do Doutor Gachet, Van Gogh (1890)



O Grito, Edvard Munch (1893)



Arearea, Paul **Gauguin**. (1892)



Antropofagia, Tarsila do **Amaral**. (1929)



A Dança II, Henri **Matisse**. (1910)

Há uma teoria controversa que aponta a invenção da fotografia como um dos marcos desse processo de ruptura engendrados pelos impressionistas e que darão origem às diversas vertentes da arte moderna. Segundo Deleuze, a fotografia e o cinema são artes analógicas por natureza, já que elas têm a propriedade de transferir a luz que dá forma à natureza, exatamente como ela se apresenta na vida real, para seus suportes. Elas estão impregnadas da imagem do real. A questão controversa está em atribuir ao caráter analógico da fotografia e por consequência do cinema, à distância que os pintores foram tomando, desde então, de um modelo representação cuja essência estava na cópia objetiva da natureza, já que a fotografia e o cinema, a partir de então, garantiam esse tipo de representação. Hoje em dia, porém, essa questão da cópia e aderência ao referente é relativizada, tanto para o cinema quanto para a fotografia, tendo em vista as montagens, experimentações e manipulações das imagens que evidenciam o discurso e a presença do autor enquanto transformadores da imagem de base analógica.

O fato é que o mundo havia mudado. Os artistas impressionistas, por meio de intervenções, fracionamentos, distorções e etc, revelaram que a estética clássica não servia mais como modelo à arte. As técnicas e os recursos de representação (tais como os motivos, a forma de lidar com as ferramentas, os suportes, as formas e etc) elaborados ao longo do processo de aprimoramento do estilo realista, não atendiam às necessidades expressivas dos artistas que experimentavam a modernidade. Os artistas precisavam inventar novos recursos, novas simbologias, novas técnicas, enfim, novas formas de expressão para estabelecer vínculos com o novo mundo.

Essa crise com as tradições de representação, como vimos até agora, se manifesta nas artes visuais e na literatura. Guardando as técnicas e os recursos próprios de cada

linguagem, observamos uma tendência rumo à representação de um mundo menos objetivo, em que artifícios plásticos e expressivos vão dando forma a um discurso interior que, aos poucos vai fragmentando a forma e o modelo de realismo objetivo predominantes até então.

Aqui retomamos os marcos da modernidade destacados, no início do trabalho, como sinais de que o mundo estava maduro para receber os recursos associados ao monólogo interior e ao fluxo do pensamento. Karl Marx, Sigmund Freud, a massa proletária e a indústria cultural, como já dito, são quatro das referências que servirão como possíveis caminhos rumo à criação de novos vínculos da arte com o mundo.

Acontecimentos de imensa repercussão, descobertas, invenções, incremento da tecnologia e da industrialização, assim como a divulgação e o impacto das idéias e das teorias de indivíduos excepcionais como os citados impulsionaram o século XX e se concentraram sobretudo dentro dos marcos iniciais e finais das duas guerras mundiais.

2.1.4. O Monólogo Interior no Cinema

No meio desse contexto de fragmentação e distorção das narrativas e das representações realistas e clássicas, o cinema é inventado. Ele logo surge como uma possibilidade de se estreitar o abismo que separa a arte do mundo industrial.

A primeira exibição pública de cinema com venda de ingressos foi em 1895 no subterrâneo do Grand Café, em Paris. Na ocasião foram projetados dez filmes (com duração de 40 a 50 segundos cada) realizados pelos irmãos Lumière, os inventores da nova tecnologia. Dentre os filmes exibidos podemos citar os conhecidos *A saída dos operários da Fábrica Lumière* e *L'arroseur arrosé*.

O cinema começa sua carreira em parques de diversões e circos ao lado de outras atrações de ilusionismo como a mulher gorila e mágicas. Os poderes ilusionistas da invenção conquistaram logo um grande público.

Foram precisos três anos, para que, em 1902, os cineastas descobrissem a montagem e transformassem a técnica do cinematógrafo em cinema.⁹ Desde que Edwin Porter colou um pedaço de filme a outro, o cinematógrafo começou a pensar. Como

⁹ Parafrazeando Edgar Morin no seu livro *Le cinema; ou, l'homme imaginaire*, 1956.

salienta Ismail Xavier, foi o caráter ilusionista do cinema que mais atraiu o público nesse primeiro momento. Foi ele também que estimulou artistas a inventar os recursos que viabilizaram a construção de narrativas complexas, verossímeis e fluentes.

O filme de Edwin Porter, *Life of an American Fireman* (1902), com 6 minutos e meio de duração, é uma das primeiras referências de uma obra cinematográfica composta por vários planos, cada um deles com uma posição de câmera distinta, logo com uma multiplicidade de pontos de vista, colados um no final do outro. Ele encena um dia de trabalho de um batalhão do corpo de bombeiros. O filme começa com um bombeiro cochilando numa cadeira da caserna. Ele sonha (!) com uma mulher ninando seu bebê num aconchegante quarto ao lado de bercinho com cortinado de filó. Então, um plano de uma sirene nos faz imaginar seu som (o filme é mudo). O sonho desaparece do quadro, se esvai. O bombeiro acorda assustado, levanta correndo e escorrega por um cano que o leva ao andar de baixo da caserna onde se encontram uma viatura e tantos outros bombeiros. Todos sobem na viatura que sai prontamente da caserna. *Fade in. Fade out.* No interior de um rústico quarto em chamas, uma mulher cai desmaiada na cama com uma criança de uns quatro anos no colo. Do lado de fora, os bombeiros chegam ao prédio que pega fogo com suas viaturas, escadas, mangueiras de água etc, e põem-se a apagar o incêndio. Os bombeiros salvam as vítimas (a mulher e a criança) com vida. A montagem do filme e a noção do tempo e espaço fílmico são rudimentares, mas não vamos nos deter nesse ponto.

Neste ensaio de uma narrativa cinematográfica mais complexa, vemos em cena o mundo objetivo e real do personagem e o seu mundo subjetivo (o sonho), aqui materializado, em concomitância. O sonho é representado da seguinte forma:

O bombeiro cochila sentado numa cadeira na caserna. No espaço vazio do quadro que fica ao seu lado, aparece um “balão”, do tipo de história em quadrinhos. Dentro do balão surge o sonho do bombeiro. Porter faz uma colagem da vida real e do sonho do personagem que aparecem ao mesmo tempo na tela. O filme diz: enquanto cochila, o bombeiro sonha. O espectador, então, entra em contato direto com o sonho, bem situado em relação ao que vê. O cineasta cria um circuito fechado de entrada e saída no mundo subjetivo do personagem de forma clara e objetiva. O sonho que mostra a família, nessa simples e primitiva narrativa cinematográfica, tem a função de acentuar o caráter

heróico do bombeiro que deixa o aconchego do lar para exercer a dura e nobre função de salvar vidas que estão em perigo.

Já nesse primeiro filme de Porter, percebemos o despontar de uma vertente narrativa do cinema que seria aprimorada e reconhecida como sendo clássica.

Vejamos agora algumas definições de cinema de narrativa clássica.

Gilles Deleuze, na taxonomia do cinema que ele elabora nos seus livros *Cinema 1 e 2 – A imagem movimento* e *A Imagem-Tempo*, identifica na linguagem cinematográfica de narrativas clássicas, entre outras, a presença de imagens atuais e imagens virtuais. As imagens atuais são descritivas e fazem parte da esfera do real, do físico e do objetivo e são elas as imagens movimento, as imagens ação, as imagens afeição e as imagens percepção. As imagens virtuais são narrativas e fazem parte da esfera do mundo imaginário, mental e subjetivo. O arcabouço de imagens virtuais é composto pelas imagens-lembranças, imagens-sonhos, imagens-alucinações e imagens-pensamentos (o monólogo interior e outras técnicas de representação do fluxo de consciência são classificadas por Deleuze como imagens-pensamentos).

As narrativas clássicas, segundo Deleuze, são construídas graças a um sistema sensorio motor movido pelo suceder de imagens implicadas umas às outras em função da ação (e reação) que se dá pela construção de um movimento contínuo que, por sua vez, define a progressão cronológica do filme. Deleuze salienta que, desde sua origem, as narrativas clássicas usam imagens virtuais, que aqui sofrem um processo de atualização e vêm trabalhar para o sistema sensorio motor, vêm trabalhar para o movimento do filme, para sua fluência e linearidade compondo um todo, um mundo fechado em si à imagem do real. Aqui, as imagens virtuais objetivadas funcionam como mais uma peça da engrenagem que dá movimento e permite que a narrativa flua. Trabalham para construir uma ideia de mundo real que é transmitida pela ilusão do movimento contínuo e da subsequente ordem cronológica.

Ismail Xavier, por sua vez, define o estilo de narrativa clássica da seguinte forma:

Em todos os níveis a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação seguindo três preceitos básicos:

- a decupagem clássica é apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação;

- a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurando uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas.

- a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc. (XAVIER, 1984, p.31).

Já Bordwell, estabelece alguns princípios metodológicos que o levarão a outra definição de narrativa clássica. Segundo ele,

A narrativa pode ser estudada como *representação*: de que modo ela se refere ou confere significação a um mundo ou conjunto de ideias. A isso poderíamos dar o nome de semântica da narrativa[...] A narrativa também pode ser estudada como *estrutura*: o modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado. Esta seria uma abordagem sintática[...] Por fim podemos estudar a narrativa como ato: o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor. Isso abrangeria considerações sobre origem, função e efeito; o desenvolvimento temporal da informação ou da ação; e conceitos como o de narrador. É o estudo da *narração*, a pragmática dos fenômenos narrativos (BORDWELL in RAMOS, 2005, p. 277).

Analisando, a partir de uma abordagem pragmática dos fenômenos narrativos, alguns filmes produzidos em Hollywood, Bordwell faz o seguinte esquema:

1. A narração clássica, em seu conjunto, trata a técnica cinematográfica como um veículo para a transmissão de informações sobre a história pela trama. O narrador seria invisível e exterior à trama. Só ele conhece a história e vai dando dicas para o espectador.
2. Na narração clássica, o estilo caracteristicamente estimula o espectador a construir um tempo e um espaço da ação da história que seja coerente e consistente.

3. O estilo clássico consiste em um número estritamente limitado de dispositivos técnicos específicos organizados em um paradigma estável e classificados probabilisticamente de acordo com a demanda da trama (BORDWELL in RAMOS, 2005, p. 293).

É importante mencionar que o cinema de narrativa clássica, dentro do contexto formal das diversas artes, já nasceu moderno.

O cinema chamado clássico, em linhas gerais, procura desenvolver uma narrativa, que embora siga a ordem cronológica das ações praticadas por um personagem claramente situado no tempo e no espaço, tal qual na literatura clássica, ele, com muita naturalidade e sem que se quebre a fluência, ao contrário, trabalhando a seu serviço, muda o ponto de vista do narrador a todo momento. Ao invés do que acontece na literatura de tradição clássica, o enunciador cinematográfico está sempre mudando de perspectiva: para tanto, bastam planos que indiquem os diversos pontos de vista dos personagens (o que Deleuze chama de imagem percepção). Ou seja, o narrador como único enunciador - figura com a qual a literatura moderna vem romper ao usar recursos que ampliam as possibilidades de enunciação, como por exemplo o monólogo interior - desde o início não está presente nas narrativas de cinema chamadas clássicas.

Para ilustrar o comentário acima, podemos lembrar o filme *Psicose*, 1960, de Alfred Hitchcock, cuja narrativa podemos associar ao modelo clássico. No filme, há dois exemplos de estilos distintos do uso do monólogo interior como expressão da subjetividade dos personagens que evidenciam a referida multiplicidade de enunciadores e consequentes pontos de vista.

O filme conta a história de uma mulher, Marion, apaixonada por um homem casado, John, com quem vive um romance escuso. John, por motivos financeiros (ele vive às custas da atual esposa), não pode assumir o relacionamento com Marion. Um dia no trabalho, o chefe de Marion, Sr. Lowery, confia a ela a missão de depositar uma importante soma de dólares no banco. Com aquela pequena fortuna nas mãos, Marion vislumbra um destino mais feliz para seu romance e, em vez de depositar o dinheiro, foge a fim de se casar. Em sua fuga, porém, ela se hospeda num hotel na beira da estrada para passar a noite. Nesse hotel ela é assassinada e seu corpo é escondido. O resto do filme é dedicado à investigação que a polícia, familiares e John empreendem para descobrir o motivo do desaparecimento de Marion e da pequena fortuna do Sr. Lowery.

Após outras mortes e muito suspense, o mistério é desvendado: Norman Bates, o proprietário do hotel, é um psicótico que assume a personalidade de sua mãe falecida, mata e esconde os corpos das mulheres que dele se aproximam, inclusive Marion.

O verdadeiro vilão da história é o subconsciente. O assassino é um doente mental. Marion é movida pelas emoções. Assim, a expressão da subjetividade dos personagens é solicitada pelo enredo. Dentro do contexto da narrativa clássica, é importante que o filme indique a perturbação mental como elemento dramático definidor da trama. Assim, a primeira seqüência do filme apresenta o drama íntimo de Marion. É ele que vai justificar o roubo e dar continuidade ao desenvolvimento da trama.

Em seguida, depois do roubo, Marion faz as malas, pega seu carro e inicia a fuga. Enquanto dirige (em primeiros planos e close ups), Marion pensa. A voz que se faz audível em *off*, sobre seu rosto ao volante, é a de seu namorado:

John OFF: - Marion, que passa na sua cabeça? O que você está fazendo aqui? Claro. Fico contente em ver você. Sempre. O que é isso Marion?

Outro monólogo interior aparece mais tarde, quando Marion dirige estrada afora à noite sob chuva. Um diálogo entre seu chefe e sua colega secretária em *off* se sobrepõe ao seu rosto ao volante. Marion muda sutilmente de expressão à medida que o teor de seu pensamento muda.

Diálogo entre Sr. Lowery e sua secretária em OFF:

Secretária: Sim Sr. Lowery. Sr. Lowery: Caroline. Marion ainda não chegou? Ainda não, mas ela sempre se atrasa nas segundas-feiras. Me ligue logo que ela chegar... Secretária: eu liguei para o trabalho de sua irmã. Chefe: É melhor ir até a casa dela. Sua irmã já está indo. Ela está tão preocupada quanto nós... Não tenho a menor idéia. Ela não se sentia bem e pediu para sair mais cedo. Foi a última vez que a vi. Ei espere um minuto, eu a vi. É melhor você vir até o escritório, urgente.

Nesse momento, Marion aperta o volante com suas mãos. Pelo ponto de vista de Marion vemos a estrada à frente. Voltamos ao *close up* de Marion dirigindo. Seu monólogo interior continua, agora nas vozes do seu chefe e do sócio dele:

Chefe: eu lhe disse, todo aquele dinheiro! A responsabilidade não é minha. A gente confia, ela trabalha para mim há dez anos. E melhor você vir aqui.
Sócio: eu não deixaria sumir 40 mil dólares! Se faltar alguma coisa ela me

paga com sua pele! Ainda não acredito. Deve ser algum tipo de mistério, não posso acreditar. No banco ninguém a viu. Você ainda confia? E ela olhava fixo. Planejando. E ainda me flertava!

