

Sobre "O capote" de Gógol

Serguêi Eisenstein

("Prática" com os estudantes de direção do VGIK* – 28 de maio de 1936)

Tradução de PAULO PERES

Esta publicação é a anotação taquigráfica de uma das "práticas"¹ de S.M. Eisenstein no VGIK (28 de maio de 1936). Um pequeno fragmento dela, algumas linhas sobre o princípio de montagem no poema **A Serguêi lessiênin**, de V. Maiakóvski, apareceu em outra edição no artigo **Montagem 1938**². As atividades de Eisenstein com os estudantes adiantados de direção tinham relação direta com o problema da assimilação cinematográfica dos clássicos russos e universais.

O material agora publicado apresenta a anotação taquigráfica da análise de um fragmento da novela de Gógol **O capote** e uma discussão sobre a tradução da linguagem literária original para a cinematográfica. Como se sabe, Eisenstein destacava a importância para seu trabalho de duas linhas na literatura russa: a de Púchkin e a de Gógol. Ele dizia que um cineasta deveria estudar a simplicidade do estilo e da construção por montagem em Púchkin e a escritura metaforicamente tensa em Gógol. Durante as aulas, ele procurava precisar sua concepção do problema da correlação entre cinema e literatura com base num material literário concreto. Hoje em dia, os debates, as pesquisas e discussões sobre esta questão adquiriram uma atualidade particular e um caráter agudo, devido à grande quantidade de obras literárias levadas ao cinema.

Não se pode deixar de notar como, nessas discussões, os cineastas e estudiosos da literatura argumentam, com frequência, baseados na experiência teórica e prática dos anos 20 e 30.

Oferecemos à atenção do leitor esta aula, em que Eisenstein procura na linguagem cinematográfica analogias com os princípios estilísticos de **O capote** e explica, traçando paralelos literários e cinematográficos, os componentes do sentido complexo de uma obra de arte. É interessante lembrar que, em 1926, Tiniánov e o grupo da FEKS³ também tentaram apresentar um equivalente cinematográfico de **O capote**. Apesar de toda a indiscutível intimidade com os procedimentos de transmissão da poética da obra literária para a tela, o libreto deles ao filme do mesmo nome, em confronto com a abordagem eisensteiniana, sem dúvida, revela uma diferença de princípio quanto ao problema da própria possibilidade de transmitir uma obra literária na tela: "O cinema tem seus próprios métodos e procedimentos que não coincidem com os literários. O cinema pode apenas tentar reencarnar e interpretar a seu modo os heróis e o estilo literários. Por isso, nossa tarefa não é uma novela de Gógol, mas uma cinenovela à maneira de Gógol⁴. Quanto a Eisenstein, como se verá, procurava em 1936 filmar **O capote** como "uma cinenovela segundo Gógol e à maneira de Gógol", ainda que com meios e procedimentos análogos. O interessante é que, em suas aulas, ele dedicava uma atenção especial à análise da sintaxe da obra, justamente onde, segundo ele, se encontra o principal: a entonação do autor. Ele ensinava como conseguir um equivalente do ritmo sintático do original no ritmo plástico e de montagem do filme, elaborando detalhadamente a dramaturgia plástica de cada cena.

Nota do Tradutor

O texto que se segue foi publicado pela primeira vez na revista *Vopróssi Iltieratúri* (Problemas de literatura), nº 4 (abril) de 1986. A nota introdutória é da autoria de G. Antpova. V. Terechkóvitch encarregou-se da publicação e das notas de rodapé, às quais acrescentamos algumas que aparecem com a anotação N.T.



Eisenstein lê o "Ulisses" (1928)

(*) Sigla do Instituto de Cinema da União Soviética. (NT)

(1) Eisenstein não dava aulas expositivas aos estudantes, mas dirigia o que ele chamava de "práticas". O conteúdo delas era a solução de uma tarefa criativa pelo mestre em conjunto com os estudantes. Ele denominava seu auditório de "direção a vinte cabeças".

(2) S. Eisenstein, *Obras escolhidas em 6 tomos*, T. 2, M., 1964, p. 184.

(3) FEKS – criado em 1921 por Kozintsev, L. Trauberg e S. Iutkevitch, o estúdio "Fábrica do Ator Excêntrico" considerava a excentricidade como um princípio estético-programático.

(4) Ver I.N. Tiniánov, *Poética. História da Literatura. Cinema*, M., 1967, p. 551.

Esta anotação é mais um argumento abalizado do grande mestre na atual discussão sobre a filmagem de um clássico da literatura. Nós a publicamos com pequenas omissões, a partir da cópia datilografada, conservada no arquivo do gabinete de direção do VGIK.

G. ANTÍPOVA

Estudante (lendo). “Distante, Deus sabe onde, cintilava a luzinha de uma guarita que parecia estar no fim do mundo. Neste ponto, a alegria de Akáki Akákievitch começou a diminuir sensivelmente. Entrou na praça não sem um certo temor involuntário, como se o coração lhe pressentisse algo desagradável. Olhou para trás e para os lados: era como se um mar o rodeasse. ‘Não, o melhor é nem olhar’, – pensou avançando de olhos fechados e quando os abriu para saber se o fim da praça estava perto, viu, súbito, à sua frente, quase no nariz, uns bigodudos, quem exatamente, isto ele nem pôde distinguir. Seus olhos se anuviaram e o coração acelerou-se no peito. ‘Mas este é meu capote!’ – disse um deles com voz de trovão, agarrando-o pela gola. Akáki Akákievitch já pretendia gritar ‘socorro’, mas o outro aproximou-lhe, bem junto à boca, um punho com o tamanho da cabeça de um funcionário, acrescentando: ‘Aqui, se gritar!’. Akáki Akákievitch só percebeu que lhe tiraram o capote, deram-lhe uma joelhada, ele caiu de costas na neve e já não sentiu mais nada.”

Eisenstein. O que diferencia um roteiro de uma obra literária? (...)

O pior tipo de roteiro é o que só descreve o material para filmagem e representação na tela. Tal é meu ponto de vista, pode não ser aceito por todos, mas deveria. O mais importante no roteiro, com toda a sua rigorosa contenção no desenvolvimento temático, não é a descrição daquilo que será filmado e depois visto, mas sobretudo o registro da sensação do material que vai figurar ali. Digamos, algo assim: “Distante, Deus sabe onde, cintilava a luzinha de uma guarita que parecia estar no fim do mundo”. Do ponto de vista do dado imediato, do que é visto e como é visto, isto é uma visão concreta ou não? – É claro que não. Onde fica este “fim do mundo”, etc. Ou seja, para descrever só o visível, um roteiro desta obra cortaria tais sentenças. Em seu lugar seria preciso dizer: um plano geral do limite da praça, numa distância visivelmente grande um par de cascas, uma guarita, um lampião, etc.

Não é nada simples filmar este “que parecia estar no fim do mundo”. É tarefa para o próprio diretor desenvolver numa forma visual. Um roteiro deve indicar o lugar onde isto se passa e o que se passa, o mérito do roteiro não está em que o autor escreva dando um plano geral: “Não se vê o limite da praça, há duas guaritas e um lampião pendendo”, mas em que ele escreva: “Uma guarita que parecia estar no fim do mundo” porque isto obriga a usar de fantasia, de imaginação. E, ao mesmo tempo, ver alguns elementos concretos da distância nevada, dos montões de neve, dos lampiões, ou seja, de tudo o que você já dispõe concretamente. E você vai compor com a sensação de que o detalhe funcionará como “o fim do mundo”.

E, num roteiro, são justamente estes os elementos mais úteis para a resolução emocional da cena (...).

