

EISENSTEIN, MONTAGEM E TEATRO: EXPERIÊNCIA DA MONTAGEM MÉTRICA NA CENA TEATRAL

Gabriele Maria Souza¹

Adriano Cypriano²

RESUMO

O presente artigo relata a experiência da criação de uma cena teatral a partir da teoria da montagem cinematográfica do cineasta soviético Serguei Eisenstein. Trata-se de um trabalho de transposição de elementos cinematográficos para a cena teatral. A principal teoria usada é a da montagem métrica e a temática da cena é o Massacre do dia 29 de abril de 2015, em Curitiba.

PALAVRAS-CHAVE: Eisenstein. Cinema. Montagem. 29 de abril. Teatro. Transposição.

ABSTRACT

This article reports the experience of devising a theatrical scene from the Soviet filmmaker Sergei Eisenstein theory of film montage. This is a transposition work of cinematic elements into the theater scene. The main theory used is the metric assembly and the theme for the scene is the Massacre Day April 29, 2015, in Curitiba.

82

KEYWORDS: Eisenstein. Cinema, Montage. April 29. Theater. Transposition.

1 Graduanda em Licenciatura em Teatro da UNESPAR, campus II, FAP – Faculdade de Artes do Paraná, email: gabrielemaria26@gmail.com.

2 Orientadora deste artigo. Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes (2003); Direção Teatral - metodologias para composição teatral. Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes (2014); Pedagogia do Teatro - formação do artista teatral. Atualmente é professor colaborador na Universidade Estadual do Paraná - Campus Curitiba II - FAP. Experiência na área de Artes, com ênfases em Encenação e Interpretação teatral.

Pois a arte é sempre conflito [...] é tarefa da arte revelar as contradições do que existe. por meio das contradições despertadas no espectador. (Eisenstein)

DO TEATRO AO CINEMA

Serguei Mikhailovitch Eisenstein³, estudante de engenharia, serve o Exército Vermelho em 1917, e três anos depois se torna aluno de Vsevolod Emilevitch Meierhold⁴ no Proletkult⁵. Segundo Vanessa Teixeira de Oliveira, o ponto definitivo para sua entrada no teatro foi a montagem de Meierhold de *Mascaradas*, na mesma época das manifestações de fevereiro de 1917⁶ (2002, p. 2).

O primeiro trabalho profissional de Eisenstein (não profissionalmente há registros de seu trabalho desde 1918) no teatro é em 1921 na peça *O Mexicano*, no qual dividiu a criação de cenário, figurino e encenação com outros artistas. Desenha figurinos para Nikolai Foregger, importante encenador e coreógrafo construtivista. Seu último trabalho com Meierhold é *A Morte de Tarelkin* em 1922, quando vai para o Proletkult de Moscou,

3 Serguei Mikailovitch Eisenstein (23.01.1898 - 11.02.1948) Encenador do Proletkult e um dos mais importantes cineastas soviéticos. Comunista, participa da Revolução de Outubro de 1917. Desenvolve a teoria da montagem. Entre suas obras está “O Encouraçado Potemkin”, um dos filmes mais importantes da história do Cinema.

4 Vsevolod Emilevitch Meierhold, (28.01.1874 – 02.02.1940) ator, diretor e produtor de teatro soviético. Compôs o Teatro de Arte de Moscou, sendo aluno de Constantin Stanislavski até romper com ele, devido a discordâncias em relação ao seu método de interpretação. Criador da biomecânica. Morto pelo stalinismo, acusado de espionagem e trotskismo.