Marion sorri vingativa.

As reações de Marion ao texto dito e a alternância dos planos de seu rosto dirigindo e dos planos da estrada que simulam seu ponto de vista esclarecem que os diálogos entre seu chefe e o sócio, que escutamos, são fruto da mente de Marion: ela imagina ou supõe o que se passa no escritório em sua ausência.

A construção formal desse monólogo interior se dá por longos planos do rosto expressivo da personagem e um texto construído em forma de diálogos que se sobrepõem ao seu rosto.

Quanto à forma que os monólogos interiores de Marion se integram à narrativa, percebemos que eles dão forma ao pensamento da personagem, expondo sua falta de caráter. Nesse filme, os mecanismos da mente são o *leitmotif* da trama. A graça toda está no fato de serem os processos mentais os verdadeiros vilões que assombram a maioria dos personagens Hitchcockianos e no fato de Hitchcock transformá-los em vilões de carne e osso.

No final do filme, quando Jeff Bates está preso, enrolado no cobertor, a câmera se aproxima até enquadrá-lo em *close up*. Sobre seu rosto perturbado, em *off*, seu pensamento na voz da sua mãe:

Bates (em *off* com a voz da mãe): é triste quando a mãe tem que dizer as palavras que condenam o próprio filho, mas eu não podia deixar que me condenassem. Vão levá-lo embora agora. Como deveriam ter feito anos atrás. Ele estava sempre mal e no fim. Eles queriam dizer que eu matei aquele homem e aquela mulher, como se eu pudesse fazer alguma coisa além de olhar fixo. Como um de seus pássaros empalhados. Eu não podia nem moveria um dedo. Apenas sentarei e ficarei quieta se suspeitarem de mim. Eles provavelmente me olham, suspeitam de mim. Deixa eles. Nunca fiz mal a uma mosca (depois que Bates olha uma mosca em sua mão) eles verão...e dirão que eu nunca fiz mal a uma mosca.

É assombroso ver aquele personagem pensar com a voz de sua mãe. Os monólogos interiores do filme funcionam como elementos que trabalham para o sistema

sensorio-motor que, segundo Deleuze, caracteriza a construção das narrativas clássicas. São degraus de uma escada que vamos subindo gradativamente até alcançarmos o topo no fim do filme.

Voltando ao contexto histórico dos primeiros 20 anos da história do cinema, Ismail Xavier salienta que até a Primeira Guerra Mundial o cinema já havia desenvolvido seu caráter industrial de abrangência internacional e que alguns países como a França, a Alemanha e os Estados Unidos configuram-se como pólos de produção industrial e exportação de filmes. Aos outros países cabia importar filmes e exibi-los. Com a chegada da Primeira Guerra, diante da derrocada dos centros industriais europeus, os “Estados Unidos dominam o mercado internacional e amadurecem seu sistema de representação naturalista (Griffith e Chaplin eram seus grandes nomes)” (XAVIER, 1978, p. 35).

Fora de Hollywood a produção de cinema que renasce após a Primeira Guerra se caracteriza pela prática artesanal e muitos desses focos de produção artesanal estavam afinados com as vanguardas artísticas da virada do século. É o caso dos expressionistas, dos surrealistas, dos futuristas, dos dadaístas e dos construtivistas. O universo dessa produção de cinema alinhada com a vanguarda das artes plásticas vem romper com os paradigmas estéticos do cinema de narrativa clássica produzido predominantemente pela indústria estadunidense.

É curioso notar como o monólogo interior vai se revelando um rico fio condutor para se estudarem as transformações estéticas pelas quais as diversas linguagens artísticas passam na virada do século. Como veremos no decorrer do trabalho, o monólogo interior pode se traduzir em diferentes formas plásticas que encontram eco no cinema.

Voltando ao cinema europeu do pós guerra, a produção mais significativa dessa época é a empreitada pelos artistas de vanguarda, cuja palavra de ordem era romper com a linguagem e com a formas de representação que, em tão pouco tempo, tornaram-se hegemônicas. Dentre os grupos vanguardistas europeus do pós primeira guerra nos deteremos nos que se dedicam às questões estéticas referentes à forma da subjetividade. São eles os expressionistas, os surrealistas e os construtivistas.

O monólogo interior e o cinema expressionista alemão

Começamos pelo expressionismo alemão, chamado assim devido a sua afinidade com o movimento expressionista das artes plásticas e que consideramos como um prolongamento do estilo de Van Gogh.

Se formos usar uma abordagem pragmática na análise de alguns de seus filmes mais conhecidos, veremos que suas narrativas estão afinadas com o modelo clássico no sentido em que contam uma história a partir das ações vividas por personagens numa cronologia e num espaço verossímeis. Veremos que o tempo e o espaço são construídos a partir de um encadeamento contínuo de planos ou imagens (como prefere Deleuze) que trabalham para o funcionamento de um sistema sensorio-motor. É o caso de *Nosferatu* de Murnau (1922), do *Gabinete do Dr Caligari*, Robert Weine (1919) e de *Dr Mabuse Júnior* (1922,) de Fritz Lang, por exemplo.

Uma vez atendo-nos a uma abordagem que parta da análise da representação, encontraremos alguns elementos que normalmente são associados pelos críticos e teóricos como sendo elementos de oposição ao modelo de representação naturalista, em que a natureza é imediatamente reconhecida e que são próprios do modelo de representação encontrado nas narrativas clássicas. É que esses filmes têm cenários propositalmente artificiais, personagens caracterizados com figurinos excêntricos e maquiagens carregadas, interpretações de atores com gestos largos e expressões faciais marcadas e etc. Há uma nítida opção pela representação estilizada, que chega a ser caricata.

No caso de Robert Wiene, diretor do filme *Gabinete do Dr Caligari* (importante referência do cinema expressionista alemão), ressaltemos que ele começa sua carreira artística cursando Faculdade de Belas Artes na Áustria. Wiene, em geral, usa o estilo de representação caricata, já descrita acima. Toda sua representação evidencia que nem os cenários nem os personagens são reais e que a história é uma fantasia. Seus filmes, porém, em muitos casos, começam com dois personagens ambientados num cenário natural, até que um deles começa a contar uma história para o outro. Então, um *fade in* nos tira do mundo do narrador e de seu auditor e um *fade out* nos conduz ao mundo da fábula que o narrador introduz. A partir daí, o espectador entra em contato direto com o decorrer da fábula, normalmente uma história de terror. É importante notar que mesmo no mundo do narrador, que é reconhecível como natural, as opções do diretor

são todas sombrias, estranhas, e fantasmagóricas: no caso do *Gabinete do Professor Caligari*, no cenário que emoldura o narrador há uns cactos e uns galhos de plantas caindo sobre ele. O seu companheiro de cena (do narrador) comenta com ele que o mundo está cheio de espíritos. Então uma mulher vestida de branco e com o olhar vago passa por eles. O narrador apresenta sua noiva e começa a contar a história apavorante que eles viveram e que a deixou assim perturbada. O filme, em sua narrativa, abre uma “moldura” para o mundo da fábula e da livre expressividade, fica livre das amarras do estilo realista.

Fritz Lang, tanto no *Dr. Mabuse* como no *Metrópolis*, usa também esse recurso de abrir uma janela para o mundo da fábula por meio da evidência do narrador ou enunciador. Nesses dois filmes, por exemplo, ele usa cartelas que apresentam os personagens, o mundo em que eles vivem e o conflito que se apresenta, a partir daí ele está livre para construir um novo mundo. Esse recurso de se usar um texto para situar uma história de ficção científica, poderia ter ficado relacionado ao cinema mudo e às suas possíveis deficiências narrativas, no entanto o recurso é usado ainda hoje no cinema. O filme *Guerra nas Estrelas*, de Jorge Lucas, por exemplo, começa com um grande plano do universo sobre o qual desfilam letreiros explicativos que entram grandes por baixo do quadro e vão ficando pequenos à medida que sobem, o que provoca a ilusão de que estão se distanciando universo afora. Esses créditos nos conduzem a um planeta que fica numa galáxia a milhões de anos luz da Terra. Assim, novas regras de verossimilhança se estabelecem (afinal, tudo pode acontecer em se tratando de uma civilização tão improvável).

Nosferatu, adaptação de *Drácula* de Bram Stoker para o cinema realizado por Murnau em 1922, conta a história de um jovem empregado de uma empresa imobiliária que é submetido à função de levar um contrato de venda de um imóvel na sua cidade (Bremen) para um nobre estrangeiro – o conde Drácula, que vive na Transilvânia. A jovem esposa de Jonathan começa a sentir maus pressentimentos. Tem visões, pede para o marido não embarcar nessa viagem. O chefe de Jonathan, porém, desperta a cobiça no jovem (o Conde é muito rico, um bom contato...) que acaba por partir. Jonathan, em sua viagem, trilha o único caminho que se lhe apresenta. A paisagem do percurso que ele segue, vai ficando taciturna. Pequenos vilarejos vão tomando o lugar das cidades, as hospedagens vão ficando cada vez mais precárias, até que o caminho fica totalmente ermo, cheio de sombras nas quais podemos projetar nossos temores. É a transformação

do cenário que conduz o personagem até o mundo fictício do Conde Drácula. A viagem em que embarca o personagem funciona como uma janela que se abre para a expressão dos sentidos.

E o monólogo interior no meio disso tudo? Se repararmos bem, os monólogos interiores surgem na literatura como molduras para expressão direta da subjetividade dos seus personagens. São molduras que permitem um escape de determinadas convenções literárias oriundas de uma tradição realista de representação e que de repente começaram a se revelar insuficientes para a expressão de seus artistas. Como temos visto desde o início do trabalho essa livre expressividade encontra nos artifícios plásticos uma forma de se revelar. Podemos dizer que, tanto a literatura como o cinema narrativo, emolduram esses artifícios para poderem ampliar seus recursos representativos, sem perder, porém, a fluência da narração.

Os cineastas expressionistas, da mesma forma, criaram janelas para poderem expressar a subjetividade (no caso sensações) que se manifestam nos cenários distorcidos, nas negras sombras, no caráter soturno de seus personagens e nas fábulas apavorantes, que encontram seu lugar num mundo claramente fictício introduzido pela narração de tradição realista.

Parece-nos cabível associar os recursos expressivos dessas cineastas ao monólogo interior: de fato, partindo do raciocínio de Mario Praz que identifica na pesquisa da forma das sensações presentes nas pinturas impressionistas uma possível analogia com o monólogo interior literário, acreditamos poder aproximar o estilo dos cineastas expressionistas de representar os sentidos a esse recurso; ou pelo menos ao recurso chamado de impressões sensoriais, uma das técnicas literárias de representação do fluxo de consciência, das quais fazem parte os monólogos interiores.

Nos filmes expressionistas, porém, os sentidos não são subjugados aos personagens, ao contrário, os personagens são suas vítimas. As sensações de terror estão no ambiente que os envolve e os aprisiona. Os vampiros, os lobisomens, as múmias, por exemplo, são personagens imortais, seus maiores dramas é não poderem sair do ambiente em que se encontram confinados: o do cenário do filme.

Kracauer, no seu livro *De Caligari a Hitler*, comenta que esse clima de pavor, tão presente nos filmes expressionistas, pairava sobre o imaginário coletivo dos alemães

nesse período entre as duas grandes guerras. Ele diz que o que esses cineastas fizeram foi formalizar o espírito de seu tempo. A maneira que esses artistas encontraram para expressar os sentimentos (sobretudo de instabilidade, de incerteza, de medo e de coação) que estavam no ar, foi desestabilizando e distorcendo os cenários e foi criando verdadeiras trevas com a fotografia contrastada em que se elaboravam as histórias de terror.¹⁰

Os sentidos e as profundezas do ser estão impressos no mundo dos filmes do movimento expressionista alemão não apenas pelos recursos narrativos que o cinema herdou da literatura, mas também pelos recursos herdados das artes plásticas. Nós nos deparamos com a expressão da subjetividade que, todavia, aqui, permanece protegida, presa, emoldurada no interior do quadro de representação da realidade exterior, assim como os monólogos interiores que nessa época estão presentes na literatura, figurando os pensamentos, as sensações existentes no interior das cenas realistas narradas de que dependem para se manifestar. No plano de uma abordagem semântica, os pensamentos, as sensações presentes no interior dessa moldura, são atizados pelo que há de referências provindas dos recursos plásticos que também se manifestam na pintura expressando a subjetividade.

Eisenstein e o cinema alinhado com o construtivismo russo.

Jacques Aumont acredita que, embora os filmes de Eisenstein tenham se tornado “vinculados a um passado histórico mais ou menos distante (e longe de nossa sensibilidade presente)”, sua teoria “em virtude de sua amplitude e sua vontade de abordar tudo, permanece nossa contemporânea” (AUMONT, 2004, p.43) . Sua obra, elaborada na primeira metade do século passado, continua sendo referência ao estudo e à prática cinematográfica nos dias de hoje.

Eisenstein é o cineasta que primeiro se dedica à reflexão acerca do monólogo interior no cinema no período entre as duas grande guerras. Teórico de cinema e cineasta, Serguéi M. Eisenstein é um exemplo maior de artista que se opunha ao modelo clássico. A base para o desenvolvimento de sua teoria e obra cinematográfica é marcada

¹⁰ É interessante lembrar que Fritz Lang perdeu um olho lutando na 1ª Guerra Mundial e fugiu da Alemanha ao ser convidado por Hitler para integrar a equipe do DIP em 1933. Murnau e Robert Weine também fugiram, ainda antes de Fritz Lang, logo que o partido nazista assumiu o poder.

pelo seu engajamento com a estética revolucionária da arte de vanguarda russa, notadamente o Construtivismo.

A grosso modo, o construtivismo russo, tem como referência primordial o movimento futurista italiano de Marinetti. Como mencionado anteriormente, o futurismo pode ser considerado como uma das vertentes que surgem dos desmembramentos do estilo individual de Paul Cézanne, artista que procurou dominar o caos que se instaurou nas artes visuais após a derrocada do modelo clássico e realista, a partir de uma nova ordem estrutural que privilegia a construção da obra de arte em oposição à composição.

Como afirma Albera em seu livro *Eisenstein e o construtivismo russo*, devido às grandes revoluções, ditaduras e guerras que marcam os primeiros cinquenta anos do século XX na Rússia, e devido também ao engajamento político de seus artistas, obras¹¹ e documentos sumiram (como diários, manifestos, relatórios de produção e etc). Muitos movimentos, ideias e experimentos foram reprimidos com prisões, exílios e até mesmo com a execução de intelectuais¹² e artistas no percorrer da história política da União Soviética. A história da vanguarda artística na Rússia é, por conseguinte, uma espécie de quebra cabeças com muitas peças desaparecidas.