Certa vez, eu disse num de meus artigos mais provocadores⁵ que o momento decisivo para a cena do tombadilho no *Encouraçado Potiômkin* foram algumas palavras das recordações dos participantes, ou seja, quando os marinheiros foram cobertos pela lona, sobreveio um silêncio de morte. Esta frase ainda não indica concretamente como o material a realizará. Mas, no exato momento do intensificar da ação, quando todos estavam reunidos e o conflito a ponto de se desencadear, “sobreveio um silêncio de morte”. Vocês se transportam mentalmente para o navio e começam a pensar: o que, nesse momento, dessa massa de gente sob ameaça dos tiros e dos detalhes característicos do navio, posso eu dar para transmitir um silêncio de morte? Agora, não me lembro de cor como se fez no *Potiômkin*, mas sei que é uma passagem muito forte (...). Nela, todos os detalhes foram reunidos num plano tal que pudessem dar a sensação correta: “sobreveio um silêncio de morte”. Há algo que nos leva à inspiração e à pesquisa do material imagético-expressivo da cena e não à exposição protocolar do lugar da ação.

Em geral, literatura e montagem estão muito próximas. O verso curto de Maiakóvski, seu combate contra o verso longo é, em essência, semelhante ao nosso combate no cinema contra o plano geral. O plano geral corresponde exatamente à linha longa do verso. E o que faz Maiakóvski? Se vocês leram *Como fazer versos*?⁶ sabem por que ele quebra o verso, por que transporta de uma linha a outra, criando degraus articulados. É para destacar cada elemento, que deve

(5) Trata-se do artigo “Sobre a forma do roteiro”, escrito em 1929. Ver S. Eisenstein, obra citada, p. 297, T. 2.

(6) Tradução brasileira de Boris Schnaiderman in *A poética de Maiakóvski*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971, pp. 167-219. (NT)

funcionar como um fragmento autônomo e não se perder, não desaparecer no amontoado do plano geral.

Por exemplo, *À morte de lessiênin*⁷:

Vácuo...

Você sobe

entremeado às estrelas;⁸

(...) Se isto estivesse numa única linha, vocês teriam tudo num único plano: as estrelas e lessiênin voando entre elas. Maiakóvski elimina isto e divide um único trecho descritivo em três fragmentos de montagem completamente nítidos (...)

Se fôssemos expressar isto em planos:

– “Vácuo”. Um plano vazio não transmite a sensação de vácuo. Para destacar o vácuo, precisamos acrescentar algo mais ao vazio. “Vácuo” deve dar uma sensação de distância. Assim, representando um círculo de estrelas, umas deverão estar próximas do espectador e outras um pouco mais distantes. Ou, considerem uma delas o globo terrestre e dêem ainda mais três pontos de profundidade que os arrastam para um lugar qualquer na distância. Em qualquer dos casos, a composição deve provocar a sensação de vácuo.

– “Você sobe”. É preciso transmitir a sensação de vôo. Que direção você daria? Do que depende? – Do plano precedente, é claro. Não podemos refletir sobre um plano isolado. E, além disso, precisamos pensar na relação com o subsequente. Deve haver uma ligação com a sensação. O que a leitura deste trecho lhes sugere? O que deveria constar numa descrição verbal? É claro, uma sensação de vácuo frio. Como indicação fotográfica, isto já é muito significativo. Se a solução for em cores, ela terá um tom azulado frio. E a aparência de lessiênin? Como deve estar vestido, segundo vocês?

Estudantes. Como um santo, num estado meio celestial. (...) Uma túnica por cima do paletó (...) Ele deve ter umas asinhas (...).

Eisenstein. É preciso considerar que o quadro inteiro foi concebido num plano irônico e indicar a não-concordância entre o cosmo e o homem que caiu nele. Se lessiênin estiver com asinhas, haverá esta não-concordância? – Não. Eu acho que o correto é um traje ultra-urbanizado: fraque, cartola e, talvez, alguns elementos de falso-popular, como, por exemplo, a camisa de seda. Assim, sublinharemos a ironia – o cosmo e o homem, que voa quase aos trambolhões, num ângulo de tomada que parece bêbado. Uma vez definida a negra figura voadora de cabelos loiros, passemos à cor do cabelo que, neste caso, deve ser amarelo-palha carregado, e à cor das estrelas que também não pode ser qualquer uma. Amareladas, é claro, em associação com os cabelos loiros de lessiênin e, aqui, vocês têm toda uma gama de cores. Isto é o primeiro ponto. O segundo: geralmente, representamos as estrelas por esferas (...). O que fazem lembrar estas esferas? Estão associadas? lessiênin num traje urbano indica que as esferas estão entre bolas de bilhar e elementos da rua noturna. O elemento noturno da rua e lessiênin passeando serão elaborados completa e corretamente numa segunda camada de associações (...).

Depois deste quadro, onde já temos a aparência de lessiênin, como representar o movimento, no segundo trecho? – Da profundidade, espiraladamente ao aparelho e afastando-se para trás do plano. A cartola na frente, os cabelos desgrenhados de um homem voando e girando em espiral (para mostrá-lo totalmente) e as caudas esvoaçantes (para que fique entendido que está de fraque) dão a sensação de que ele voa precipitadamente das profundezas. No plano seguinte – o entremeado às estrelas – podemos retornar deste ponto à profundidade, para transmitir uma sensação de vórtice (...). E, toda a atenção concentrada no conflito, no “entremeado” que é fundamental na terceira linha de Maiakóvski.

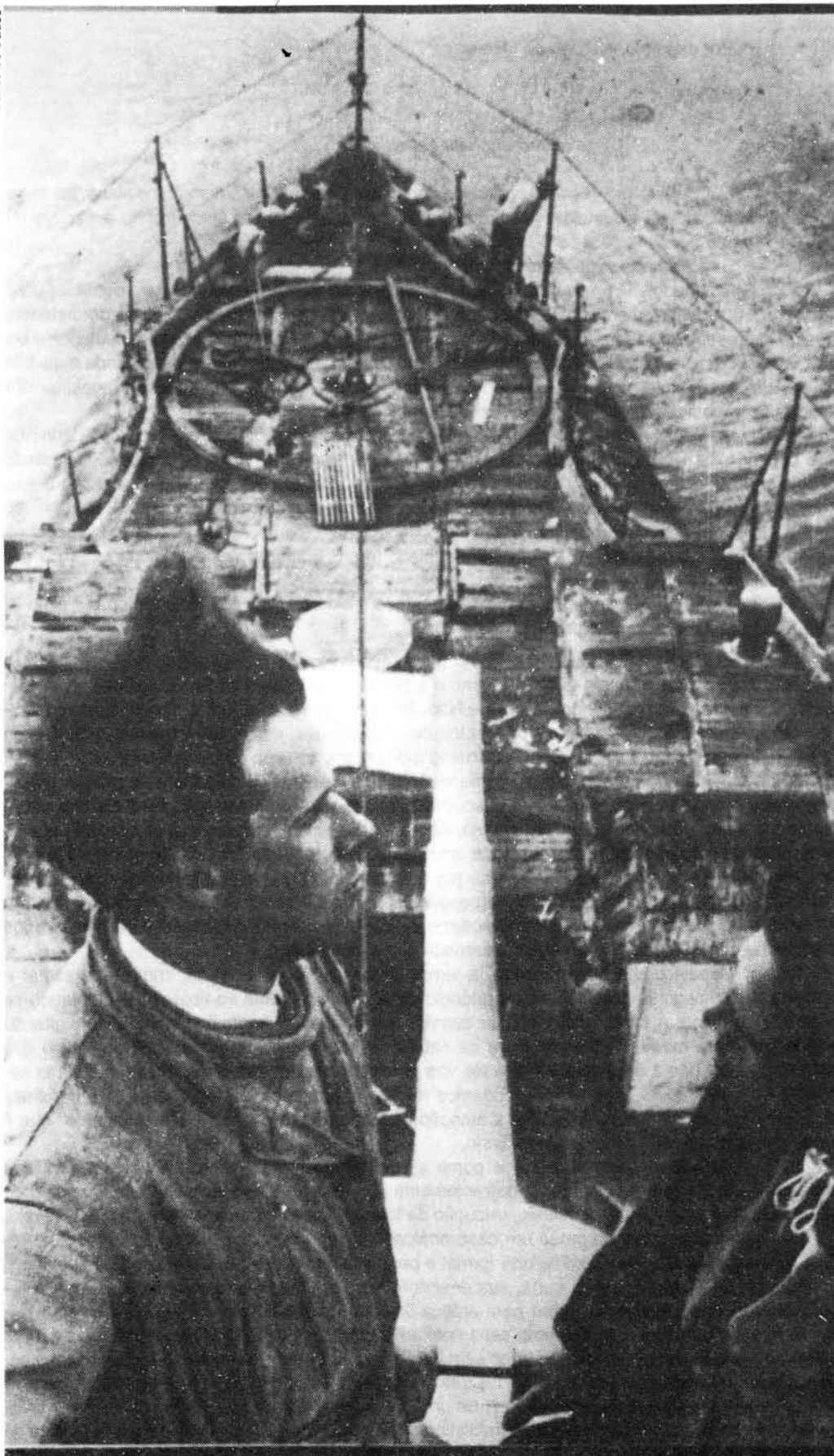
Resumindo, exemplificamos como a tarefa de um roteiro de três linhas vira um filme concreto e, até, em cores. Um tema delirantemente abstrato, mas que incorpora um elemento de interpretação e avaliação de lessiênin, tradução da forma irônica destas três linhas de Maiakóvski.