5 “Proletkult é a contração de *Proletarskaia Kultura* cuja tradução para o português seria algo como Cultura do Proletariado. Criada em setembro de 1917 pelo Conselho Central dos Comitês de Fábrica, esta organização independente, como o nome sugere, objetivava a difusão da cultura entre os trabalhadores e, sobretudo, a criação de uma nova cultura proletária [...] As pretensões do Proletkult entravam em confronto com a política cultural do partido. [...] Em 1920, o Proletkult já contava com aproximadamente meio milhão de membros ao passo que o partido tinha 620 mil. Com a intensificação do controle do Estado, o Proletkult perdeu sua autonomia e, em 1922, passou à tutela dos sindicatos.” (OLIVEIRA, p. 11, 2008). Sobre a posição do POSDR (Partido Operário Social Democrata Russo) em relação ao Proletkult, Silvana Garcia cita Lênin, no Congresso do Proletkult em 1920: “O marxismo adquiriu uma importância histórica enquanto ideologia do proletariado revolucionário pelo fato de que, longe de rejeitar as maiores conquistas da época burguesa, ele - bem ao contrário - assimilou e repensou tudo o que havia de precioso no pensamento e na cultura humanos mais de duas vezes milenares.” LENIN *apud* GARCIA, 2004, p.8).

6 Fevereiro de 1917: primeira fase da Revolução Russa, que culminou na Revolução de Outubro, no mesmo ano. A aliança entre burgueses e socialistas derrubam o czar e instauram o governo provisório, causando também a saída da Rússia da 1ª Guerra Mundial.

onde pode aplicar seu próprio programa de treinamento de ator, com base na biomecânica e na ginástica expressiva de Rudolph Bode. Monta *O Sábio e Escuta, Moscou?* em 1923. Desenvolve teorias para o teatro a partir da montagem de *O Sábio*: no manifesto *Montagem de Atrações* propõe um novo método para a construção da peça teatral, com influências do circo, music-hall, Grand-Guignol e, claro, do cinema. Em 1924, realiza a montagem de *Máscaras de Gás*, peça que se passava em uma fábrica. A partir desta montagem, Eisenstein percebe:

o encontro de todos os elementos das tendências cinematográficas. As turbinas, o segundo plano da fábrica, negavam os últimos remanescentes da maquiagem e trajes teatrais e todos os elementos pareciam fundidos independentemente. Os acessórios teatrais no meio da plástica real da fábrica pareciam ridículos. O elemento de “encenação” era incompatível com o cheiro acre do gás. O praticável insignificante ficou perdido entre as plataformas reais da atividade de trabalho. Em resumo, a produção foi um fracasso. E nós nos vimos no cinema. (EISENSTEIN, 2002-A, p.24)

Para Eisenstein, o cinema resolveria questões impensáveis no teatro: trata-se de um “teatro sintético”, da fusão do elemento da ficção com o elemento da realidade, é um novo lugar para velhas questões estéticas, instrumento para expressar a sensibilidade da época que foi modificada devido às novas condições de vida nas cidades (OLIVEIRA, 2008, p.137,138). Seu interesse no cinema se dava também por sua especificidade tecnológica que fazia do cinema “capaz mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes.” (EISENSTEIN, 2002-A, p.17):

As experiências formais que Eisenstein vinha realizando no teatro parecem encontrar no cinema a técnica artística ideal em função das possibilidades que este último apresentava de trabalhar o dinamismo, a descontinuidade, a simultaneidade, a deformação, a fragmentação, como também a organicidade da obra artística. O cinema teria uma maior influência sobre o espectador, atingindo-o emocionalmente de forma mais poderosa. (OLIVEIRA, 2008, p.13)

Mas sua ida ao cinema não se trata de virar as costas ao teatro:

E o estudo do cinema deve continuar inseparável do estudo do teatro. Construir a cinematografia a partir da “ideia de cinematografia”, e de princípios abstratos, é bárbaro e estúpido. Apenas através da comparação crítica com as formas primitivas mais básicas do espetáculo é possível dominar criticamente a metodologia específica do cinema. (EISENSTEIN *apud* OLIVEIRA, 2008, p.14).

A migração de Eisenstein do teatro para o cinema, sua formação na área da engenharia, a relação com Meierhold⁷, seu contato com a cultura japonesa⁸, seu posicionamento político e seu interesse pelo construtivismo⁹, aglutinam em sua trajetória os elementos necessários para sua síntese: o desenvolvimento dos métodos de montagem cinematográfica: “O filme soviético faz dela [a montagem] a condição e o nervo do cinema.” (EISENSTEIN *apud* ALBERA, 2002, p. 84).