O que fica evidente é a congregação dos estilos dos artistas aos propósitos do novo estado socialista revolucionário que precisa se estabelecer sob a liderança de Lênin - primeiro presidente do Conselho de Comissários do Povo da União Soviética, após o êxito da Revolução Russa, em 1917. Logo que assume a liderança, Lênin monta um Comissariado Popular de Educação que seria responsável pela educação e formação cultural da primeira geração de socialistas soviéticos. Como Comissário Popular de Educação, Lênin nomeia Anatoly Lunacharsky, crítico de arte e intelectual marxista que permanecerá no cargo até 1929 quando Stalin nomeia novos comissários para seu governo.

Entre outros feitos, Lunacharsky, durante os 12 anos em que esteve à frente do Comissariado Popular de Educação da nova União Soviética, erradica o analfabetismo, promove a construção de escolas, teatros, museus e contrata artistas como Maiakovski,

¹¹ Malevitch, por exemplo, devido ao “subjetivismo” aparente em seu trabalho, foi preso e torturado em 1929 e pelo menos 10 de seus quadros desapareceram.

¹² Como ocorrido no massacre de Katyn, em 1940, durante o governo de Stálin, ou o assassinato de Leon Trotski, no México em 1940.

Malevich, Tatlin, Brancusi, Alexander Rodchenko, Marc Chagall, Eisenstein etc, com a missão de criar uma “imagem” da revolução e do novo Estado. Assim, Lunacharsky agrupou artistas cujos estilos individuais traziam referências diversas (Malevich era mais afinado com o suprematismo e Chagall, nessa época, com o simbolismo, por exemplo) para trabalharem juntos, financiados pelo governo, com o objetivo específico de construir a identidade da nação revolucionária soviética. Como bem sintetiza Giulio Argan em seu livro *Arte Moderna*:

Os artistas se tornam os geniais diretores do “espetáculo” entusiasmante da revolução: são eles que organizam as festas populares, as comemorações, os desfiles, as representações teatrais. Encarregado de estudar o Monumento à Terceira Internacional (1919), Tatlin projeta sua torre Eiffel proletária: uma gigantesca espiral enclinada e assimétrica de treliça metálica, que gira sobre si mesma e funciona como emissora de notícias e sinais luminosos. A cidade soviética deve ter uma estrutura e uma figura novas. A arte, que não mais pode ser representativa, pois não há mais valores institucionalizados para representar, será informativa, visualizará instante por instante a história em ação, estabelecerá um circuito de comunicação intencional entre os membros da comunidade (ARGAN, 1992, p. 325 e 326).

Não podemos deixar de observar o talento de Lunacharsky ao agrupar esses artistas a serviço da nação, pois suas ideologias e seus estilos, embora diversos sob muitos aspectos, tinham algumas afinidades, entre elas o marxismo e a influência do futurismo.¹³ Malevich, Rodchenko, e Tatlin eram teóricos marxistas do Construtivismo. Eles “deviam se esforçar para explicar cientificamente a morte da arte, até então indissolúvelmente ligada à teologia, à metafísica e à mística, e formular os novos fenômenos do trabalho artístico no novo ambiente histórico” (BRITO, 1999, p.15).

Num primeiro momento, o trabalho desses artistas engajados, foi o de viajar pelos países que compunham a União Soviética, com a finalidade de recolher e resgatar motivos, símbolos, ritmos musicais e histórias próprias do folclore e da arte popular dos povos eslavos, que vinham se “ocidentalizando” devido à grande penetração da indústria capitalista estrangeira. Num segundo momento, baseado no material popular e folclórico

¹³ O futurismo foi um movimento de vanguarda idealizado por Filippo Marinetti, que trabalhava com colagens de imagens, palavras, fotografias e que introduziu o conceito de transmutação dos símbolos: o ato de se pegar um objeto conhecido como tal e mudar seu sentido ao se mudar seu contexto. O futurismo, além disso, fazia uma apologia à máquina, à tecnologia, à vida urbana; propôs ainda uma estetização da guerra.

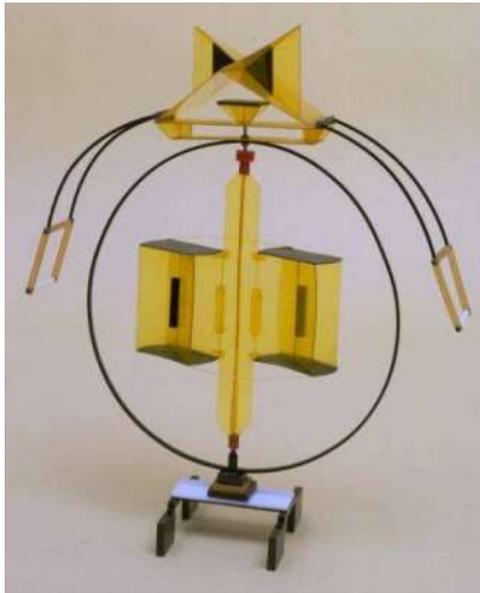
recolhido, o objetivo era estabelecer uma arte funcional e novos códigos de comunicação visual, já que na nova estrutura político-social “não poderia subsistir nenhuma contradição entre operação estética e a tecnologia industrial” (ARGAN, 1992, p. 329).



Kasimir Malevich, Cabeça de Camponês (1928).



Alexander Rodchenko (1924)



Naum Gabo, Fonte Rotativa (1925)



Tatlin, Maquete Monumento à Terceira Internacional (1919)

Eisenstein começa sua carreira artística em 1920 como cenógrafo, ator e diretor de teatro no Proletkult, um semi independente movimento artístico do proletariado russo, fundado por Alexander Bogdanov e pelo poeta Mikhail Gerasimov, sob a tutela do Comissariado liderado por Lunacharsky. O Proletkult, assim como todos os movimentos estéticos promovidos então na Rússia, prezava uma estética popular (contrária à cultura burguesa) e temáticas sociais e políticas acessíveis ao povo.

O ponto de partida para o desenvolvimento de uma peça dramática, para Eisenstein, é a compreensão do espetáculo enquanto construção de uma estrutura discursiva, e, como bom construtivista, avessa à ideia da representação objetiva e naturalista. Sua pesquisa conceitual e teórica acerca da construção do espetáculo começa dedicado à linguagem teatral e resulta num artigo *Montagem de Atrações* publicado pela 1ª vez na revista LEF, nº 3 em 1923.

Atrações (do ponto de vista teatral) – é todo aspecto agressivo do teatro, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica calculada para provocar determinada reação que possibilite ao espectador perceber o aspecto ideológico que ali foi exposto, sua conclusão ideológica final (EISENSTEIN in XAVIER, 1983, p.189).

A história da peça dramática e a montagem de “coisas reais”, como diz Eisenstein, ocupam a estrutura do espetáculo como um todo e os segmentos figurativos entram como atrações. No plano formal, as atrações são unidades “moleculares do espetáculo” (figurino, expressão do ator, objetos de cena, iluminação, uma cena específica, ruídos, música, cenário), conscientemente selecionadas e não exteriores ao tema e que são constitutivas da forma geral do espetáculo e de sua ideologia. Segundo Eisenstein, a montagem de atrações libera o espetáculo do jugo da “figuração ilusionista” e da “representação” e implica a construção da dramaturgia a partir da sequência de fragmentos de coisas reais ou de “segmentos figurativos”. Estes correspondem a atrações ou estímulos de grande efeito, que são posicionados pontualmente para provocar emoções específicas de um momento dramático da história. Segundo ele, esses fragmentos (ou atrações) devem ser encontrados dentro da realidade do povo soviético e seu conjunto é que forma a “imagem” do tema.

O cinema, até 1922, era considerado como um produto industrial alienante pelo comissariado que não o identificava a uma forma de expressão artística autônoma. “O cinema e a arte são fenômenos de natureza diferente. A arte cria imagens, enquanto o cinema as reproduz” (MAIAKOVSKI apud ALBERA, 2002, p.208). Essa opinião começa a mudar quando os registros cinematográficos que Dziga Vertov fazia da revolução, das ações educativas dos colegas e da rotina do proletariado russo, graças às suas pesquisas, e as de seu colega Kuleshov, relacionadas à montagem e à colagem, evoluíram para documentários criativos, cujas narrativas descontínuas e sem encenação (não há atores, os personagens são operários reais, os cenários são naturais e etc) acabam por revelar aos teóricos construtivistas um indício das possibilidades semânticas e não meramente analógicas do cinema. Em 1922 Maiakovski publica no primeiro número da revista *Kino-fot*,¹⁴ um texto em que reconhece o cinema como um destruidor da estética, um semeador de ideias e renovador da literatura. Já Dziga Vertov escreve:

[...] a câmera não teve sorte. Ela foi inventada quando não existia nenhum país onde o capital não reinasse. A burguesia teve a ideia diabólica de utilizar esse brinquedo para divertir as massas populares, ou mais exatamente para desviar a atenção dos trabalhadores de seu objetivo fundamental, a luta contra seus mestres (VERTOV apud ALBERA, 2002, p.217).

¹⁴ *Kino-fot* – revista editada por Alexei Gan e Aleksandr Rodchenko e publicada em agosto de 1922.

A partir de então, a atividade cinematográfica criativa, graças aos esforços teóricos dos artistas construtivistas, é incorporada às atividades tuteladas e financiadas pelo Estado. É o comissariado que define os temas das produções e promove concursos para definir os cineastas que se dedicarão à realização das obras encomendadas. Segundo Albera, os roteiros eram analisados com rigor estético e ideológico e deviam vir acompanhados de uma argumentação que provasse sua essência revolucionária.

Assim, ainda no tempo do Proletkult, Eisenstein realiza um curta metragem cômico - *O Diário de Glumov*, 1923, (que entra como uma “atração” na montagem teatral que ele fez da peça *O Sabichão* de Ostróvski). No mesmo ano realiza seu primeiro filme longo, *A Greve* (1923), encenado pelos atores do Proletkult. Aqui ele começa a esboçar os princípios norteadores da sua produção cinematográfica e a identificar o “específico filmico”, ou seja, começa a se dedicar a encontrar os recursos narrativos e expressivos próprios do cinema.

Com o fim do Proletkult, em 1923, Eisenstein vai dar aula no Instituto Estatal do Cinema Soviético, na Universidade de Moscou. Na academia, encontra terreno apropriado para o desenvolvimento de pesquisas relacionadas à nova arte.¹⁵

Suas primeiras investidas no campo teórico do cinema foram dedicadas à montagem, que, segundo ele, é a base da articulação do discurso ideológico do autor. Para ele a estética revolucionária do cinema deve ser oposta àquela marcada pela montagem contínua, baseada no encadeamento de planos, próprio à montagem do cinema clássico, reacionário burguês, que visa criar uma ilusão de realidade no espectador, como sintetiza Ismail Xavier,

...a montagem própria a uma estética revolucionária no cinema seria aquela que “interrompe o fluxo dos acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia (XAVIER, 1984, p.108).

¹⁵ Jacques Aumont credits o desenvolvimento sistemático de sua teoria à carreira de professor de direção e à necessidade de dar um fundamento teórico à prática de seus alunos. Já François Albera credits o desenvolvimento de sua teoria às exigências do mecenato estatal.

Ainda na época do cinema mudo, além da pesquisa referente à montagem, Eisenstein, até a realização de *O Encouraçado Potemkin*, 1925, se dedica ao desenvolvimento prático e teórico da ideia original de Dziga Vertov que consiste em evitar a realização de dramas com heróis individualizados, especialidade do cinema burguês e capitalista. Aqui, a palavra de ordem é partir da noção da massa como herói. “Nenhum cinema refletira antes uma imagem de ação coletiva como o cinema russo” (EISENSTEIN, 2002, p. 24).

Como veremos no próximo capítulo, a partir de 1929, com os novos rumos da política Stalinista, a política cultural do Estado Soviético muda. Em 1934, Eisenstein publica um artigo *Do Teatro ao Cinema* na revista *Sovietskoie Kino* nº 11/12, que consiste na revisão de sua obra elaborada até então. Um dos principais aspectos revistos é exatamente a questão do argumento, do drama e do desenvolvimento dos personagens individualizados no cinema revolucionário e do caráter orgânico da peça dramática.

E aqui, ao iniciarmos nosso quarto período de cinco anos de cinema, quando as discussões abstratas sobre os epígonos do filme de “argumento” e os embriões do filme “sem enredo” estão se acalmando, é hora de fazer um inventário de nossas perdas e ganhos.

Acho que além de dominar os elementos da dicção cinematográfica, a técnica do plano e a teoria da montagem, temos outro ganho a citar – o valor dos laços profundos com as tradições e metodologias da literatura (EISENSTEIN, 2002, p. 25).

O outro aspecto revisto é relativo ao “específico filmico”: ele chega à conclusão que os recursos que antes ele atribuía ao cinema (inclusive a montagem) estão também presentes nos outros meios artísticos, e que o específico filmico, na verdade, é o poder de conjugação de diversas linguagens artísticas.

Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade. [...]O cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o

processo que ocorre microscopicamente em todas as artes (EISENSTEIN, 2002, p. 25).¹⁶

Além disso, ele reformula o argumento, que já vinha esboçado com outro vocabulário em suas reflexões teóricas, de que a construção do discurso cinematográfico é semelhante à estrutura de conformação do pensamento humano. Desde então suas reflexões tomam outro rumo. Do todo ele preserva a ideia do poder persuasivo do cinema.

¹⁶ Microscopicamente se refere ao menor fragmento de composição de cada forma de expressão artística.

3. EISENSTEIN E O MONÓLOGO INTERIOR

3.1. INTRODUÇÃO

A obra teórica de Eisenstein é permeada de idas e vindas. A cada revisão, realizada pelo autor, um conceito é amadurecido ou expresso com um novo vocabulário. Em geral, como podemos observar pela ordem cronológica de seus escritos, após cada investida no campo da realização prática, uma reflexão teórica sobre sua experiência prévia é articulada. Essas reflexões não têm como base apenas seu trabalho, mas a observação de obras e teorias de outras linguagens artísticas com as quais Eisenstein estabelece analogias para chegar a conceitos propriamente cinematográficos e, então, desenvolver os seus argumentos. Devemos considerar que ele começou a fazer filmes e a escrever teorias cinematográficas nos primórdios da invenção do cinema, quando não havia, nem mesmo, vocabulário específico desenvolvido. É comum, ainda hoje, que teóricos do cinema façam glossários contendo os conceitos e as definições da nomenclatura utilizada em seus trabalhos, composta muitas vezes por termos adaptados de outras linguagens artísticas e neologismos. Podemos atribuir as mudanças conceituais e de vocabulário presentes na obra de Eisenstein ao processo de maturação do autor e ao contexto político da época de sua criação.