Conhecemos na prosa um caso análogo ao da linha curta de Maiakóvski? – Sim, Andriéi Biéli, que faz isto com flexibilidade formal e pesquisa muito intensa. Quanto a Dorochévitch⁹, o introdutor da cultura da linha curta, sua descrição parece uma folha de montagem. Eu lhes recomendaria especialmente *Sacalina* para prática de leitura. Este livrinho não se destaca por méritos literários especiais, mas tem uma cena notável em que dois deportados pedem que os espanquem. O mais rápido possível, pois precisam ir trabalhar. E protestam porque não começam a espancá-los. Tudo isto aparece em duas ou três linhas, como numa folha de montagem. No geral, é um material tremendamente interessante, de uma época que nos aparece numa distância arqueológica e, também, porque a habilidade jornalística de Dorochévitch está elaborada aqui na forma de uma anotação de montagem.

(7) Trata-se do poema de Maiakóvski “A Serguêi lessiênin”.

(8) Tradução brasileira de Haroldo de Campos in *Maiakóvski – Poemas*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1982, pp. 109-114. (NT)

(9) V.M. Dorochévitch (1864-1922). (NT)



Eisenstein e Lyovshin durante a reconstrução do convés do "Encouraçado Potiômkin"

Estudante. *Sem recobrar o fôlego*, de Erenburg, também tem isso.

Eisenstein. E *O segundo dia*¹⁰ também. Mas, devo dizer, Erenburg não é bom nisto. O estilo de *O segundo dia* lembra as coisas fracassadas de Viértov¹¹. Vocês conhecem as deficiências de Viértov quando ele fragmenta a forma rítmica e decompõe o objeto da exposição em planos. O mesmo ocorre em muitíssimos trechos de *O segundo dia*, de Erenburg. Fica difícil ler, pois as frases ofuscam como a montagem de um quadro pintado e o ofuscamento causado pelos fragmentos de montagem produz cansaço.

Maiakóvski, deve-se dizer, difere de Erenburg e, numa semelhante divisão em planos, mantém o rigor perfeito da construção rítmica, a extensão dos fragmentos possui um significado decisivo. Em Erenburg, a extensão das frases e o acúmulo de descrições curtas não se baseiam numa forma ritmicamente legítima. Em Andriéi Biéli temos desvios de outra ordem: ele tem um propósito rítmico em detrimento da exposição. Eu lhes diria o seguinte: a obra dele é muito difícil porque ele não apenas monta o material, mas escreve por meio de uma ótica deformante. Cada uma de suas frases isoladas é obtida por uma ótica deformante, por um ângulo de visão inabitual e também por uma deformação interior. Há um entrelaçamento em sua escrita que a torna inabitual e, devido a esse entrelaçar, não é possível recorrer a ela na justaposição da montagem.

Um outro exemplo a este respeito. Suponhamos uma perseguição e o perpassar das patas dos cavalos: os cascos em grande, médio e algo mais. Isto parece inusitado e só adequado cinematograficamente. No entanto, observem a seguinte canção:

Galopa, galopa, galopa até a casa,
Galopa até a casa de sua amada.

Quatro vezes o "galopa" e, ao mesmo tempo, cada um deles se propõe numa imagem visual diferente (...).

A diferença de visões, que vocês fazem avançar sob cada "galopa", se distinguiria na leitura pela entonação. Uma entonação pausada nunca dará a impressão do galope. Mas, se vocês lerem num tempo mais rápido, com outro ritmo, obterão outras associações. Assim, dependendo da entonação na leitura, vocês terão um ou outro estilo de representação. Nesta base, até o desenho rítmico pode ser completamente livre.

O que define uma ou outra construção? – O tratamento. Ele é a transposição para o material da relação de vocês com o material. O que vocês tomam como base da relação com o material, literalmente, decide toda a construção. Compreende-se que esta relação é de dupla ordem: o condicionamento de classe e o individual, inserido nas premissas da classe. Ao mesmo tempo, ele pode ser socialmente consciente: o que eu decidir, baseado em certos cálculos lógicos. Estes, também podem ser inconscientes. É a atitude típica do cinema americano. Ele é quase todo altamente publicitário, feito de modo muito inteligente, mas seu estilo não é propaganda premeditada, isto quase sempre é inconsciente. Muito simplesmente, eles vivem com um sistema de ideais sorvido com o leite materno e quando começam a fazer algo, involuntariamente cantam a canção patriótica que engrandece a América e que ressoa em qualquer filme histórico americano. Ou seja, o tratamento é determinado por dois fatores: a diretriz de classe e o matiz individual interior à diretriz de classe. O "galopa, galopa, galopa" numa série de filmes se apresenta numa construção e em outra série, noutra construção (...).

Como expressar o alongamento de uma leitura pausada do "galopa, galopa, galopa até a casa"? Que detalhe do trenó será adequado?

Estudante. O arco.

Eisenstein. O arco? – Não.

Estudante. Os patins.

Eisenstein. Sim, os patins. E qual detalhe dos atavios do cavalo introduz esta entonação como um todo? – A manta. Os cavalos costumam ser cobertos por manta. E quando falamos pausadamente, a manta estendida, cobrindo o cavalo, corresponde plasticamente bem à entonação. Há ainda umas peças com franjas longas e pendentes, que meio se arrastam, meio saltitam, dando o compasso do desenho rítmico, reforçando o movimento geral. Assim, este detalhe coincide com a entonação da fala. E, convenhamos, vocês não podem utilizar este detalhe para um "galopa, galopa, galopa" acelerado. Vocês serão atraídos para o cavaleiro. (...) Vocês sabem como os trotadores marcham com ostentação, num ritmo exatamente determinado. E se vocês forem procurar a entonação para este movimento do cavalo, deverão pronunciar todos os três "galopa" sem variação. Suponhamos que um general qualquer galope para dar uma ordem: ele é rápido, mas no ritmo regular do trotador.

(10) Romance já traduzido para o português e publicado pela Ed. Vecchi, com o título "O segundo dia da criação". (NT)

(11) Dziga-Viértov (D.A. Kaufman, 1896-1954) – diretor de cinema-documentário. Eisenstein polemizou com Viértov sobre algumas questões de princípio da cinematografia.



Eisenstein e seus alunos durante uma aula de direção cinematográfica no Instituto Estatal de Cinematografia (1941)

Todos estes elementos são muito importantes para se estabelecer a sensação rítmica perfeitamente exata e que decorre do tratamento do roteiro. Vocês estão vendo, no exemplo do “galopa, galopa, galopa”, que temos uma fábula quase neutra e que pode ser interpretada à vontade, num ou noutro sentido. Mas se, além disso, a proposta for aquele “no fim do mundo” como no início do trecho de *O capote*, este encargo peculiar encerra-lhes todas as possibilidades dentro de um círculo determinado, do qual já não se escapa. Numa balada de Jukóvski¹², o noivo morto volta para buscar a noiva e ambos partem a galope. O tema está determinado com muito mais rigor e o cavalo deste noivo não se vai cobrir com manta nenhuma, é claro, uma vez que eles cavalgam em outras circunstâncias.