Em 1925, Eisenstein realiza *O Encouraçado Potemkin*, seu filme mais conhecido e cujo estilo sintetiza sua obra teórica. Arrisco afirmar que sua obra artística se antecipa à sua teoria e que a maioria dos conceitos por ele elaborados se aplicam a esse filme. Parece mesmo que ele passa muitos anos de sua dedicação à teoria, procurando verbalizar tudo aquilo que ele realizou nesse filme em que percebemos a presença de quatro das metodologias de montagem teorizadas por ele:

- da montagem métrica: que consiste em criar tensão a partir do comprimento dos fragmentos. Fragmentos curtos, por exemplo, aumentam a tensão. Ele salienta que o comprimento dos fragmentos não deve ser percebido, mas seu efeito deve ser sentido[...]
- da montagem rítmica: o movimento dentro do quadro que define a métrica e impulsiona o movimento da montagem de um plano a outro[...]
- da montagem tonal: o ritmo vinculado à montagem dos tons do interior do quadro (sombra, luminosidade, metade clara, metade escura) e nas suas relações com a métrica e com o ritmo[...].

- da montagem atonal: “é organicamente o desenvolvimento mais avançado ao longo da linha de montagem tonal. É distinguível da montagem tonal pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento (atuação, figurino, luminosidade, cenário, ação etc)” (EISENSTEIN, 2002, p. 74).

As quatro primeiras metodologias de montagem acima definidas devem construir a dinâmica, o movimento da peça dramática a partir dos choques e conflitos que darão significado e vida a sua estrutura.

Essa técnica de construção do discurso a partir da montagem de fragmentos associativos é identificada pelos teóricos da arte como sendo uma característica da ruptura com a representação de tradição clássica nas artes que tinham uma concepção orgânica, em que homem e natureza formavam um corpo único. Como comenta Nancy de Freitas em seu artigo *O Velho e o Novo: tensão entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas* :

...pode-se dizer que o princípio da montagem seria a característica fundamental das obras inorgânicas (vanguardistas). Estas, ao incorporar fragmentos da realidade na forma de materiais diversos, quebrariam a possibilidade de reconciliação entre o homem e a natureza (como pretendiam as obras orgânicas), produzindo uma nova função ao efeito estético. Nas obras vanguardistas, as estruturas formadas por uma sucessão de imagens não seriam, necessariamente, alteradas com a inclusão ou exclusão de novos elementos e situações (FREITAS, 2010, p. 28).

Eisenstein, porém, ao rever sua obra teórica e artística em 1934, chega à conclusão que *O Encouraçado Potemkin* se caracteriza pela sua qualidade “orgânica particular”, já que fica ao encargo da montagem de fragmentos e atrações provocar os sentimentos e sensações demandados pela estrutura da obra. Essa montagem deve provocar efeitos fisiológicos no observador. Ora, esses efeitos fisiológicos fazem parte da natureza primitiva do homem e ao contrário do que julgava antes, quando ainda estava muito ligado aos preceitos construtivistas de arte inorgânica, esse filme possui uma estrutura dramática sólida e estática que ganha forma pelo movimento provocado por choques, conflitos, ações e reações dos fragmentos que compõem sua estrutura. Para ele, a totalidade (estrutura e forma) de uma verdadeira obra de arte deve alcançar uma

qualidade **orgânica**.¹⁷ Eisenstein, no seu artigo intitulado *Sobre a Estrutura das Coisas*, publicado em 1939 na revista *Iskusstvo Kino* nº 6 define qualidade orgânica:

... a qualidade orgânica é característica de qualquer obra que possua totalidade e leis internas. Neste caso, a qualidade orgânica pode ser definida pelo fato de que a obra como um todo é governada por determinada lei de estrutura e todas as suas partes são subordinadas a esta lei[...] Há a qualidade orgânica, que podemos chamar de um tipo *particular* ou *excepcional*, que se encontra na obra de arte construída com base nas mesmas leis pelas quais fenômenos não artísticos – os fenômenos “orgânicos” da natureza...(EISENSTEIN, 2002, p. 149).

Ele comenta que as obras de arte provocam efeitos completamente individuais. Observa entretanto que as obras de arte cuja organicidade é construída em obediência às leis que governam a natureza, logo às mesmas leis que governam o espectador e o leitor, acabam por vinculá-lo, fundi-lo organicamente a elas.

Dando continuidade à análise tardia da estrutura do filme *O Encouraçado Potemkin*, Eisenstein elucida que ela foi composta seguindo os cânones da tragédia clássica. A estrutura trágica do filme reside no fato de a história seguir uma ordem cronológica, e no fato de essa história se dividir em cinco atos trágicos, cada um bastante diferente do outro, todos, porém, governados pelo mesmo tema – fraternidade e revolução. Além disso, há um trabalho milimétrico de domínio da curva dramática que segue um *crescendo*.

Os atos são organizados de acordo com a “dramaturgia trágica e sua estrutura estática testada durante séculos” (EISENSTEIN, 2002, p.150). Cada ato contém uma estrutura interna que o torna independente e que repete a grande estrutura. Assim:

Parte I – Homens e vermes. Exposição da ação e do ambiente.

Parte II – Drama no tombadilho. Virada. Cena da lona → Motim

Parte III – Apelo do morto. O velório de Vakulinchuk → Protesto furioso.

Parte IV – A escadaria de Odessa. Cofraternização lírica → Fuzilaria

Parte V – Encontro com a esquadra. Espera ansiosa → Triunfo

¹⁷ A definição de organismo que Eisenstein utiliza é dada por Engels na Dialética da natureza: “...o organismo é certamente uma unidade superior, composto por células independentes que estão sempre em transformação devido ao movimento provocado por choques, conflitos, ação e reação.” (ENGELS apud EISENSTEIN, 2002, p.149).

Esses atos se organizam para compor a grande estrutura estática da tragédia:

Introdução ↗ desenvolvimento ↑ clímax → desenlace.

Cada ato repete a estrutura da obra inteira. Cada ato, por sua vez é composto por fragmentos que podem ser divididos até uma fração microscópica, todas contendo em si o tema da obra completa (fraternidade e revolução). Eisenstein, em 1934, faz correções na sua teoria ao explicitar seus profundos vínculos com a tradição clássica da arte dramática.

Eisenstein, embora inserido no contexto da vanguarda artística soviética, que preconizava uma ruptura radical com os paradigmas da arte ocidental (capitalista e burguesa segundo os russos), revela uma postura de conciliador com as tradições.

Além das quatro metodologias de montagem acima descritas, Eisenstein, no início de 1929, no texto *A Forma do Filme*, elabora uma quinta – a montagem intelectual, presente em *Outubro* (1927), filme realizado depois de *O Encouraçado Potemkin* (1925). Aqui seu pensamento se aprofunda nas possibilidades de o cinema provocar, além de sensações, reflexões intelectuais.

- da montagem intelectual: é a montagem que, contrariamente às anteriores (que provocam efeitos fisiológicos e sensações ao estimular os tecidos do sistema nervoso inferior), estimula os tecidos do sistema nervoso superior. Aqueles que estimulam a razão e levam a conclusões [...] (EISENSTEIN, 2002, p. 74).

O autor começa a tomar consciência do poder das metáforas e alegorias como um alargamento das possibilidades significativas que advêm com a montagem. Como exemplo de montagem intelectual, Eisenstein usa a cena da subida de Kerenski ao poder feita para o filme *Outubro*, 1927:

A subida de Kerensky ao poder e à ditadura depois do levante de julho de 1917. Um efeito cômico foi obtido pelos letreiros indicando os sucessivos pontos ascendentes (“Ditador” - “Generalíssimo” – “Ministro da Marinha – e do Exército” – etc.) cada vez mais elevados – cortados em cinco ou seis planos de Kerensky, subindo as escadas do Palácio de Inverno, exatamente com a mesma velocidade. Aqui, um conflito entre a idiotice dos postos ascendentes e

o “herói” subindo o mesmo imutável lance de escadas cria um resultado intelectual: a essencial insignificância de Kerensky é mostrada satiricamente. Temos o contraponto de uma ideia convencional expressada literalmente pela ação *representada* de uma pessoa particular que é inadequada em suas tarefas rapidamente crescentes. A incongruência desses dois fatores causa uma resposta puramente intelectual do espectador à custa desta pessoa em particular. Dinamização intelectual (EISENSTEIN, 2002, p. 68).

Sintetizando seu pensamento acerca da montagem intelectual, ele defende a ideia de que a combinação de fragmentos resulta numa “imagem” do tema do filme ou da cena. Resulta num conceito que surge do encontro de fragmentos conflitantes. Ele faz uma analogia com a escrita de ideogramas e com a pintura, em que o azul combinado com vermelho é igual ao violeta e não igual azul mais vermelho. As sensações, sentimentos e reflexões dão forma à dramaturgia esboçada na estrutura.

Percebe-se uma dramaturgia da forma visual do filme, regulada e demandada pela estrutura, em que a criação da “imagem” do momento dramático o torna mais forte e preciso a partir de uma composição mais abstrata e sensorial do que descritiva.

[...] por exemplo, o assassinato no palco tem um efeito puramente fisiológico. Fotografado em um fragmento de montagem, pode funcionar apenas como informação, como um letreiro. O efeito emocional começa apenas com a reconstrução do evento por fragmentos de montagem, cada um dos quais vai criar uma determinada associação – cuja soma terá um complexo abrangente de sensação emocional. Tradicionalmente:

1. A mão levanta a faca.
2. Os olhos da vítima abrem-se repentinamente.
3. Suas mãos agarram a mesa.
4. A faca é brandida.
5. Os olhos piscam involuntariamente.
6. Sangue espirra.
7. Uma boca solta um grito.
8. Algo pinga num sapato...

E clichês cinematográficos semelhantes. No entanto à ação como um todo, cada trecho fragmento é quase abstrato. Quanto mais diferenciados, mais abstratos se tornam, provocando não mais do que uma determinada associação.

Logicamente, nos vem o pensamento: não se poderia conseguir a mesma coisa e de modo mais efetivo se, em lugar de seguir o enredo tão subservientemente, se materializasse a ideia, a impressão de assassinato através de uma livre acumulação de material associativo? Porque a tarefa mais importante ainda é a de estabelecer a ideia de assassinato – a sensação de assassinato como tal. O enredo não é mais do que um recurso sem o qual ainda não se é capaz de contar algo para o espectador! De qualquer forma um esforço nesse sentido certamente produziria a mais interessante variedade de formas.

Alguém podia tentar, pelo menos! Desde que esse pensamento me ocorreu, não tive tempo de fazer a experiência (EISENSTEIN, 2002, p. 67).

Eisenstein, daí em diante, prossegue seus estudos relativos à dramaturgia, procurando resgatar o desenvolvimento de enredos com personagens individualizados até então ausentes de sua obra, e que, diante das circunstâncias políticas, se tornam imprescindíveis para que ele dê continuidade a sua produção cinematográfica.

Sua primeira investida nesse sentido é o filme *A Linha Geral* ou *O Velho e o Novo*¹⁸ (o filme começa a ser realizado em 1926 e só termina em 1929, após muitos cortes, refilmagens e retaliações feitas por Stalin). Neste filme, Eisenstein desenvolve seu enredo em função de um personagem individualizado – Marfa Lapkina, uma camponesa cujo sonho de progresso e de uma vida melhor e cuja capacidade de liderança acabam por promover verdadeiros avanços nas condições de vida e de produção na sua comunidade rural.

Esse filme, que não foi montado por Eisenstein, deu origem a reflexões teóricas (presentes no seu texto *Dramaturgia da forma do filme* escrito em 1929) que compõem o alicerce do desenvolvimento do que ele chamará de monólogo interior um pouco mais tarde, quando entra em contato com *Ulisses*, de James Joyce, que explora o recurso (até então sem nome) em seu estilo literário.

¹⁸ *A Linha Geral* é o título dado ao filme por Eisenstein, já *O Velho e o Novo* é o título dado por Stalin.

Gilles Deleuze distingue em Eisenstein duas fases diferentes de pensamento dedicado ao “monólogo interior” no cinema. A primeira fase é anterior a 1935. Nesta fase, o cineasta ainda entenderia o “monólogo interior” como sendo a expressão do pensamento de um personagem, ou seja, a expressão cinematográfica da subjetividade de um personagem. Na segunda fase, marcada pela conferência pronunciada por Eisenstein no Congresso do Sindicato de Trabalhadores Criativos da Cinematografia Soviética em 1935, Eisenstein procuraria uma forma de libertar o recurso da subjetividade dos personagens e aplicá-lo ao filme como um todo.

3.2. A TEORIA DE EISENSTEIN SOBRE O MONÓLOGO INTERIOR COMO EXPRESSÃO DA SUBJETIVIDADE DOS PERSONAGENS

Nesse capítulo, vamos nos restringir à primeira fase do pensamento de Eisenstein acerca do monólogo interior e seus desdobramentos.

Em 1929, após a realização de *A Linha Geral* ou *O Velho e o Novo*, devido às mudanças da política stalinista, Eisenstein sai de Moscou e vai tentar carreira nos Estados Unidos (o sucesso de seu filme *O Ecouraçado Potemkin*, 1925, o tornara conhecido em todo o mundo). Em Hollywood, Eisenstein é contratado pela Paramount Pictures, Inc para adaptar o romance *Uma Tragédia Americana* de Theodoro Dreiser para o cinema. O romance narra as desventuras de Clyde Griffiths, um arrivista cujo namoro com uma operária da fábrica em que é contramestre resulta numa gravidez. Clyde oscila entre casar-se com Roberta, a operária grávida, o que arruinaria seus planos de casar-se com a filha do patrão e conseguir uma posição de destaque na empresa, ou livrar-se da moça. Finalmente Clyde decide forjar um acidente que mata a moça afogada num lago. Após o afogamento, o romance se dedica a esmiuçar o julgamento de Clyde, revelando os códigos de honra, moral e justiça da sociedade norte-americana, que acabam por condená-lo à pena de morte.

Eisenstein precisa rever os princípios-guias de sua narrativa que, nessa época, esboçava os primeiros enredos desenvolvidos em função de personagens individualizados, já que, em sua obra, sempre havia privilegiado a epopéia e o lirismo, com protagonistas típicos e episódicos. Ele procura na literatura a inspiração e a fundamentação teórica que norteará a criação de uma dramaturgia audiovisual

adaptada, cujo enredo deve se desenvolver a partir da ação de um personagem principal.

Destarte, Eisenstein descobre James Joyce e os monólogos interiores de *Ulisses*. Vislumbra a possibilidade de se fazer um cinema com conflitos e enredo desenvolvido em função de um protagonista “sem sucumbir à dramaturgia tradicional e sem que se perca o caráter revolucionário elevando, mais uma vez, a forma ao nível do conteúdo ideológico” (EISENSTEIN, 1983, p. 218).

No extrato de *Ulisses*, de James Joyce, que veremos a seguir, o caráter primitivo da construção se deve a associações de imagens evocadas, às onomatopéias e sonoridades das palavras e à oposição às regras gramaticais. Como dito no capítulo dedicado ao monólogo interior na literatura, Joyce, com suas palavras, evoca sons, imagens, ritmo e sensações (de saudade, calor, desconforto) e com eles cria uma ambientação expressada pelos sentidos do seu personagem Mr Bloom. Joyce com seus monólogos interiores nos conduz à Irlanda, ao ritmo do seu povo, aos seus sotaques, gírias e *patois*; sem o auxílio de um narrador ou intérprete que nos oriente e descreva o que se passa, ele nos põe diretamente no ambiente irlandês. Seu estilo de criar um ambiente que envolve pelos sentidos lembra o cinema:

Prrpr.

Deve ser o borg.

Pff. Uu. Rrpr.

As nações da trra. Ninguém atrás. Ela já passou. Então e não até então. Bonde. Crã, crã, crã. Boa oportu. Vindo. Crãdecrãcrã. Estou certo de que foi o borgonha. Sim. Um, dois. Que meu epitáfio seja. Caraaaaaaa. Escrito. Já foi.

Prrpffrrppfff.

Feito (JOYCE, 1966, p. 331).

Eisenstein lê *Ulisses* e fica empolgado. Credita ao cinema a linguagem que melhor se adaptaria à expressão do pensamento, do discurso interior, em toda sua potencialidade. O monólogo interior interessa a Eisenstein enquanto nova possibilidade de articulação, enquanto forma de expressão, a princípio, incompatível com o clássico

realismo cinematográfico. Eisenstein encontra em James Joyce uma grande fonte de inspiração.

Ao fazer uma analogia entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, Eisenstein defende a ideia de que “somente o filme dispõe dos meios para uma apresentação adequada de todo o curso do pensamento de uma mente transtornada”, e afirma que o próprio James Joyce concorda em que “o alcance do monólogo interior cinematográfico é infinitamente mais vasto do que o possível na literatura, o verdadeiro monólogo interior só o cinema pode fazer” (EISENSTEIN in XAVIER, 1983. p. 214).

Na sua adaptação do romance de Dreiser, Eisenstein resolve “explorar o drama íntimo do personagem principal que vive em conflito com a própria falta de caráter, vítima que é das estruturas sociais que acabam por levá-lo ao crime” (EISENSTEIN, *ibidem*, p. 213). No seu filme, Clyde não é culpado. O verdadeiro vilão é a sociedade estadunidense. Assim, por exemplo, em vez de decididamente afogar a moça, Clyde, na hora “H” oscila, não pode matar. A moça, assustada com a iminência de ser assassinada, acaba virando o barco e, devido ao seu trágico destino, morre afogada.

O roteiro de Eisenstein não foi filmado. David Selznick, produtor da Paramount Pictures, Inc encarregado da produção, logo que leu o roteiro, escreveu um parecer desfavorável desencorajando seus associados a dar continuidade ao filme:

...uma experiência memorável; o roteiro mais comovente que jamais li... Quando acabei, estava tão deprimido que queria pegar a garrafa de bourbon. Como entretenimento não acredito que tenha uma chance em cem...Se queremos fazer Uma Tragédia Americana como uma experiência gloriosa, e tão somente para o progresso da arte (o que seguramente não penso ser o negócio desta organização), então façamos com direção de [John] Cromwell, e cortemos trezentos ou quatrocentos mil dólares do prejuízo. [...] Sugiro que tenhamos a coragem de não fazer esse filme e agüentemos qualquer protesto que for feito por não apoiarmos o artista Eisenstein (o que prova ser com esse roteiro) com um milhão ou mais do dinheiro dos acionistas (SELZNICK apud ESCOREL)¹⁹.

¹⁹ Artigo disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/ulisses-efeito-terapeutico-iii>

Eisenstein, no texto *Da Literatura ao Cinema: uma tragédia americana*, comenta seu roteiro que, embora rejeitado pelos produtores, foi aprovado por Dreiser:

Um tal tratamento atua profundamente também sobre o próprio método formal. Graças a ele, em particular e por seu intermédio, é que a concepção do “monólogo interior” no cinema foi então formulada. Uma ideia que eu trazia em mente seis anos antes que o advento do sonoro tornasse possível sua realização prática.

Como vimos, fazia-se necessária uma precisão extremamente nuançada para expor o que se passava na cabeça de Clyde antes do momento do “acidente”. E logo nos demos conta de que explicitar o conflito de Clyde por meio de “elementos exteriores” não resolveria o nosso problema.

Todo o arsenal de sobranceiras enrugadas, olhos arregalados, respiração sôfrega, corpos contorcidos, faces petrificadas ou primeiros planos de mãos nervosas era bastante inadequado para expressar as sutilezas do conflito íntimo em todas as suas nuances.

A câmera tinha que penetrar o interior de Clyde. A agitação febril de seus pensamentos deveria ser registrada sonora e visualmente, alternada com a realidade exterior – o barco, a garota sentada diante dele, seus próprios gestos. Nascia o monólogo interior.

Como eram maravilhosos estes esboços de montagem[...]

[...]Aí, inesperadamente, palavras precisas formuladas racionalmente – tão racionais e contidas quanto palavras pronunciadas em voz alta. A tela escura, uma torrente de visualidade sem imagens.

Aí, uma fala desconexa e arrebatada. Nada além de substantivos. Ou, nada de verbos. Ou interjeições. Com ziguezagues de formas imprecisas, confundindo-se com formas sincronizadas.

Aí, uma sucessão de imagens visuais em completo silêncio.

Combina-se então a uma polifonia sonora. Aí, as imagens polifônicas. Depois, ambas ao mesmo tempo.

Aí, inserem-se no curso exterior da ação. Os elementos da ação exterior, o barco, a moça, intercalam-se ao monólogo interior (EISENSTEIN in XAVIER, 1983, p. 213).

Nos últimos quatro parágrafos da citação há um trecho do roteiro que descreve a cena da morte de Roberta. O trecho é o suficiente para visualizarmos o que Eisenstein chama de monólogo interior, com um estilo (guardando as distinções de cada linguagem) muito próximo ao estilo do extrato do monólogo interior de *Ulisses* acima citado. Deleuze diz que Eisenstein criou um monólogo interior à la Joyce, em que imagens, sons e palavras trabalham juntos em busca de uma língua sem fronteiras.

Em outras palavras, poderíamos dizer que a cena é uma sequência construída com planos abstratos (uma torrente de visualidades sem imagens, ziguezagues de formas imprecisas) que, combinadas com o som ou com sua ausência (fala desconexa, polifonia sonora, imagens em silêncio), adquirem um caráter expressionista que em sua totalidade transmite o clima de turbulência íntima em que vive o personagem nesse momento de sua ação. A base da construção do estilo de Eisenstein está na montagem, e são muitos os aspectos formais que ele suscita. Ao integrar o fluxo do pensamento do personagem, seu monólogo interior, e o turbilhão de imagens com o desenvolvimento da ação objetiva, o cineasta atinge a intensidade dramática fundamental às histórias centradas nos dramas íntimos de seus personagens. No jargão da prática cinematográfica, a cena poderia ser chamada pela equipe de produção de clipe do delírio de Clyde.

Gilles Deleuze, em um de seus cursos ministrados na Universidade de Paris 8, parte em defesa de Eisenstein, acusado por representantes da “semiologia de inspiração lingüística” de estabelecer uma conexão precipitada entre o cinema e a linguagem. Deleuze afirma que eles não têm ideia do que Eisenstein chama de monólogo interior, e diz que, para Eisenstein, o monólogo interior não é nem língua nem linguagem. É uma matéria noética:

Uma matéria específica que ainda não é nem língua nem linguagem, que pré-existe à língua/linguagem, que pré-existe de direito e não de fato, que pré-existe de direito à língua/linguagem, à distinção mesma da língua e da linguagem e que [se] constitui como matéria primeira. E o monólogo interior

é essa matéria primeira. E é nesse nível de uma matéria primeira pré-existente à distinção da língua e da linguagem, logo pré-existente às duas que se deve colocar o problema das relações entre cinema / língua ou linguagem (DELEUZE, 1984/1985, CURSO 7, p. 16, tradução nossa).²⁰

Deleuze diz que James Joyce procura essa matéria noética com seus monólogos interiores (cheios de onomatopéias) presentes em *Ulisses*, mas que alcançam sua plenitude em *Finnegans Wake*, seu próximo romance. Ao abordar o assunto sob o aspecto noético, Deleuze irá se interessar especificamente pelos processos mentais ligados ao “automatismo”.

Deleuze continua sua exposição conceituando automatismo de duas formas: ou são mecanismos inconscientes e subconscientes do pensamento ou a ordem formal de pensamentos que se sucedem independentemente da consciência. Ele salienta o forte interesse do cinema pela expressão do pensamento, pois, segundo ele, esse interesse deve-se ao caráter automático da imagem cinematográfica. A melhor compreensão do caráter automático da imagem do cinema, por parte dos cineastas, está na base de uma ampliação das possibilidades expressivas dos filmes.

Deleuze conclui que o monólogo interior como forma de expressão da subjetividade dos personagens está afinado com o conceito de automatismo psicológico ou mental que seria a expressão dos mecanismos inconscientes do pensamento, como por exemplo, dos delírios, do sonambulismo. No capítulo seguinte trataremos do automatismo espiritual, conceito de Spinoza que segundo Deleuze é uma das bases da teoria do monólogo interior de Eisenstein aplicado ao filme como um todo.

²⁰ “une matière spécifique qui n’est encore ni langue ni langage, qui préexiste à langue/langage, qui préexiste en droit pas en fait, qui préexiste en droit à langue/langage, à la distinction même de la langue et du langage et qui constitue [sic] comme la matière première. Et le monologue intérieur c’est cette matière première. Et c’est à ce niveau d’une matière première préexistante à la distinction de la langue et du langage, donc préexistant aux deux, qu’il faut poser le problème des rapports cinéma / langue ou langage.”(DELEUZE, Gilles. **La voix de Gilles Deleuze en ligne. Curso disponível on-line no link: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7P.16 / Curso 67 : Pensée et Automatisme. Université Paris 8 – Paris, 1984/1985) .**

Desdobramentos do monólogo interior como forma de expressão da subjetividade dos personagens

Confirmando o comentário de Jacques Aumont sobre a permanência da teoria do cineasta russo na contemporaneidade, podemos encontrar o monólogo interior como forma de expressão da subjetividade dos personagens tanto em filmes independentes e artesanais como em filmes modernos e clássicos produzidos pela indústria de cinema hollywoodiana. Nestes últimos, desde os anos 60, os monólogos interiores expressivos se apresentam por meio de clipes musicais que são integrados à narrativa. Como exemplos que inauguraram o procedimento podemos citar *Ensina-me a viver (Harold and Maude)*, 1972 dirigido por Hal Ashby, ou a *Primeira Noite de um Homem (The Graduate)*, 1967, de Mike Nichols. Esses clipes que expressam a subjetividade dos personagens também invadiram os desenhos animados como *Pocahontas*, 1995 de Mike Gabriel e Eric Goldberg entre tantos outros.

Como exemplo de cinema contemporâneo independente, podemos lembrar, entre outros, o caso Eduardo Belmonte, cineasta brasileiro, que em seus filmes, se serve do recurso do monólogo interior tal qual conceituado por Eisenstein.

Meu Mundo em Perigo, 2007, terceiro longa-metragem de Belmonte, conta a história de Elias, um homem abalado emocionalmente por estar prestes a perder a guarda de seu filho para a ex-esposa que acaba de sair de uma clínica de recuperação de viciados. Enquanto corre o processo de guarda da criança, Elias atropela e mata um senhor. Com o intuito de se esconder, ele se hospeda num hotel decadente do centro de São Paulo. Aí conhece uma moça tão perturbada como ele que se faz de muda, obviamente escondendo sua verdadeira identidade. Os dois foragidos vivem um romance, construído à base de monólogos interiores, e, à medida que se conhecem, suas verdadeiras histórias são reveladas.

Dois aspectos do uso do recurso por Belmonte, entre outros, podem ser abordados. O primeiro é o aspecto formal de sua construção. Aqui, o monólogo interior é alternado com solilóquios. Os monólogos interiores são construídos com seqüências de montagem em que fragmentos do corpo de sua personagem se sucedem: primeiros planos de mãos que cruzam o quadro em câmera lenta parecendo passarinhos voando, detalhes de seus cílios, corridas pelos corredores do hotel, somadas a gritos, risos, por vezes extratos de falas anteriormente pronunciadas e música - imagens que, somadas ao

som ou à sua ausência, resultam abstratas. A montagem com cortes descontínuos, ora câmera lenta, ora não, obedece a um ritmo plácido que indica o estado de espírito dos personagens no momento. Essas seqüências abstratas se integram a momentos em que os dois, em momentos de pausa do turbilhão de imagens, contam, um para ou outro, momentos de suas vidas. Ele conta a ela fragmentos, aparentemente arbitrários de sua vida. Ela escuta e responde com frases prontas, idéias que surgem, escritas num bloquinho de notas. À medida que a intimidade entre os dois progride, ela começa a trocar o bloquinho de notas, por sons que indicam seu estado de espírito (risos, choros, sons onomatopéicos) até que palavras vão, aos poucos, sendo pronunciadas.

O outro aspecto é o de como o monólogo interior se integra à narrativa: no filme o romance entre os dois personagens funciona como meio de atraso para a consumação do trágico final. O romance é construído à base de um monólogo interior que expressa, sobretudo, a placidez de seus personagens. Essa calma e tranqüilidade fugazes contrastam com o clima tenso do enredo do filme, e por isso mesmo cria um suspense pois faz pressentir a tragédia iminente que apenas tarda a chegar. A cena é demasiado longa, o que acentua, dramaticamente, que a libertação dos personagens de seus trágicos destinos é temporária: o espectador chega a desejar o desenlace.

3.3. A TEORIA DO MONÓLOGO INTERIOR DE EISENSTEIN ENQUANTO O PRÓPRIO FILME COMO UM TODO

Alguns críticos, como Jacques Aumont ou Ismail Xavier, consideram que o estudo de Eisenstein sobre o monólogo interior aplicado ao filme como um todo é mal fundamentado ou inacabado. Outros, como Gilles Deleuze ou Fredric Jameson, defendem que Eisenstein, por meio dessa sua reflexão, compreende o poder específico do cinema que acabou por refletir o rumo que as diversas artes, e mesmo, o mundo (!) tomaram a partir de sua invenção e evolução narrativa. Gilles Deleuze afirma que as reflexões de Eisenstein sobre o tema são fundamentais não apenas para o cinema como para a filosofia já que ele se dedica a criar conceitos que dão forma ao que já existe enquanto intuição, mas que só pode ser compreendido após ser verbalizado e conceituado.

Deleuze, no curso sobre cinema e pensamento ministrado na *Université Paris 8*, explica, com grande admiração, que o pronunciamento de Eisenstein no Congresso do Sindicato de Trabalhadores Criativos da Cinematografia Soviética,²¹ em que ele apresenta seu artigo *Novos Problemas da Forma Cinematográfica* que trata do monólogo interior aplicado ao filme como um todo, ressentido da presença dos censores de Stalin que representavam uma ameaça à vida do cineasta, de forma que ele teve que ser político e parcial na exposição de suas ideias.