Na poesia ou na prosa colorida por metáforas, é sempre mais fácil encontrar a sensação. No caso, só temos “galopa, galopa, galopa” e devemos esperar que baixe um santo, pois não há nenhum dado que nos oriente. Mas lá sempre há um elemento que define.

Que conclusões tiramos disso? – Ainda não enfocamos a cinematografia sonora, ainda não falamos sobre o ritmo das palavras pronunciadas no plano e o acompanhamento musical, mas já vimos que, em essência, a entonação no cinema mudo desempenha um papel colossal. Porque a montagem correta, a composição correta do plano e a seleção correta dos acessórios dependem da entonação do fragmento, de como o lemos. Também a diferença entre o cinema mudo e o falado está em que no primeiro há toda uma réplica entre o autor do filme e a narração visual e no segundo, como na literatura, além das pautas do autor, há toda uma série de diálogos. Mas, a articulação entre eles é também muito próxima, pois quando um homem pronuncia uma palavra num diálogo, a representação do plano exige que a fatura e os elementos participantes do tema coincidam com o texto pronunciado, assim como uma de nossas entonações corresponde à manta e a outra, à sela do cossaco (...). No cinema sonoro isto é mais complicado, porque se não houver esta correspondência, é claro que aparecerá uma certa disjunção entre as percepções dos planos sonoro e visual. Mas a relação genética entre ambos também ocorre no cinema mudo, no sentido de que em cada representação ressoa não apenas o tema, o conteúdo, mas também a entonação, a metáfora da entonação, ou seja, seu lado figurativo. As bases da cinematografia estão nisso. É o que se pode chamar de síntese artística, de percepção sintética. Como vêem, em essência, isto não é tão complicado. (...) Todo o pavor está em que geralmente as pessoas não refletem sobre isso e não educam em si mesmas a capacidade de sentir esta correspondência.

(12) V.A. Jukóvski (1783-1852) – poeta sentimentalista e introdutor do Romantismo na Literatura Russa. Traduziu a “Odisséia” para o russo. (NT)

Acho que o que lhes foi exposto introduz uma certa clareza nestas questões e eleva para um alto nível a importância do roteiro.

Eu tive um problema prático, quando Babel e eu tentamos escrever o roteiro de *Bênia Krik*¹³. Já no primeiro dia de trabalho fiquei apavorado: os contos de Babel possuem associações fantásticas e um ritmo tal que imediatamente fracassavam no roteiro. Combinamos que eu filmaria diretamente dos contos, pois toda a fatura e todo o encanto potencial deles não aparecem nas descrições, mas na construção, como a coisa é registrada, e nas digressões e metáforas do texto. Se vocês se lembram dos *Contos de Odessa*, sabem que tudo já está ali. Neste sentido, a peça *O crepúsculo* também foi escrita de uma forma perfeitamente estupenda. Ela é perfeita para o teatro. Vocês sabem do fracasso dela na montagem do assim chamado 2º estúdio do TAM?¹⁴. O erro básico deles foi representar o subtexto, quando deveriam representar o texto e tudo afundou como uma construção de metrô sobre terrenos movediços. A interpretação básica do objeto foi incorreta e por isso fizeram fracassar lamentavelmente o que eu considero a melhor peça escrita desde a Revolução.

É como já lhes disse: é preciso um auto-empenho para “nomear”¹⁵ figuradamente o que vocês pretendem realizar. Por outro lado, quando vocês mesmos não “nomeiam”, mas o material apresenta a possibilidade de uma definição imagética, é preciso pegá-la e solucioná-la. Isto tem relação com a questão do roteiro. Pois bem, voltando ao nosso exemplo concreto – *O capote* – agora, vocês precisam escrever um roteiro a partir de uma obra literária, ou seja, transpor um trechinho do texto numa série de linhas, como as de Maiakóvski (...)

Que critérios vocês devem seguir? (...)

Em primeiro lugar, vocês precisam estabelecer a significação tonal básica do fragmento que decidiram realizar. Como vocês definirão a atmosfera psicológica do trecho dado e planejarão as marcações, que depois poderão colocar em conclusões práticas? O que de básico é preciso indicar aqui?

Estudante. O assalto num lugar selvagem.

Eisenstein. Isto não é mais que o boletim das ocorrências. Eu peço que se prossiga na linha das sensações e não na linha das ocorrências.

Este é o ponto culminante da representação de Akáki Akákievitch acuado, o ponto em que estão introduzidos a noite, os elementos naturais e também os bandidos absolutamente indiferentes que lhe roubam o capote. O que temos é uma definição básica, a caracterização de Akáki Akákievitch como um homem acuado e amedrontado, desenvolvida em toda a sua extensão, dirigida para o cosmo, para a natureza. Este plano cósmico concentra-se no segundo golpe – na cena famosa com a pessoa importante. Nela, tudo prossegue pela linha da contraposição: a visão da insignificância de Akáki Akákievitch é apresentada por personagens concretas. Ou seja, desenvolvendo a ação, devemos lembrar que a tarefa básica, a demonstração máxima de todo o drama de Akáki Akákievitch é aqui solucionada no plano do pantefismo, pois o plano empírico-analítico de sua catástrofe ocorrerá numa pessoa importante. Isto lhes dará o caráter tonal básico da cena referida. Akáki Akákievitch está acuado e esmagado pela natureza, pelo espaço, pelo clima, pela noite e pelos gigantescos bandidos fisicamente mais avantajados e fortes do que ele. Aqui estão todos os elementos.

Nossa definição já dá algo para caracterizar todas estas coisas: o espaço deve ser filmado como um espaço opressor, a noite como opressora, as pessoas como opressoras de Akáki Akákievitch. Lembremos disso como índices na escolha do nosso material: não uma praça, um espaço qualquer filmado por qualquer um, mas um espaço com funções determinadas. Isto é o mais importante e o mais valioso para a solução material, pois lhes servirá como se fosse uma corda pela qual vocês se seguram, escalando escarpas ou contornando abismos quaisquer; esta é a bússola que lhes decidirá todos os detalhes. Grosseiramente falando, não pode aparecer um floco de neve iluminado pelo sol. Nem uma nevada alegre. Há uma certa separação entre “sim” e “não”, uma linha imaginária, pela qual tudo se distribui: uma série de coisas entra aí e outra não.

A seguir, temos de passar à fase de decomposição do que ocorre aqui. Este trecho, apesar de já fragmentado, tem início, meio e fim. Quer dizer que os acontecimentos estão dispostos em cadeias determinadas. Enquanto a decomposição em fragmentos de montagem é o limite da desintegração, a decomposição em episódios isolados terá a mesma lei, mas em dimensões maiores. O procedimento desta desintegração é também, simultaneamente, integração – a colocação do mesmo pensamento na multiplicidade de suas interpretações. Pois, o grupo de fragmentos de montagem de uma mesma ação, que é apresentada em alguns fragmentos de montagem, é a apresentação do fato através de uma cadeia de vários pontos de vista, através da multiplicidade pela qual o fato se apresenta.

Feuchtwanger¹⁶ enviou uma carta para uma coletânea em preparação sobre o aniversário do *Potiômkin*. A redação lhe perguntou: por que seu livro *O êxito* descreve o *Potiômkin*?

(13) Em 1925, Eisenstein propunha-se filmar o roteiro de I. Babel, “A carreira de Bênia Krik”, escrito a partir dos “Contos de Odessa”.

(14) A peça de I. Babel, “O crepúsculo”, montada pelo TAM 2º (Teatro de Arte de Moscou 2º estúdio – NT) em 1928.

(15) A exatidão da definição figurada de “nomear” tinha para Eisenstein um enorme significado. Assim, por exemplo, ele dizia que “janela escura” e “janela sem iluminação” possuíam significados diversos e exigiam soluções imagéticas diversas.