Enfim, aqui, o monólogo interior é promovido a um novo e mais potente patamar: o monólogo interior é o próprio filme. Eisenstein afirma que sua teoria do monólogo interior é um prolongamento natural da teoria do cinema intelectual, aquele construído a partir da montagem intelectual que, como visto anteriormente, provoca, além de sensações, reflexões intelectuais, estimula a razão e conduz o espectador a determinadas conclusões.

A teoria do monólogo interior de certa forma tornou interessante a abstração ascética do fluxo de conceitos, ao transpor o problema para a linha mais episódica que consiste em retratar as emoções do herói. Durante as discussões sobre a questão do monólogo interior, foi feita, porém, uma pequenina ressalva, chegando-se à conclusão de que este monólogo interior podia ser usado para construir coisas e não apenas para ilustrar um monólogo interior. Apenas um pequeno gancho entre parênteses, mas nele se pendurava o cerne de tudo! Esses parênteses devem ser abertos imediatamente. E neles reside a principal questão que quero abordar (EISENSTEIN, 2002, p.125).

A fim de fazer compreender a teoria do filme como um todo correspondendo ao monólogo interior, Deleuze faz uma viagem pela teoria pregressa de Eisenstein e à filosofia cuja abordagem trata da conformação do pensamento desde Aristóteles até Heidegger, passando por Spinoza, Descartes, Leibniz, Marx, Hegel, Engels, Kant. Deleuze não se cansa de repetir em seu curso que vale a pena o esforço, pois, seguindo o pensamento de Eisenstein somos capazes de entender porque o cinema, tão

²¹ Moscou, 8 a 13 de janeiro de 1935.

simplesmente, mudou a forma de as pessoas pensarem no século XX e definiu o curso das diversas artes na pós modernidade.

Deleuze, ao tratar da metodologia de criação dos autores surrealistas e da teoria de Eisenstein sobre o monólogo interior enquanto forma de expressão da subjetividade dos personagens, salienta que eles se dedicam à questão da expressão do conjunto de mecanismos inconscientes ou subconscientes do pensamento. Essa questão da forma de expressão da subjetividade engendrada por esses artistas está associada à teoria do “automatismo psicológico ou mental” desenvolvidas sucessivamente pelos psiquiatras Gaëtan de Clérambault²² e Pierre Janet²³ de forma um pouco diferente, no final do século XIX; e sua aplicação nas artes está relacionada ao estímulo de sensações e de emoções no espectador.

Já ao tratar da teoria de Eisenstein que conclui ser o próprio filme o monólogo interior e, ainda, que a teoria do monólogo interior é um prolongamento natural da sua teoria do cinema intelectual – aquele que provoca não apenas sensações, mas reflexões intelectuais, Deleuze recorre à teoria elaborada por Spinoza no século XVII que conceitua “automatismo espiritual”. A grosso modo, o “automatismo espiritual”, segundo Spinoza, se refere “à ordem formal com que os pensamentos se deduzem uns a partir dos outros, independentemente de qualquer referência a um objeto específico” (DELEUZE, 1984, p. 48). Spinoza chega ao teorema matemático como sendo a mais pura manifestação dessa conformação da estrutura do pensamento que é intrínseca ao homem, a qualquer homem. A lógica de Leibniz se dedica à mesma questão da forma do desenvolvimento do raciocínio, do desencadeamento do pensamento e da razão.

Então, na dialética da natureza de Engels, tão citada por Eisenstein, Deleuze encontra a noção do choque, do conflito das moléculas como o elemento fundamental que proporciona movimento e vida à estrutura maior e estática. O choque está relacionado ao estímulo sensorial. É preciso que haja um estímulo sensorial para deslanchar o pensamento, para que ele entre em funcionamento e essa é a lei da natureza.

Deleuze questiona que se todos os homens têm o poder de pensar da mesma forma, porque não pensamos todos a mesma coisa? E responde que depende do teor da molécula em movimento que entrará em choque. Ora, a forma com que pensamos é

²² Psiquiatra, etnógrafo e fotógrafo francês que no início do século XX descreveu diversas psicoses, entre elas a *Síndrome de Clérambault*. Conceituou o automatismo mental.

²³ Psiquiatra francês que em 1889 conceituou automatismo psicológico.

sempre a mesma, mas aquilo que pensamos depende dos conflitos (e subseqüentes emoções) que se nos apresentam.

Deleuze encontra na própria teoria de Eisenstein as indicações que o conduziram a essas teorias filosóficas que acabam por fundamentar toda a ordem de desenvolvimento das reflexões acerca do cinema e da montagem de Eisenstein.

Então, todo filme que desenvolva uma narrativa com estrutura lógica (estática – praticada há milênios, desde a tragédia grega) e que emocione por meio de choques e conflitos, que apelem aos estímulos sensoriais, é apto a transmitir a ideologia do autor ao espectador. E mais: é capaz de fazer deslanchar no espectador o mesmo raciocínio usado pelo autor. Esse raciocínio não é imposto, mas incutido no espectador que se integra ao pensamento latente no filme. E isso devido ao caráter automático do cinema, devido ao fato de ele se constituir por uma matéria noética, que antecede a conformação da língua e da linguagem. Vale lembrar Piaget e sua teoria da cognição em que os bebês por exemplo, partem da associação de imagens, sons, ações e reações para assimilarem a linguagem, os conceitos e a cultura do mundo em que vivem.

A fim de mergulharmos nas consequências do tema, vamos resgatar um comentário de Deleuze que resume a diferença entre o cinema de Griffith e o de Eisenstein, dizendo que o cinema de um é metonímico e o do outro é metafórico. Griffith trabalha pela invisibilidade dos recursos e técnicas narrativas, visando uma estética realista de representação, em que a montagem, a interpretação dos atores, a encenação e os cenários vêm provocar uma ilusão de que as ações e os movimentos que acontecem na tela são reais. Eisenstein, ao contrário, evidencia os recursos narrativos. Com seu estilo metafórico, como diz Deleuze, explora as possibilidades de articulação do discurso cinematográfico. Trabalha no sentido de integrar esses recursos à sua narrativa enquanto elementos formais discursivos. Sua metodologia de trabalho consiste em criar conceitos a partir de associações de ideias sugeridas pela sucessão de planos. Método comparável à formulação do discurso próprio ao ideograma. Essas associações de ideias criam figuras de linguagem como metáforas ou alegorias e ampliam as possibilidades simbólicas da narrativa cinematográfica. A forma está integrada à ideologia em que está inserida

Eisenstein, em 1944, escreve um de seus últimos artigos – *Dickens, Griffith e nós* em que observa que “o capitalismo norte-americano encontra seu reflexo mais claro

e mais expressivo no cinema norte-americano” (EISENSTEIN, 2002, p. 177). Nesse artigo Eisenstein comenta as influências do cinema expressionista alemão e do cinema americano sobre os cineastas russos.

O cinema hipnótico, pintado e fantasmagórico próprio do expressionismo alemão com seus impulsos de morte passou pela história do cinema russo provocando repulsa – o que se explica pelo fato de os cineastas russos estarem imbuídos da missão de construir uma nova sociedade. “Ao contrário dos cineastas alemães, nossos espíritos nos impeliam em direção à vida” (ibidem, p. 182).

Já o cinema estadunidense (Eisenstein cita *A Marca do Zorro*, *A Casa do Ódio* e os filmes de Griffith), embora apresentasse aos cineastas russos e a Eisenstein um mundo “surpreendente” e “incompreensível”, não causava estranheza nem repulsa, ao contrário – era “cativante e atraente”. O que mais os cativou e influenciou no cinema americano e sobretudo no cinema de Griffith foi sua metodologia vinculada “a uma profunda emoção da história, à atuação humana, ao riso e lágrimas” (ibidem, p. 183) que transbordavam graças a uma técnica estrutural construída pela montagem muito bem elaborada. Foi Griffith que estimulou Eisenstein a fazer cinema com o propósito de elaborar uma metodologia de montagem que fosse ainda melhor do que a dos americanos no sentido de ser compatível ao espírito revolucionário da União Soviética.

Eisenstein continua dizendo que o cinema dos Estados Unidos é análogo aos romances de Dickens, pois da mesma forma

[...]extraem o extraordinário, o incomum, o fantástico da existência aborrecida, prosaica e cotidiana. Revestem esta existência comum e prosaica com uma visão especial. Tanto os filmes de Griffith quanto os romances de Dickens compelem os leitores e espectadores a viver com as mesmas paixões [...] (ibidem, p. 185).

Eisenstein faz uma analogia entre a metodologia da montagem de Griffith e a montagem estrutural presente nos romances de Dickens e conclui como um e outro, a partir da mesma metodologia de construção da dramaturgia, deflagram no espectador os mesmos sentimentos dos personagens que a obra cuidou de promover.

Eisenstein analisa a técnica da montagem paralela de Griffith, que lhe parece a mesma presente na obra de Dickens, como sendo a chave para entender a forma como

esses autores transmitem tão bem o espírito e a ideologia do capitalismo burguês americano. É preciso ressaltar a admiração de Eisenstein pela técnica deles.

E, naturalmente, o conceito de montagem de Griffith, basicamente a montagem paralela, parece ser uma cópia de sua visão dualística do mundo, que corre através de duas linhas paralelas de pobre e de rico em direção a uma “reconciliação” hipotética onde...as linhas paralelas se cruzariam, isto é, no infinito, tão inaccessível quanto a “reconciliação” (ibidem, p. 205).

Assim, a montagem paralela de Griffith que, por meio de fades separa as seqüências dos ricos das dos pobres, ou por meio de seqüências de perseguição em que os personagens (perseguidos e perseguidores) seguem o mesmo sentido, cria duas narrativas lineares separadas que querem dizer: enquanto isso, em outro lugar... Segundo Eisenstein, “a estrutura da montagem paralela de Griffith é a estrutura da sociedade burguesa”. Ele é “um pregador do pacifismo e da aceitação do destino (A vida não é maravilhosa?)”; Griffith formaliza sua ideologia que é a mesma da “filosofia metafísica das origens eternas do Bem e do Mal” (ibidem, p. 204). Os filmes de Griffith trabalham pela estabilidade da sociedade estadunidense, são monólogos interiores do Estado que são também do autor, latentes na montagem paralela, e que, pelo que vimos anteriormente, tornam-se também os monólogos interiores dos espectadores do filme.

Eisenstein, ao longo de sua carreira, procura fazer o mesmo que Griffith, mas para tanto precisa adequar o cinema à ideologia revolucionária soviética.

...Enorme foi o papel de Griffith na evolução do sistema da montagem soviética: um papel tão grande como o papel de Dickens na formação dos métodos de Griffith...mas nosso cinema não é nenhum parente pobre, nem um devedor insolvente dele. Era natural que o espírito e conteúdo do nosso próprio país fosse, nos temas e assuntos, refletido nas nossas imagens artísticas (ibidem, p. 204).

Sendo assim, ao rever a questão da montagem, Eisenstein chega ao monólogo interior, o prolongamento da montagem intelectual, manifesto pela justaposição de planos, e de fragmentos, que provocam o choque e o embate do mundo dos opressores com o mundo dos oprimidos e que desta forma estaria estimulando a massa proletária a pensar tal qual o revolucionário bolchevick.

Eisenstein, pesquisa ao longo de toda sua vida uma maneira de conceituar tudo aquilo que estava já presente no filme *O Encouraçado Potemkin*, nos filmes de Griffith e em todos os bons filmes de sua época. Ele se dedica a compreender e a dominar o poder do cinema como disseminador de ideologia. O filme que Eisenstein considera como monólogo interior é todo aquele em que, fragmentos, estrutura e discurso alcançam uma acordância e chegam a uma forma que reflete a sua ideologia.

Deleuze, ao sistematizar e organizar o pensamento teórico de Eisenstein, facilita sua compreensão. Como vemos no trecho retirado da obra de Eisenstein que citamos a seguir, as reflexões, cheias de paixão do cineasta russo, acabam por mesclar os conceitos que Deleuze trata de discernir.

[...] a montagem muito rapidamente percebeu que a lógica emocional é o principal; mas, para encontrar toda plenitude de seu sistema e leis, a montagem teve de fazer adicionais “viagens” criativas sérias através do “monólogo interior” de Joyce, através do monólogo interior como entendido pelo cinema, e através do chamado “cinema intelectual”, antes de descobrir que o fundamento dessas leis pode ser encontrado numa terceira variedade do discurso – não no escrito, não no falado, mas no discurso interior, onde a estrutura emocional funciona de uma forma ainda mais plena e pura. Mas a formação desse discurso interior já é inalienável do que é enriquecido pelo pensamento sensorial (ibidem, p. 219).

Segundo Ismail Xavier, os experimentos de montagem cinematográfica de Eisenstein influenciaram toda a arte moderna.

Justaposição, descontinuidade, fragmentação do espaço-tempo, tomadas em oposição ao encadeamento linear e ao princípio de continuidade, são marcas que aproximam futurismo, cubismo, construtivismo e outras propostas do início do século em sua resposta ao mundo técnico das invenções, aos desafios da vida simultaneísta da cidade. Mas foi sem dúvida a tradição do cineasta-teórico Lev Kulechov, seus discípulos e principalmente seu maior dissidente, Eisenstein, que adensou a teoria do cinema nos anos 20 e ofereceu a poetas, pintores e modernistas em geral os instrumentos para consolidar a posição do cinema como emblema do princípio da montagem como baliza para aferição de estilos modernos (XAVIER in NOVAES, 1994, p. 359 e 360).

Desdobramentos da teoria do monólogo interior de Eisenstein enquanto o próprio filme como um todo

Deleuze comenta que a metodologia e a exploração do monólogo interior e do poder do cinema como ferramenta de disseminação de ideologia é explorado nos cinemas de Estado, como por exemplo no cinema construtivista russo, no cinema de Hollywood, e no cinema do III Reich. Este último, porém, pela sua grandiloquência e rivalidade com o cinema de Hollywood, levou o tema a suas últimas consequências e acabou por traumatizar e implodir toda a vanguarda européia que surgiu entre as duas grandes guerras. Os experimentos dos artistas de vanguarda foram engolidos por entidades muito mais poderosas.

Segundo Deleuze, o cinema moderno, que nasce no pós guerra, está, *a priori*, como no caso de Rossellini, imbuído da oposição ao cinema de super produção praticado pela Alemanha nazista e pelo cinema de Hollywood. Além disso, o cinema moderno Europeu rompe também com o formalismo russo ao reivindicar uma ética da imagem. Neste sentido há um escrúpulo geral no uso de figuras de linguagem como as metáforas, alegorias e construções por justaposição de fragmentos. O cinema de vanguarda do pós guerra se dedica a acompanhar o percurso dos atores (muitos deles personagens reais) que perambulam num cenário natural impotentes para agir.