(16) L. Feuchtwanger, escritor alemão (1884-1958) muito popular na URSS, (NT)

Ele respondeu em três páginas e meia¹⁷. O mais interessante é que o *Potiômkin* ensinou-lhe um procedimento novo na técnica do romance, algo que ele não conhecia – iluminar o acontecimento a partir de vários pontos de vista. A montagem do filme sugeriu-lhe um procedimento possível em literatura. E, realmente, sua narração dos acontecimentos revela o procedimento da plurifocalização, a multiplicação dos pontos de vista sobre o mesmo fato, o que ele realizou de modo bem conseqüente. Este procedimento não está no plano dos truques, como numa série de romances franceses, e parece-me que Chaguinián também tem um pequeno livro onde um mesmo personagem é descrito por várias impressões: a reunião de algumas novelas sobre a mesma pessoa¹⁸. Nele, é um truque na ordem da ruptura da escrita. Quanto a Feuchtwanger, é um método de narração dos acontecimentos. Isto é evidente em *A família Oppenheim*.

Da mesma forma que se fragmenta um elo isolado na unidade e multiplicidade dos fragmentos de montagem, também o tema como um todo se dispõe numa série de elos que, em seu conjunto, dão os elementos básicos da ressonância. (...)

Dissemos que aqui existe uma exposição do meio ambiente e do estado de Akáki Akákievitch. Estes fatos – os estados de espírito de Akáki Akákievitch e a especificidade do meio – estão ou não interligados de alguma forma? – Sim, o humor dele decai gradualmente na medida da percepção deste meio. Concluímos disso que a exposição do meio e do estado não podem ser seqüenciais (...) Na tomada do meio o crescimento do pavor deve coincidir com o correspondente decréscimo da satisfação de Akáki Akákievitch. Temos que ver o que diz Gógol: "Akáki Akákievitch caminhava numa alegre disposição de espírito, de repente quase correu, sem saber por quê, atrás de uma certa dama, na qual cada parte do corpo estava repassado de um movimento inusitado".

Ou seja, pouco antes de entrar na praça, ele estava francamente alegre. E, justo aqui, antes deste trecho, os lampiões tornam-se menos freqüentes, as ruas mais escuras, mais turvas. E, finalmente, diante de seus olhos descortina-se a praça sem fim "com as casas mal visíveis do outro lado, parecendo um terrível deserto".

Há um processo de passagem gradual através de ruas cada vez menos iluminadas e o rebaixamento do ânimo. Ou seja, o rebaixamento do ânimo medido pelo descobrimento do deserto da praça repete a cena precedente, em que ele brincava consigo mesmo no trajeto (...)

É agora que o tema do crescimento gradual do sentimento de terror deve ser resolvido. Mas, aqui temos um elevado grau de terror enquanto o elevado grau do conteúdo expressivo

(17) Ver a coletânea "O encouraçado Potiômkin". Série "Obras-primas do cinema mundial", M., 1969, pp. 313-314.

(18) O romance de M. Chaguinian "K e K", *Zvezdá* (Estrela), 1929 n.ºs 2-3 (N do A). Eisenstein refere-se à escritora Marieta Chaguinian (1888-1982). (NT)

Banco de Dados



Eisenstein, Marlene Dietrich e Joseph von Sternberg (Hollywood, 1930)

exige mudança na categoria dos recursos interpretativos e nos da ação → a passagem para o registro seguinte (...) Até aqui, caracterizamos as mudanças psicológicas de Akáki Akákievitch, em primeiro lugar, pelas alterações do andar e do comportamento. Vamos agora trabalhar sobre a imobilidade da figura no espaço. Estamos mostrando a passagem pelas ruas, depois a parada diante da praça e a continuação do movimento, agora no aspecto condensado do seu comportamento – os braços, as pernas, o rosto. Isto é, o movimento continua, mas por outros meios, numa outra medida. E isto deve ser percebido como uma nova categoria, como uma nova qualidade de pavor.

Como vocês construiriam esta sensação de pavor? Nós já tiramos dele, agora mesmo, a marcha – ele não pode mais caminhar. Ele tem meios limitados de ação. Como construir seu desempenho? Pensem um pouco. Ou melhor, não inventem, mas sintam. Como vocês trabalhariam a retirada para o capote? O que haverá aqui de fundamental? Quais as etapas básicas da retirada para o capote, que vocês estabeleceriam? – Uma retirada gradual do rosto. Isto responde à exigência temática? – É claro: o desaparecimento do rosto, coberto pela peliça, pela gola, pelo que quiserem é, em essência, o apagamento de Akáki Akákievitch. Na tela, literalmente, apagam o homem. Vocês o encobrem fisicamente pela gola mas, em essência, vocês aniquilam o homem. Aqui, vocês têm uma junção de comportamentos que são, ao mesmo tempo, um comportamento figurado. E, quando decidirem como é que ele se oculta, vocês precisam se lembrar não apenas do elemento cotidiano. Sob este movimento corriqueiro, absolutamente natural – ele se congela e se retira para o capote, vocês começam a ler um segundo sentido – existe a praça que aniquila o homem. Então, ficará claro a vocês a gradação paulatina do que ele faz, o caráter conseqüente do seu recolhimento lá, para dentro.

Cada novo elemento deve desenhar, cada vez mais, o recolhimento do rosto. O que é preciso fazer para isto? Está perfeitamente claro que o rosto será recolhido aos fragmentos. Inicialmente, ele oculta a parte de baixo, a seguir, ergue um lado da gola; a segunda parte, talvez não erga, mas se esgueira sob ela. Depois de ter se esgueirado para lá, vocês terão uma tarefa de diretor – ele deve fechar os olhos. E observem o que nos ocorre: temos um fechar de olhos pelo pavor, que é, inicialmente, efetuado através do tema do capote. Primeiro, ele se cobriu com o capote. Agora, temos de introduzir um segundo elemento – ele fecha os olhos. É um momento muito importante, com uma réplica interior: “O melhor é nem olhar”. E, visto que a pessoa diz “o melhor é nem olhar”, antes, obrigatoriamente, ela deve olhar, pois se não olhar como compreender que é melhor? Assim, está perfeitamente claro que depois de deslizar para dentro do capote, ele se mostra, olha ao redor e fecha os olhos. Depois de “o melhor é nem olhar”, ele pode, de novo, se esgueirar para dentro do capote, mas agora de outro modo. Nesta composição, nosso fechar de olhos, ou seja, uma ação diminuta que se perderia se fosse simplesmente feita, deve surgir em cena como um verdadeiro primeiro plano. Porque, logo depois que vocês recolheram o homem e permanece um pedestal e, de repente, assoma uma cabecinha que começa a olhar, aperta os olhos e, de novo, se recolhe, então, esta vossa cabecinha surge como a cabeça de João Batista na travessa – como um objeto autônomo que, evidentemente, atrai a atenção. (...)

Estamos aqui numa “terra de ninguém”, como o espaço existente entre as trincheiras inimigas numa guerra. Não é uma *mise-en-scène* nem uma folha de montagem. Estamos na etapa da determinação das sensações que deveremos transpor para uma folha de encenação teatral ou para a outra linha de frente – a folha de montagem. Porque o mais importante é, justamente, o estabelecimento do que deve ocorrer. A seguir, vamos pesquisar quais os recursos cênicos ou cinematográficos para encarnar isto.

Pois bem, estabelecemos que houve o ocultamento para dentro do capote. Além do ocultamento corriqueiro, é importante que ele seja filmado por fragmentos do rosto. A seguir, este rosto encaramujou-se. Depois, ele sai inteiramente para fora e repete-se, outra vez, o processo do ocultamento, mas num outro plano. Há, então, uma diminuição de seu humor alegre e um aumento de seu medo que, primeiramente, solucionamos pelo andar e, depois, repetimos pelo desempenho mímico. Isto se repete na interpretação com os olhos e finaliza-se por sua retirada para o capote.

Eu lhes peço muita atenção para esta linha de repetição numa nova categoria e com novos recursos de resolução do tema.