É o caso de *Alemanha, ano zero*, 1952, de Rossellini, em que o personagem de um menino perambula pelos escombros de Berlim no pós guerra até desistir de sobreviver e se matar. O contraste da estética desse filme com a estética do cinema da Alemanha nazista corresponde sinteticamente à observação de Deleuze.

Há, porém, no Brasil, a partir do final dos anos 50, um movimento de vanguarda cinematográfico, o Cinema Novo, que, embora influenciado pelo cinema de Rossellini, resgata a metodologia de construção do filme de Eisenstein. Assim como os construtivistas, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzman, entre outros, acreditavam no cinema e nas artes como ferramentas de transformação social e política. Esse tema porém, digno de uma pesquisa dedicada apenas a ele, é mencionado como ilustração dos desmembramentos da obra de Eisenstein.

Partimos para uma breve análise de um dos filmes cinemanovistas que se tornou emblemático do movimento, a fim de demonstrar como a teoria de Eisesntein pode servir a um propósito de reflexão sobre a realidade nacional e ainda ser fiel ao tema do monólogo interior. Trata-se de *Vidas Secas*, 1963, de Nelson Pereira dos Santos, intelectual e artista marxista. Foi ele quem montou *Barravento*, 1962, primeiro filme de longa-metragem de Glauber Rocha. A montagem do filme de Glauber é eisensteiniana, pois rompe com a linearidade da narrativa ao trabalhar com a justaposição de planos contrastantes plasticamente. A montagem do filme *Barravento*, organiza os planos, de forma a dar vida à trama marcada pela luta de uma pequena comunidade de pescadores contra seus opressores, os empresários do ramo pesqueiro.

Em *Vidas Secas* (1964), Nelson Pereira dos Santos, referencia o cinema de Rossellini. Seu filme acompanha o percurso de personagens impotentes diante de um cenário real de miséria, fome e opressão. Nelson procura fugir de qualquer abordagem subjetiva, a fim de resguardar a ética do cinema, tal qual defendida por Rossellini. Sua forma narrativa é distinta da de Eisenstein, mas fortalece as reflexões do teórico russo, pois domina a linguagem e os recursos expressivos propriamente cinematográficos no sentido de compor seu discurso, como veremos a seguir.

O filme é uma adaptação do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, lançado em 1938. O livro, narrado na terceira pessoa, utiliza, ora discursos indiretos livres, ora monólogos interiores para expor o fluxo do pensamento de seus personagens. No Capítulo IX Baleia, por exemplo, narra a morte, ela mesma, na terceira pessoa, ela mesmasem fazer distinção entre a ação objetiva (o que um espectador veria se estivesse presente na cena) e a ação subjetiva (os desejos e as sensações de Baleia), o que caracteriza o discurso indireto livre. Como vemos neste extrato do livro:

Como o sol a encandeasse, consegui adiantar-se umas polegadas e escondeu-se numa nesga de sombra que ladeava a pedra.

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se. Sentiu o cheiro bom dos preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha fraco e havia nele partículas de outros viventes. Parecia que o morro se tinha distanciado muito. Arregaçou o focinho, aspirou o ar lentamente, com vontade de subir a ladeira e perseguir os preás, que pulavam e corriam em liberdade. Começou a arquejar penosamente, fingindo ladrar (RAMOS, 1938, p. 132).

No filme, Nelson Pereira dos Santos optou por transformar o discurso íntimo em ação. A cena da morte de Baleia começa com Fabiano perseguindo a cachorra pela caatinga com sua espingarda. Sinhá Vitória segura seus filhos dentro de casa. O tiro é dado em *off*, enquanto vemos Sinhá Vitória e as crianças desesperadas ao ouvi-lo. Em seguida, a câmera se dedica a acompanhar a agonia da cachorra até sua morte com longos planos, poucas vezes interrompidos. Um dos planos que interrompem a ação é justamente o de um preá correndo. Nelson monta o plano do preá após um momento do plano da Baleia em que ela vira a cabeça para o lado, como se tivesse visto alguma coisa. Faz-nos crer que a ação é narrada pelo ponto de vista da cachorra.

Há outro momento do livro que está presente no filme. O trecho do romance é o seguinte:

Quando iam pegando no sono, arrepiavam-se, tinham precisão de virar-se, chegavam-se à trempe e ouviam a conversa dos pais. Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto (RAMOS, 1938, p. 35).

No filme, logo que a família chega na casa e começa a chover, Sinhá Vitória e Fabiano “conversam”, tal qual o trecho descreve, com frases soltas e sem que nenhum dos dois preste atenção ao que o outro diz. A cena é construída por meio de solilóquios dos dois personagens. O solilóquio consiste na oralização do que se passa na consciência do personagem e, segundo Béla Balázs:

O significado poético do solilóquio está no fato de que ele é uma manifestação da solidão mental e não física. [...] o close up pode isolar um personagem no meio da maior multidão e mostrar o quão solitário ele se encontra (BALÁSZ in XAVIER, p. 96).

Na cena, Nelson filma, ora Fabiano falando em primeiro plano, ora Sinhá Vitória falando em primeiro plano, como num plano e contra-plano convencional. O que foge da convenção é que aqui as duas falas se sobrepõem e há sempre um espaço vazio

ao lado dos personagens, espaço bem maior do que aquele convencionalmente deixado ao lado dos personagens que dialogam num plano-contraplano. A sobreposição de falas dificulta e até impede que se entenda o que dizem os personagens. O que Nelson consegue, com essa forma de filmar, passar para as telas uma das questões primordiais do livro: a afasia dos personagens. As falas dos personagens, que trancrevo a seguir, são sobrepostas no filme, o que não podemos fazer com o texto escrito:

Fabiano (em primeiro plano e sozinho no quadro): Largou-se no mundo como a gente. Será que ele carregou todos trens junto? A bolandeira garanto que ficou, e os livros também. A bolandeira parou. Ah, parou sim. Sem Seu Tomás, garanto que parou. Dava tudo de melhor pro Seu Tomás da bolandeira, e por que? Seu Tomás é que era homem de valia. Seu Tomás falava bem, estragava os olhos em cima dos livros, falava feito doutor. Besteira da mulher querer uma cama igual a do Seu Tomás. Homem de leitura, disse sempre o que era certo. Mesmo quando ia chover. Mas era muito arrasado. Pois digo, pra sê homem é preciso calejar no campo, até disso entendia, mas nem ele a seca perdoou. A fazenda morreu sem Seu Tomás, sem a bolandeira.

Sinhá Vitória (em primeiro plano, sozinha no quadro): Será que ele levou? Será que a cama de couro ele levou? Fazia gosto de ver. Macia, jeitosa, num canto da camarinha, cama de gente... Quem se preza tem que... Seu Tomás... Cheiro bom de contratado. Era só botar em riba um pano de rendado, ficava bonita que nem um oratório. Se Deus ajudar, muita chuva, trabalho, nunca mais vamos dormir em cama de... Seu Tomás sabia fazer as coisas. Num errava nunca em conselho pra arrumar a vida dos outros. Nunca vi como Seu Tomás. Eita véio bom. Um dia vamos ter uma cama de couro, igualzinha a de Seu Tomás.²⁴

Com a sobreposição das falas e os grandes espaços vazios, Nelson consegue dar uma forma cinematográfica à ideia de impossibilidade de comunicação de Sinhá Vitória e Fabiano. A maneira que ele encontrou para representar a subjetividade, ou a incapacidade de raciocinar e de articular um discurso lógico dos personagens, foi rompendo com as convenções de construção de cenas dialogadas. O diálogo, como sabemos, é uma conversa, uma troca de ideias entre as pessoas ou personagens. Ora, os

²⁴ Transcrição do “diálogo” presente no filme.

personagens de *Vidas Secas* não conseguem verbalizar suas ideias, logo não podem dialogar. A ruptura com a convenção promovida por Nelson acaba por caracterizar esse suposto diálogo como sendo monólogos interiores dos personagens, expressões do fluxo de consciência (ou inconsciência) de Sinhá Vitória e Fabiano.

Além disso, esses monólogos interiores construídos pela ruptura com as cenas dialogadas convencionais, possibilitaram a presença de Seu Tomás no filme, o que, segundo Nelson, foi sua maior dificuldade durante a adaptação, como expõe o autor num seminário ministrado em São Paulo:

O Seu Tomás e, conseqüentemente, a bolandeira dele me preocuparam muito durante a adaptação do romance. Tinha necessidade de compor Seu Tomás na sua imaginação e no passado dos personagens, estabelecer suas relações com Sinhá Vitória e com Fabiano. Mas eu não tinha as informações diretas do Seu Tomás, apenas as reminiscências do Fabiano e da Sinhá Vitória e do menino maior sobre o Seu Tomás. Tratava-se de um personagem que sempre aparecia somente na imaginação dos outros personagens. E me perguntava sempre: terá sido verdadeiro o Seu Tomás ? O Seu Tomás seria mais ou menos o herói cultural daquela família? O Seu Tomás para Fabiano é o homem que sabe ler, é o homem que conhece além da realidade imediata? (SANTOS, 1964).²⁵ –
VER NOTA

Seu Tomás é uma entidade imaginária e subjetiva. É a idéia que Fabiano e Sinhá Vitória têm de uma existência mais humana. Seu Tomás sabe ler, sabe contar e sabe falar como um doutor. Pela exposição do fluxo de consciência dos seus personagens, Nelson consegue trazer a referência do modelo de gente que eles têm: a de um homem que pensa e que por isso se distingue dos animais (dorme numa cama de verdade e tem uma bolandeira). O modelo de homem que os personagens guardam em suas mentes é importante para a caracterização dos personagens em função dos quais a narrativa se desenvolve. Nelson o faz aflorar pela invenção desse estilo de monólogo interior, criado a partir da ruptura com as convenções da narrativa cinematográfica.

Considerando os comentários de Eisenstein que identifica uma afinidade

²⁵ Entrevista realizada no último de uma série de seminários ocorridos em novembro de 1964 no Centro de Extensão Cultural de São Paulo, com as presenças de Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Pompeu de Souza, Yulo Brandão e Rui Mourão. Disponível in <http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm> Acessado em 20/12/2012.

ideológica entre Griffith e Dickens evidenciada pela forma como um e outro, guardando as características das suas respectivas linguagens artísticas, usa a montagem paralela, podemos identificar no estilo de Graciliano Ramos, presente no romance *Vidas Secas*, correspondências formais, logo ideológicas com o estilo do filme de Nelson Pereira dos Santos, que, como mencionado pelo autor, se impôs a ele pelo romance.

Vidas Secas, de Graciliano Ramos, busca representar certa situação dos pobres no nordeste: sua afasia causada pela ignorância resultante da pobreza, do isolamento, e da violenta injustiça social. O livro, em sua forma, evidencia as mazelas que a miséria deixa inscrita na capacidade de seus personagens raciocinarem. A subjetividade dos personagens interessa enquanto condição de denunciar a estreiteza de sua competência em articular um pensamento lógico: os medos, as superstições e os sentimentos que os assombram ao longo do livro derivam dessa deficiência. A forma da obra – sua estrutura e fragmentos contém o tema da história. Podemos indicar o fato de Graciliano usar frases curtas, de a história não se ater a uma progressão cronológica e de misturar a narração na terceira pessoa com a narração na primeira pessoa que, por sua vez, varia entre discursos indiretos livres e monólogos interiores, como um resultado formal derivado automaticamente do tema do livro. A narração na terceira pessoa e os discursos indiretos livres, nesse livro, por exemplo, denunciam a incompetência dos personagens para conduzirem a narrativa, ou um discurso lógico. Já os monólogos interiores, dão voz à mente caótica dos personagens. O tema se manifesta sobretudo através de sua forma, que procura ser tão curta e essencial quanto os pensamentos que busca representar.

O filme de Nelson Pereira dos Santos, da mesma maneira, chega à expressão do tema pela sua forma. O discurso do filme está inscrito em sua forma e é construído por uma *mise-en scene*, por uma montagem, e por conflitos e reações que animam sua estrutura. O tema do filme está latente na sua estrutura e em cada um dos fragmentos que compõem sua forma. *Vidas Secas* provoca emoções específicas nos espectadores e faz deslanchar neles a indignação diante da miséria que animaliza seus personagens e os torna impotentes para agir. Deleuze sintetiza o pensamento de Eisenstein:

O filme todo é um monólogo interior pelo fato de ele exprimir em imagens um pensamento inconsciente, assim como acontece no monólogo interior aplicado aos personagens. As leis de construção do monólogo interior se revelam ser exatamente as leis que encontramos na base de todas as regras que ordenam a

estrutura da forma e da composição da obra (DELEUZE, 1984, CURSO 67, p. 16, tradução nossa).²⁶

²⁶ L'ensemble du film est un monologue intérieur, pour autant qu'il exprime en images une pensée inconsciente, exactement comme se passe dans de monologues intérieur des personnages. Les lois de construction du monologue intérieur, se révèlent être exactement, les lois que l'on retrouve à la base de toutes les règles ordonnant la structure de la forme et de la composition de l'œuvre (DELEUZE, Gilles. **La voix de Gilles Deleuze en ligne. Curso disponível on-line no link: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7P.16 / Curso 67 : Pensée et Automatismes.** Université Paris 8 – Paris, 1984/1985).

4. CONCLUSÃO

Como observado ao longo da pesquisa, a partir da segunda metade do século XIX, em virtude das transformações históricas que caracterizam a modernidade, há uma mudança de mentalidade que aponta para uma tendência geral de valorização da subjetividade. Entra em voga uma nova maneira de perceber o mundo que se reflete nas formas de representação artística. Nesse contexto, o monólogo interior se destaca como recurso expressivo central.

O uso do monólogo interior na literatura, a princípio restrito à representação dos pensamentos e sensações dos personagens fictícios, vai perdendo seus contornos tradicionais. O monólogo interior, no caso de *Conversas de Bois* de Guimarães Rosa, por exemplo, elucida uma verdadeira “ação da subjetividade”. No caso de *Ulisses*, de James Joyce, os monólogos interiores, além de mostrarem o que o personagem está pensando, criam o ambiente que é percebido por ele. Tanto nesses exemplos como em outros vistos no texto dissertativo, os monólogos interiores revelam, sobretudo, a representação de uma realidade que é relativa aos sentimentos, às percepções individuais, à ideologia e à cultura.

Observamos, no capítulo desta dissertação dedicado às artes plásticas, que as rupturas estéticas com a pintura realista de tradição clássica são protagonizadas pela interferência de recursos plásticos análogos aos recursos literários, do monólogo interior e do fluxo de consciência, no sentido de que vêm representar uma realidade condicionada às experiências subjetivas em geral. Esse processo de desconstrução dos paradigmas vai se intensificando ao longo dos primeiros anos do século XX, dando origem, entre outras coisas, a arte abstrata, geométrica e conceitual.