Pois, isto já são elementos de uma construção poética. É como se passássemos da protocolar prosa sem ritmo para o compasso da poesia. Na poesia, as rimas repetem-se uma a outra, mas em outra palavra. É claro que a rima é a mesma, mas as palavras são diferentes. Em essência, o seu caminhar com uma auto-satisfação, com uma autoconfiança decrescente, é como se fosse a rima da cena, quando ele representa isto mesmo permanecendo no mesmo lugar. O que representa num lugar, novamente se decompõe em duas rimas: ele interpreta o ocultamento no capote e interpreta este mesmo ocultamento pelo fechar de olhos. Ao mesmo tempo, os ele-

mentos do par se repetem um ao outro: do movimento amplo à imobilidade e do amplo movimento de se enrolar dentro do capote ao gesto miúdo do fechar dos olhos. Eis onde já estão as bases do rigor composicional. Se esta construção for destacada e saltar à vista, dará uma sensação desagradável, como se escandissem versos. Por outro lado, se após a fase do trabalho do ator ou após a fase da montagem, não houver repetições qualitativamente diferentes, vocês nunca terão uma forma poética, uma forma ritmicamente harmoniosa. Ao mesmo tempo, como vocês estão vendo neste exemplo, estes elementos são realizados sem nenhuma tentativa de formalismo. Os movimentos mais naturais, mais imediatos, são escolhidos e organizados segundo um princípio rítmico. (...)

O comportamento de Akáki Akákievitch pode ser observado, se quiserem, como uma melodia. Ele avança como uma linha melódica e as ruas e a praça funcionam como acordes do acompanhamento. A mão direita toca e a mão esquerda toca. Elas não se acompanham uma à outra, mas dialogam e uma conduz a outra. Cria-se uma construção em contraponto: ora é uma, ora é outra que atua e, juntas, conduzem esta linha de interpretação até o necessário grau de pavor.

A seguir, nosso Akáki Akákievitch caminha pela praça.

Toda a nossa construção anterior se desenvolve de tal modo que é Akáki Akákievitch quem conduz a melodia. Mas, agora que ele está na praça, a coisa muda, os elementos da natureza se apoderam dele e sua voz afunda neste meio. E o argumento exige que ele desapareça neste deserto. Ou seja, a construção deve, literalmente, repetir o plano prévio do nosso esboço (...) A praça gradualmente se amplia e ele diminui. Inicialmente, eles estavam contrapostos pelo jogo das dimensões. Agora, ambos entram em contato e ele, numa diminuição gradativa, perde-se dentro da praça, desaparece.

Nas escalas, na contraposição das escalas, vocês jogaram tudo o que era necessário. Isto significa que precisamos introduzir um novo fator – a diminuição gradual da luz. Ele se funde com o meio não só por ser pequeno, mas, também, devido à cor. Nós ocultamos o rosto de Akáki Akákievitch encobrimo-o, aos poucos, com a gola. Agora, temos que ocultar toda a sua figura, borrando-a com um pincel. A neve que desaba irá borrá-lo como uma grande brocha, da mesma forma que a gola fez o rosto desaparecer gradualmente. Ele caminha e, logo, neste mesmo quadro, ultrapassa um montão de neve. A introdução de um novo fator – as nevascas, os jogos de neve – terá sentido a partir disso (...). Vocês podem jogar com o fato de que há montões de neve, por trás dos quais ele desaparece. E é possível, ainda, antes disso, apresentar seu desaparecimento a partir de manchas luminosas – neste ponto, podemos ter os lampiões oscilando no fundo da praça. Vocês possuem toda uma imensa paleta e, utilizando-a, vocês pintam o desaparecimento do homem sempre com novos recursos.

Um grande número de variações particulares lhes permite interpretar o mesmíssimo tema – a aniquilação do indivíduo! Vocês interpretaram o tema da aniquilação, do desaparecimento, do apagar de Akáki Akákievitch com uma orquestra inteira de instrumentos completamente diversos.

Agora, vamos passar ao elo seguinte – a aniquilação máxima de Akáki Akákievitch. A aniquilação realizada até agora era da ordem do condicional. No encontro com os bandidos, ela é da ordem do real: “Um punho do tamanho da cabeça de um funcionário”. Assim, tudo deve conduzir a este elo. (...)

Para que seu aniquilamento final ressoe mais intenso, para mostrar o aniquilamento máximo, ele deve aparecer novamente. Isto é, para abatê-lo agora, de vez, é preciso elevá-lo um pouco. Um objeto só cai se estiver acima do chão; é preciso levá-lo um pouco e deixá-lo cair. Em outras palavras, a gradual diminuição da figura de Akáki Akákievitch deve ceder lugar ao seu engrandecimento – ele atingiu um certo ponto, desapareceu e, aos poucos, reaparece. Seu desaparecimento e retorno, a escala engrandecedora e a escala novamente crescente, trazem em si e trazem ao ambiente, além do mais, o movimento da nevasca na praça. Ritmo de rotação. Um giro espiral, relacionado com a borrasca. O jogo, qual é? De início, vê-se a nevasca e um homem perdido, a seguir um homem perdido na nevasca. Isto é, de início, a nevasca que está tragando um homem e, agora, um homem tragado pela tempestade. Vejam que diferença gramatical sutil. A voz passiva permuta seu próprio lugar. E esta modificação da significação léxica exige outra organização dos fragmentos de montagem, outra construção das escalas do visível. (...)

Peço-lhes que prestem atenção na tessitura da repetição, na resolução de um mesmo tema do trecho em todos os cortes possíveis e acessíveis. (...)

Estes traços que vimos num pequeno trecho estão presentes na totalidade das obras artísticas autênticas, plenamente válidas e pléticas. Se vocês se ocuparem de Andrei Biéli¹⁹, verão com clareza que ele escreve o mesmo sobre *Almas mortas* e *A terrível vingança*, onde o tema, como ele diz, penetra no próprio tecido da obra. É a mesma coisa que lhes apontei em

(19) A pesquisa de A. Biéli "A mestria de Gógol" (M., 1934), que Eisenstein admirava muito.



Banco de Dados

Eisenstein (1924)

Aksiõnov com relação a Shakespeare²⁰. Temos também uma penetração do tema no próprio tecido da obra. Embora, em essência, neste pequeno trecho que lemos, não haja nenhum dado de composição até este grau de tessitura.

Estudante. E em Balzac, existe?

Eisenstein. Balzac não tem uma escrita literária com tal rigor de composição. Seus contemporâneos criticaram-no, com bastante virulência, pela frouxidão da composição literária. Ele tem um excesso de defeitos, do ponto de vista do rigor da escrita. Em Balzac, é admirável o traçado das personagens, o traçado imagético. Admirável, a elaboração da situação, as circunstâncias são detalhadamente elaboradas. Mas, os efeitos composicionais de toda uma série de cenas são insuficientes em alto grau. Quanto às circunstâncias e outros sinais exteriores, não é novidade, vocês já sabem, pois eu já os "reprovei" no exame sobre a diferença entre Zola e Balzac. A propósito do caráter comedido do cenário, do meio e de todos os elementos presentes na construção, Zola é classicamente coerente. As páginas de Zola podem ser cortadas em pequenos trechos e distribuídas aos iluminadores, aos encarregados dos acessórios cênicos, etc. Não posso esquecer uma passagem de *Terra*, descrita de modo admiravelmente sutil. Numa das primeiras cenas, quando eles estão no escritório do advogado e ocorre a partilha da terra, a janela é descrita com formidável precisão: um homem está sentado a uma certa distância dela, depois, senta-se no peitoril e este fato modifica a iluminação da sala e o caráter das personagens, no plano da cor, porque o homem é muito grande e a sala, muito pequena. Se não quiserem tomar um escritor estrangeiro, vocês encontrarão em Tolstói uma série de coisas semelhantes. Nas recordações de Górkí sobre Tolstói há uma passagem em que Tolstói repreende alguém por ter descrito os reflexos nos rostos das pessoas sentadas junto ao fogo. Górkí conta que Tolstói desenhou a lápis a disposição do fogão e a posição das pessoas. E demonstrou que o brilho da chama vermelha não podia atingi-las. O próprio Tolstói descreve estas coisas com muita exatidão. Gógol é diferente. Não é preciso procurar tudo em cada escritor, mas o que for possível. Em Zola, as questões da composição do texto. Em Biéli, é transmitido o ritmo em detrimento da composição. Zola apresenta as coisas na elaboração necessária, mas sua escrita não tem ritmo. Cada um tem seus méritos e defeitos. Seguindo esta linha, seria necessário apontar-lhes padrões de referência – buscar o quê e em quem.

Pois bem, concordamos que precisamos mostrar Akáki Akákievitch novamente, sob

(20) I.A. Aksiõnov (1884-1935) – poeta, tradutor e estudioso de teatro, especialista em teatro inglês dos séculos XVI-XVII. Aqui se trata de seu livro "Hamlet e outros ensaios – para a shakespeareologia soviética", M, 1930.

um aspecto humano evidente, para ser finalmente aniquilado no confronto com estes jovens bigodudos. Como vocês proporiam o elo seguinte, o do encontro? Como seria necessário apresentar a fala "Este capote é meu!"? Qual a melhor maneira? – Vamos novamente comparar com a literatura, onde ocorre o seguinte: às vezes, o autor se introduz numa personagem, de cujo ponto de vista passa a escrever. Como deve ser escrito o momento do encontro de Akáki Akákievitch com os assaltantes bigodudos, de qual ponto de vista – dos bandidos, do autor ou de Akáki Akákievitch? – Do ponto de vista de Akáki Akákievitch. O espectador deve, nesse momento, estar enrolado no mesmo capote com Akáki Akákievitch. (...)

Como vocês colocariam isto concretamente?

Estudante. Aqui deve-se usar a fala: "Este capote é meu!".

Eisenstein. É claro, a partir da fala. Ele está de olhos fechados e a voz pode surgir atrás do quadro. É a aproximação máxima ao íntimo deste homem. Vendo desta forma, é como se vocês, juntamente com ele, ouvissem uma voz inesperada, inexplicável (...) O som da nevasca, num certo momento, se acalma e há a súbita descarga destas terríveis palavras.

O som da tempestade, aqui, vai funcionar na infinitude do espaço. Um ulular como o ruído de uma bicicleta rodando pela praça, voltando. E, de repente, num ponto qualquer ressoa uma voz lúgubre, trovejante.

Agora, como vocês preparariam a réplica "Este capote é meu!"? Se fossem compô-la para um jornal? – Vocês sabem como se imprime o anúncio "Comprem só em nossa loja": cada linha impressa num tamanho diferente para estabelecer um grau variado de acentos. Como fariam para dispor esta réplica em linhas, segundo o princípio de Maiakóvski? Precisamos fazer alguma coisa com o acento? Quantos acentos vocês poriam aqui? Dois, sem dúvida: "capote" e "meu". O procedimento do duplo acento também é uma herança de Maiakóvski.

No *Mistério-bufo*:

Nós australianos,
tínhamos
tudo.

Na palavra "australianos" há dois acentos na mesma palavra²¹.

A nossa frase também deve ter dois acentos, destacando "capote" e "meu". Neste caso, o "meu" deve soar mais forte. (...)

Uma ação mais forte exige um novo material. (...) Na apresentação do bandido é impositivo que a palavra "meu" seja tomada sincronicamente com o rosto dele. E o que associar com a palavra "capote"? – Com o movimento de Akáki Akákievitch: se vocês têm uma palavra e, ao mesmo tempo, uma ação qualquer que não a ilustra imediatamente, esta palavra se perde. Uma palavra e uma imagem designando a mesma coisa dará um grande reforço. Eu já lhes dei o exemplo do *harakiri* no *kabúki*²²: quando um homem corta o abdômen, o som reproduz o mesmo traçado. E com o som, o movimento se multiplica. Eles não se ilustram reciprocamente, mas se multiplicam. Por isso, não seria mal associar a palavra "capote" com a imagem de um capote. O objeto de que se fala é justamente o capote. Até o título da novela é *O capote*. Mas, o que nós temos é Akáki Akákievitch enrolado no capote. E se dissermos "capote" e mostrarmos Akáki Akákievitch, não fica bem. É preciso operar de tal modo que, nesse momento, o capote apareça sozinho, apenas a gola, e que Akáki Akákievitch mal seja visto. Mas, vocês precisam da reação dele. E, para que ele veja aquelas pessoas, é preciso abrir-lhe os olhos. Entre a sílaba "te" e a pausa, ele surge de dentro do capote. No trecho em cesura, a gola pode se abrir e os olhos podem se abrir e, aqui, entra a palavra "meu". O "meu" aparece sincronicamente. Gógol tem uma rubrica exata do que se vê destes indivíduos. São os bigodes. Devido às condições do tempo, eles serão mal-percebidos, mas a palavra "meu" deve ser articulada por dentes brancos bem-iluminados.

Estudante. Bigodes brancos cobertos de geada.

Eisenstein. Acho que não é adequado em bandidos. A geada se associa, geralmente, com carregadores que levam tonéis.

Gógol indica: "... À sua frente, quase no nariz, uns bigodudos, quem exatamente, isto ele nem pôde distinguir". Vocês podem enquadrar um deles com os bigodes, mas são traços indefinidos de uma figura terrível, imagens de uma massa negra e com os dentes intensamente iluminados pronunciando, por baixo dos bigodes, "meu". (...)

Depois de golpear os espectadores na cabeça é preciso indicar o que caiu sobre eles. Vocês mantêm Akáki Akákievitch e as pessoas numa interação humana: mostram dois indivíduos enormes e, diante deles, um homenzinho. O melhor procedimento, neste caso, é mostrar

(21) O russo permite maior mobilidade dos acentos que o português. (NT)

Akáki Akákievitch de costas. (...) O aspecto mais lamentável de um homem são os ombros franzinos, porque os olhos, seu órgão mais importante de ação, ficam ocultos. Ou seja, focar as costas no aspecto de maior desproteção. Ainda é pouco – não seria mal reforçar que eles estão frente a frente, mas também mostrar o espaço, onde os três estão perdidos num vazio terrível. Depois da réplica, uma ampliação dos planos da praça com o uivo crescente da borrasca, a nevasca em redemoinho que se desloca e se concentra na ação do roubo do capote. Neste caso, o movimento do roubo do capote deve estar sincronizado com a nevasca. E, assim como estas pessoas são o ponto mais alto da nevasca, do pavor real nascido dessa nevasca, o movimento do roubo do capote também é o último acento, superior, ululante, da nevasca, que termina com o seguinte: quando ela dá um último ganido, arrancam-lhe o capote.

Depois disto, é preciso mostrar o desnudamento: o confortável capote que o aquecia – aquela tepidez que abraçava Akáki Akákievitch – foi arrancado. O próximo plano – Akáki Akákievitch sem o capote, cercado por um imenso vazio – “ficou sem o capote”.

Neste ponto, a nevasca deve aquietar-se. E, no silêncio, uma cesura: respiração presa, vocês o viram infeliz, pequeno, trêmulo. E, depois, novamente seguir adiante. Vocês precisam fazer o ritmo da nevasca repetir a ação. Se sonorizarmos a nevasca, se pensarmos no acompanhamento musical, neste ponto, então, o gráfico da nevasca, em essência, terá também uma indicação para o compositor. Compreende-se perfeitamente como isto deve ser, como, juntamente com um momento musical qualquer, o som da nevasca baixa e, de novo, começa a se concentrar.

A tentativa psicológica de Akáki Akákievitch de algo declarar, só pode surgir depois do momento de completo desnudamento e completo vazio. É como dizem: “uma lebre raivosa”. Dizem que a lebre quando adquire raiva – o que ocorre em 2 mil exemplares a cada cem anos – costuma ser o que há de mais terrível. Assim como a própria lebre enraivecida, Akáki Akákievitch pode tentar protestar. (...)

É o que se diz mais adiante: “Akáki Akákievitch já pretendia gritar ‘socorro’, quando o outro colocou-lhe, bem junto à boca, um punho com o tamanho da cabeça de um funcionário, acrescentando: ‘Aqui, se gritar!’”.