Quanto ao cinema, referimos que, embora tenha sido inventado já na virada do século XIX para o século XX num contexto de ruptura com a tradição realista, até o fim da 1ª Guerra Mundial amadurece uma vertente narrativa que viria a ser reconhecida como clássica e que logo se torna hegemônica. As narrativas chamadas clássicas procuram tornar a técnica invisível a fim de se criar uma ilusão de que o que vemos na tela é um acontecimento real. É então que diversos cineastas alinhados com movimentos de vanguarda passam a se dedicar a experiências inovadoras, que rompem com os paradigmas daquela narrativa clássica.

Eisenstein, como visto nesta pesquisa, é um exemplo maior de cineasta vanguardista. Alinhado com o construtivismo russo, seu cinema preconiza um estilo de narrativa metafórico construído a partir uma montagem que apõe fragmentos ou planos. Ele é avesso à narrativa que “esconde” a técnica para criar uma ilusão de acontecimento real e que é característica das narrativas clássicas. Desde suas primeiras experiências cinematográficas, ele procura evidenciar que o filme é um discurso. Para ele, a montagem é o recurso cinematográfico de articulação do discurso. A associação de planos contrapostos sugere ideias e cria conceitos que são apreendidos pelos espectadores. A esse estilo, Eisenstein deu o nome de montagem intelectual.

Além da montagem intelectual, outra característica do cinema de Eisenstein que é normalmente associada às rupturas de seu estilo com a narrativa clássica, é a oposição aos enredos construídos em função de personagens individualizados.

Assim, chamou nossa atenção uma das circunstâncias em que essa oposição é levada à prova: Eisenstein, cineasta da vanguarda russa, é contratado pela Paramount Picturess Inc para adaptar o romance *Uma Tragédia Americana* de Dreiser para o cinema. A proposta da companhia produtora era, naturalmente, a de realizar um filme que, além de ter um enredo desenvolvido em função de um personagem individualizado, ditasse os valores morais da sociedade estadunidense. Diante disso, valendo-se de sua interpretação dos monólogos interiores de *Ulisses*, Eisenstein vislumbra a possibilidade de desenvolver um enredo mais tradicional sem perder o caráter revolucionário de seu cinema, nem sucumbir à ideologia capitalista. Evidenciamos em nosso trabalho que, por meio de um monólogo interior do personagem principal do seu roteiro (construído por uma montagem expressiva e não descritiva em que apõe fragmentos de planos e sons abstratos), Eisenstein reverte o sentido moral da história, ao atribuir não ao personagem e sim à sociedade a culpa pelo crime praticado, e avança suas experiências a respeito das possibilidades expressivas da linguagem cinematográfica.

Em seguida, a partir do apoio da filosofia de Gilles Deleuze, conseguimos aprofundar o estudo da obra de Eisenstein, sobretudo aquelas reflexões dedicadas ao monólogo interior como forma de expressão do pensamento ou da subjetividade latente no filme como um todo.

Vale lembrar que, para Eisenstein, a forma do filme deve ser construída pela reunião das diversas linguagens artísticas: sua estrutura é relativa ao domínio da arte

literária; seus fragmentos que se opõem, criam conflitos, dão vida à estrutura e emocionam, por sua vez, são relativos aos domínios das artes plásticas e da música.

Aprendemos que o filme que Eisenstein considera como monólogo interior é aquele em que fragmentos, estrutura e discurso alcançam uma harmonia e chegam a uma forma que reflete, então, a ideologia da obra. Para ele, a fim de alcançar essa harmonia da forma, o realizador cinematográfico deve dominar as diversas linguagens que compõem a narrativa cinematográfica.

A partir das análises de Deleuze, compreendemos que Eisenstein atribui ao controle consciente da forma do filme, composto por estrutura e fragmentos, o poder do cinema de provocar emoções específicas nos seus espectadores a ponto de deslanchar neles uma concordância com a ideologia que está latente na sua forma. Fica claro que a concepção do monólogo interior para Eisenstein, trata, em suma, da questão da forma como sendo a corporificação da ideologia.

As diversas manifestações do monólogo interior, aqui abordados na arte moderna do período que vai até a 2ª Guerra Mundial, estão associados às correntes revolucionárias daquele momento. Observamos, em nosso texto, que o monólogo interior, enquanto colagem de fragmentos que provoca emoções, é a expressão do desacordo político e estético, ideológico enfim, dos artistas modernos com as convenções e paradigmas então hegemônicos.

Constatamos que o monólogo interior, tradicionalmente associado a um recurso literário, está também vinculado às diversas formas de expressões plásticas que encontram eco no cinema. A obra de Eisenstein está inserida em um amplo contexto de transformação dos paradigmas estéticos em que o monólogo interior figura como um dos recursos centrais usados por artistas de diversas linguagens para expressar a percepção das experiências subjetivas.

Esse estudo nos permitiu compreender as possibilidades de ampliação dos recursos expressivos do cinema que Eisenstein entrevê ao conhecer os monólogos interiores presentes em *Ulisses* e em *Finnegans Wake*, de James Joyce, e perceber como eles, de fato, são uma continuidade natural do estilo de montagem que ele havia, até então, desenvolvido na prática e teorizado a respeito.

Acompanhando, com exemplos pontuais, o rumo do recurso no cinema e no audiovisual a partir de então até a contemporaneidade, nos foi possível observar que o monólogo interior e suas diversas formas de expressão, foram absorvidos pela indústria (promovida pelos Estados ou pela burguesia) tornando-se até convencionais. O cinema hollywoodiano, cada vez mais, se serve dos recursos plásticos e expressivos, que em outra época vinham romper com os paradigmas, no sentido de criar uma empatia com a ideologia capitalista e vender produtos.

Por outro lado, percebemos o recurso, com força revolucionária, nos cinemas independentes ou em filmes autorais do Brasil e do mundo, associados à expressão da subjetividade dos personagens e a rupturas com as convenções narrativas.

O monólogo interior, portanto, seja por sua permanência no cinema ou por sua reincidência sob formas diversas em outras linguagens artísticas, continua sendo um elemento importante da cultura visual e audiovisual. Eisenstein, muito cedo na história do cinema, percebeu e descreveu muitas de suas implicações na forma do filme. Além disso, conseguiu adaptá-lo a sua teoria do cinema e aos seus propósitos de elucidar as ideologias vigentes.

Como vemos, as questões levantadas por Serguei M. Eisenstein sobre o monólogo interior revelam-se de fundamental importância, seja para a compreensão das relações que se estabelecem entre forma e ideologia, seja por antecipar aspectos fundamentais da produção audiovisual contemporânea.

Concluimos que essa perspectiva de sua teoria do cinema, aparentemente pouco explorada ou até relegada, proporciona uma ampliação e aprofundamento da compreensão dos recursos expressivos das narrativas cinematográficas assim como seus ecos em outras manifestações artísticas.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Notas de literatura I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cossac & Naify, 2002.
- ANJOS, Cyro dos. **A criação literária**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1967.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Egeria, 1981.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.
- BAITELLO, Norval Júnior. **A era da iconografia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARRETO, Laura. **Calendário de Estórias**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita seguido de novos ensaios críticos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORDINI, Maria da Glória. **Fenomenologia e teoria literária: Husserl x Ingarden**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1990.
- BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa, (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema – documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.
- BRANDÃO, Jacyntho José Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.
- BRITO, Ronaldo. **Espaços da arte brasileira/ Neoconcretismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHIAPPINI, Ligia Moraes Leite. **Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 1997.

- CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Cinéma et pensée. Cours 67 du 30/10/1984 – 5. La voix de Gilles Deleuze en ligne**. Université Paris 8. Disponível em: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7P.16 Acessado em 12/2012.
- DREISER, Theodore. **An American Tragedy**. Cleveland: World Publishing, 1948.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Uma História Lamentável**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, sem data.
- DUJARDIN, Édouard. **A canção dos loureiros**. São Paulo: Globo, 1989.
- ECO, Umberto. **A estrutura Ausente – introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- EISENSTEIN, Serguéi M.. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- EISENSTEIN, Serguéi M.. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- EISENSTEIN, Serguéi M.. *Da Literatura ao Cinema: Uma Tragédia do Americana*. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- EISENSTEIN, Serguéi M., *Montagem de Atrações*. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- SCOREL, Eduardo. *Ulisses – efeito terapêutico*. In: **Revista Piauí**. Rio de Janeiro, 17/12/2010. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/ulisses-efeito-terapeutico> Acessado em 12/2012.
- FREITAS, Nancy. *O Velho e o Novo: tensão entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas*. Uberlândia: **Revista ArtCultura**, 13, n. 22, p. 25-40, jan.-jun. 2011.
- FOUCAULT, Michel, Lima, Luiz Costa. **Estruturalismo e Teoria da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 1971.

- GAUDREULT, André. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- GENNETTE, Jean. **Análise Estrutural da Narrativa - pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- GERBASE, Carlos. *Narrativas da consciência: a representação da subjetividade nas linguagens literária e teatral e sua transposição para o cinema*. In: **Revista Famecos**, nº 26 quadrimestral, Porto Alegre, abril 2005. Disponível em :
<http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/424/351>
- GERBER, Raquel. **O mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Surrealista -Textos doutrinários e comentados**. São Paulo: Atlas, 1995.
- GREIMAS, A.J.: COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Conversa de Bois*. In: **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- HEIDEGGER, Martin. **Da experiência do pensar**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco ao Sublime – Tradução do Prefácio de Cromwell**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JOYCE, James. **A Shorter Finnegans Wakes by Jamesn Joyce Edited by Anthony Burgerss**. London: Faber&Faber, 1965.
- JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LACOSTE, Patrick. **Psicanálise na tela: Pabst, Abraha, Sacks, Freud e o filme Segredos da alma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LEFEBVE, Maurice-jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

- LUKÁCS, Georg. **Realismo crítico hoje. Coleção coordenada-ideias.** Brasília: Coordenada, 1969.
- MORIN, Edgar. **Le cinéma; ou, l'homme imaginaire: essai d'anthropologie.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1956.
- NETROVSKI, Arthur (Org.). **Riverum: Ensaios sobre James Joyce.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- NOVAES, Adauto bavar, Evgen. **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PASOLINI, Píer Paolo. **Empirismo Hereje.** Lisboa: Assírio e Alvim Cooperativa Editora e Livreira, 1982.
- PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem de Ruptura.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.
- PINGAUD, Bernard, SAMSON, Pierre. **Alain Resnais ou a criação no cinema.** São Paulo: Documentos, sem data.
- PINTO, Machado Ubiratan. *O surgimento do romance psicológico e o retrato da vida interior.* **Letrônica**, v.2, n. 2, julho 2009. Disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/5235/4054>
- PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais.** São Paulo: Cultrix e Universidade de São Paulo, 1982.
- RABAÇA, Carlos Alberto; Barbosa, Gustavo. **Dicionário de Comunicação.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2001.
- RAMOS, Fernão Pessoa, (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema – pós estruturalismo e filosofia analítica.** São Paulo: Senac, 2005.
- RAMOS, Fernão, **Revista Alceu**, nº 20, artigo: **Estudos de Cinema na Universidade Brasileira**, Editora PUC/RJ, Rio de Janeiro, julho 2010.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau romance.** Paris: Les éditions de Minuit, 1963.
- SADOUL, Georges. **Histoire Générale du Cinéma, Tome II Les pionniers du cinema (1897-1909).** Paris: Les Éditions Denoël, 1948.

SANTAELLA, Lúcia Vieira. **Culturas e Artes do Pós-Humano: da Cultura das Mídias à Cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SHAKESPEARE, William. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*.

file:///C:/site/LivrosGrátis/Hamlet.htm, 2001. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000073.pdf>

VILCHES, L. **La lectura de la imagen: Prensa, Cine e Televisión**. Madrid: Paidós Comunicación, 1994.

WATTS, Ian. **A ascensão do romance, estudos sobre Dafoe , Richardson e Fielding**.

São Paulo: Schwarcz, 1996.

WOOLF, Virgínia. **As Ondas**. BIBLIotex, S.L., Promoway Portugal Comércio de Produtos Multimédia, Ltda. PÚBLICO COMUNICAÇÃO SOCIAL SA 2002.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: Um Culto Moderno**. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

DOCUMENTO ICONOGRÁFICO

Os documentos iconográficos estão disponíveis em:

http://www.artchive.com/web_gallery/html

www.ufscar.br/rua/site/?p=414. Revista Universitária de Audiovisual. Artigo: Vidas Secas: A incomunicabilidade no livro e no filme, de Diego Y. Anami.

http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=403&Artigo_ID=6142&IDCategoria=7078&reftype=2

FILMOGRAFIA

A ALMA DO OSSO. Direção de Cao Guimarães. Brasil, 2004.

BELLE DE JOUR. Direção de Luís Buñuel. França, 1967.

BILLY ELLIOT. Direção de Stephen Daldry. Reino Unido e França, 2000.

THE BIRTH OF A NATION. Direção de D. W. Griffith. EUA, 1915.

BRONENOSETS POTYOMKIN. Direção de Sergei Eisenstein. URSS, 1925.

DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Direção de Robert Wiene. Alemanha, 1920.

UN CHIEN ANDALOU. Direção de Luís Buñuel. França, 1929.

IL DECAMERON. Direção de Píer Paolo Pasolini. Itália, 1971.

EASY RIDER. Direção de Peter Fonda e Dennis Hopper. EUA, 1969.

EDIPO RE. Direção de Píer Paolo Pasolini. Itália, 1967.

ENTR'ACTE. Direção de René Clair. França, 1924.

FRENZY. Direção de Alfred Hitchcock. Reino Unido, 1972.

GARRINCHA – ALEGRIA DO POVO. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1963.

THE GRADUATE. Direção de Mike Nichols. EUA, 1967.

GREASE. Direção de Randal Kleiser. EUA, 1978.

HAROLD AND MAUDE. Direção de Hal Ashby. USA, 1971.

INTOLERANCE. Direção de D. W. Griffith. EUA, 1916.

IVAN GROZNY. Direção de Sergei Eisenstein. URSS, 1945 (parte I) e 1958 (parte II).

THE MARK OF ZORRO. Direção de Fred Niblo. EUA, 1920.

MEU MUNDO EM PERIGO . Direção de José Eduardo Belmonte. Brasil, 2007.

METROPOLIS. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1927.

NOSFERATU. Direção de F. W. Murnau. Alemanha, 1922.

O PADRE E A MOÇA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1966.

PERSONA. Direção de Ingmar Bergman. Suécia, 1966.

PSYCHO. Direção de Alfred Hitchcock. EUA, 1960.

PULP FICTION. Direção de Quentin Tarantino. EUA, 1994.

REPULSION. Direção de Roman Polansky. França, 1965.

SE NADA MAIS DER CERTO. Direção de José Eduardo Belmonte. Brasil, 2009.

SINGIN' IN THE RAIN. Direção de Stanley Donen e Gene Kelly. EUA, 1952.

STAR WARS. Direção de George Lucas. EUA, 1977.

STAROYE I NOVOYE. Direção de Sergei Eisenstein. URSS, 1929.

STACHKA. Direção de Sergei Eisenstein. URSS, 1925.

VIDAS SECAS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963.