Como vocês imaginam a solução desta cena? É interessante – que lugar ela ocupa em Gógol? – diz-se do punho que ele é “do tamanho da cabeça de um funcionário”. Isto tem que aparecer. Neste ponto, precisamos mostrar que Akáki Akákievitch tenta gritar. Esta tentativa será selvagem ao máximo e precisamos mostrar um movimento qualquer, meio abafado, com o qual ele pretende fazê-lo, como se batesse as asas e tentasse gritar. (...) Ou seja, precisamos movê-lo para a frente para gritar e, da parte inferior do plano, fazer sair um punho que fechará completamente os contornos do rosto. E, com o movimento do punho, as palavras: “Aqui, se gritar!”.

Em seguida, pode-se desdobrar esteticamente este processo – por cima dos dedos do assaltante, mostrar a parte superior do rosto de Akáki Akákievitch. E, depois, o perfil do punho e o perfil de Akáki Akákievitch. A sensação básica, “do tamanho da cabeça de um funcionário”, se obterá quando o punho não encobrir o rosto, mas quando, nas condições de deformação pela objetiva, se obtiver um punho de dimensão tal que, realmente, oculte o rosto. Assim, o exagero gogoliano, a hipérbole vocabular-imagética gogoliana receberá, no plano, uma solução direta e, literalmente, se filmará um “punho gogoliano”.

Estudante. Mas precisamos, literalmente, mostrar um “punho gogoliano”?

Eisenstein. De outro modo se perderia a hipérbole gogoliana. O negócio é dar a sensação de algo ameaçador. Estou falando não de uma ameaça possível ou não, mas do jogo das hipérbolés, obtida sem qualquer exagero, apenas com os recursos cinematográficos. (...) O indivíduo mesmo não é mostrado, mas somente seu punho. Mostra-se outra pessoa equiparada ao punho. Haverá um homenzinho e um grande punho do tamanho dele. A tradução cinematográfica da hipérbole gogoliana será solucionada pelas dimensões.

Tenham em mente que esta não é a única solução e vocês podem optar por outro princípio. Apresento-lhes um dos recursos possíveis. Nesta variante, tudo é feito de modo convincente, do primeiro ao último procedimento, de acordo com a mesma lei. Se vocês solucionarem a entrada dos bandidos de outro modo, então, a caminhada de Akáki Akákievitch pelas ruas e tudo o mais será diferente. O caráter indiscutível de uma dada solução não é absoluto, mas dentro de sua legitimidade, todas estas coisas não escapam dela, desta lei que elas mesmas constroem. Devemos considerar que dentro desta lei, solucionada por esta abordagem, este ponto está resolvido de modo correto.

Se tomarmos isoladamente a questão da ameaça do punho, eu diria que ela está num plano bem diferente das *Novelas de Petersburgo*. A ameaça de um punho pesado contra um homenzinho está bem mais no estilo da escrita de *Tarás Bulba*, pois na ameaça funciona um relevo, um volume. Nas *Novelas de Petersburgo* atua mais, a meu ver, não tanto o volume quanto a característica de bastidores e superfície. Petersburgo, nas pinturas, não é volumosa. Quando fala-

mos sobre o tempo e a atmosfera de Petersburgo – as neblinas, a borrasca, os crepúsculos, as noites brancas – não temos nem profundidade nem volumes – é tudo plano, porque temos uma luz plana. O relevo da escrita tem mais analogia com *Tarás Bulba*, com as coisas ucranianas, com a fase ucraniana de sua escrita. Os domínios isolados da obra de Gógol são muito precisos pelos indícios narrativos. Devo novamente referir-me a Biéli, que traça até mesmo uma gama de cores através da obra de Gógol: ele começa escrevendo com cores puras e termina com as *Almas mortas*, onde tudo é cinzento-amarelado. Eu disse a Biéli: “Por que você não escreve que Gógol parte do teatro e, nas *Almas mortas*, se aproxima do cinema?”. Vejam o futurismo de Gógol em *A perspectiva Niévski*, a famosa descrição futurista do movimento em *A perspectiva Niévski*²³. Em suas narrativas da fase ucraniana não existe construção, ritmo e visão dos acontecimentos similares. Não há nada similar nem pelo ritmo, nem pelo método de ver. É uma história completamente diferente. Assim, uma certa platitude de nossa solução em *O capote* está também estilisticamente relacionada com esta escrita. São, como se diz, sutilezas do ofício. E nunca me ocorreria falar de *O capote* numa construção fortemente em *raccourci*. Não me ocorre esta coisa de *raccourci* e relevo. Porque a impressão sobre Petersburgo em geral e a Petersburgo gogoliana tem seu próprio círculo de proibições. Aqui não convém. Mas, se fôssemos analisar *Tarás Bulba*, a situação seria completamente diferente. (...) São áreas diferentes de escrita, um estilo de escrita completamente diferente, relacionado com seus próprios momentos temáticos. E, tenham em vista que vocês não podem filmar *A nevasca*, de Púchkin, do mesmo modo como refletimos agora sobre a nevasca. (...)

Tenho interesse em estudar com vocês o preenchimento figurado. (...) Estes pontos de apoio na previsão do diretor – o diretor deve prever, ao contrário do operador que deve ver – vocês devem ter no roteiro. (...) Por isso fizemos este exercício. Não por diversão, mas para introduzir, ao máximo, na imagem a impressão geral e confusa, porém mais ou menos definida, que temos deste fragmento, a fim de transmitir tangivelmente seu lado visual. (...)

Vocês devem escolher o elo decisivo ao qual concederão a grandeza máxima. (...) Para nós, a caminhada pelas ruas é apenas uma passagem para a cena principal. Vocês a fazem fugaz para que toda a metragem – não só a metragem da película, mas também a metragem dos nervos do espectador – ressoe na cena da praça. Esta é a questão da proporcionalidade da inter-relação.

Estudante. Quando você diz: “Este capote é meu!” propõe colocar o acento na palavra “capote”. Isto lembra um sistema conhecido no teatro: quando é preciso indicar “eu amo”, faz-se, obrigatoriamente, um determinado gesto. Será que não vai surgir, aqui também, semelhante ação primitiva? Parece-me, inclusive, que seria melhor aplicar um golpe de borrasca, de neve, etc., no rosto de Akáki Akákievitch antes que ele grite qualquer coisa no final.

Eisenstein. Há uma lei que diz ser de mau tom fazer as coisas frontalmente, mas as melhores coisas são feitas assim. Se a coisa sai, torna-se a mais forte. Mas, se não for bem feita, é sempre perigoso. Coisa curiosa. No canto coral, se todos cantassem em uníssono, seria ruim – a modulação é necessária. Mas, se for preciso uma modulação mais forte, vocês fazem todo o coro cantar em uníssono. Só que isso precisa de preparação. Sem um direcionamento para este ponto, a coisa sai mal. (...) Quanto ao golpe da nevasca em Akáki Akákievitch para fazê-lo falar, é algo que facilita. O homem se levantou e precisa gritar e, antes que o faça, vocês o atingem com um som: ocorre um certo “dzim” e ele responde. Mas, aqui, é melhor complicar e não simplificar a tarefa: o vazio, a perda da respiração e, a partir do lugar, da terra nua, o homem nu deve começar a gritar. É claro que isto é mais terrível. É humanamente mais difícil. O homem está premeditadamente colocado numa posição insuportável ao máximo. **[Aqui, a cópia taquigrafada se interrompe]**

(22) Kabúki – forma de teatro japonês dos séculos XVII-XVIII. Mantém-se até hoje e excursionou pela URSS várias vezes.

(23) Tem em vista os dois seguintes trechos de “A perspectiva Niévski”:

“O passeio voava debaixo dele, as carruagens com os cavalos galopantes pareciam imóveis, a ponte dilatava-se e rompia-se em seu arco, uma casa estava com o teto para baixo, uma guarita tombava ao seu encontro e a alabarda da sentinela, junto com as palavras douradas da tabuleta e as tesouras desenhadas, brilhava, parecia, bem em cima dos cílios de seus olhos”; e “... quando a cidade inteira se converteu em trovoadas e brilho, as miríades de carruagens desabam das pontes, os boleiros gritam e saltam sobre os cavalos e quando o próprio demônio acende os lampiões tão somente para mostrar tudo sob um aspecto irreal”.