O principal cineasta a influenciar Eisenstein, foi o americano David Wark Griffith e sua forma de pensar a montagem no cinema:

Quando o Sr. Griffith sugeriu que a cena de Annie Lee esperando pela volta do marido fosse seguida pela cena de Enoch naufragado numa ilha deserta, foi mesmo muito perturbador. “Como pode contar uma história indo e vindo deste jeito? As pessoas não vão entender o que está acontecendo.”
 “Bem”, disse o Griffith, “Dickens não escreve deste modo?”
 “Sim, mas isto é Dickens, este é um modo de escrever um romance; é diferente.”
 “Oh, não tanto; escrevemos romances com imagens; não é tão diferente!” (GRIFFITH [Linda A.] *apud* EISENSTEIN, 2002-A, p. 180)

O que Eisenstein faz no cinema é organizar, pesquisar, desenvolver e formalizar as técnicas de montagem e suas teorias. Segundo José Carlos Avelar, na introdução de A Forma do Filme (2002-A):

ao falar de montagem, Eisenstein não estava querendo se referir apenas ao trabalho de juntar os pedaços do filme numa certa ordem, nem mesmo, num sentido mais amplo, apenas à ideia que organiza as composições de cada um desses pedaços, e a inter-relação/colisão entre eles para formar o sentido do filme. [...] o pensamento humano é montagem onde passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente. (p. 7,8)

7 Relação com Meierhold: Para Eisenstein, Meierhold podia mostrar tudo, mas não podia explicar nada. Insistia na criação de um método por seus alunos mas ele próprio não desenvolve o seu: “A plethora de suas ocupações lhe afastava sempre da meditação e da análise daquilo que havia sido feito.” (YUTKVITCH *apud* OLIVEIRA, p.7) “O ponto é que Eisenstein desenvolveu uma forte rivalidade com Meierhold, que durou toda sua vida. Conforme Bulgakowa, no dia 23 de novembro de 1928, Eisenstein leu um artigo acerca da “cineficação” do teatro meierholdiano e fez uma lista das coisas que o ex professor teria roubado dele. Chega a considerar a biomecânica uma invenção sua e não de Meierhold.” (OLIVEIRA .p.7, 8 e 9)

8 Cultura japonesa: “Para fundamentar suas teses, utiliza-se de conceitos, noções e percepções que toma da cultura oriental, especificamente a japonesa, identificando os traços cinematográficos de sua cultura imagética e transpondo os métodos de construção de sentido, do teatro *kabuki*, da escrita figurativa dos ideogramas e dos *haikais*, para as imagens em movimento. Porém, atenta para o fato do cinema japonês ser uma exceção dentro dessa cultura, por ignorar justamente, a montagem.” (KAMADA, p.25, 2010);

9 Construtivismo: movimento artístico contemporâneo à Revolução Russa de 1917. [...]Para os construtivistas, o artista, ou melhor, o designer criativo, exerceria a mesma função social do cientista e do engenheiro. (OLIVEIRA p. 17) “o artista deve se tornar um trabalhador da arte, comparável a um engenheiro.” (ALBERA, p. 259).

Eisenstein teoriza sobre cinco métodos de montagem: a montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual. O grau de complexidade de cada montagem é maior em relação a sua forma anterior.

É necessário aprofundarmos aqui o fato de que o pensamento de Eisenstein se desenvolveu permeado por sua posição política, que se expressava, em um âmbito mais geral, por meio da teoria construtivista: Um artista não é bom porque é inspirado ou tem um dom, mas sim, porque segue um método, assim como um arquiteto que projeta uma casa que não desabará não é magnífico, é apenas um arquiteto que seguiu o método. É ao redor deste pensamento que se funda o construtivismo, que propõe o pensamento das coisas enquanto método, enquanto processo, não para engessar uma fruição artística, mas para que essa fruição não se dê apenas para os “artistas iluminados”. É do anseio de descobrir tecnicamente o porquê de certas escolhas cênicas nos levarem a certos pensamentos e emoções que a arte construtivista se desenvolve, e principalmente da vontade de tornar a arte não só uma especificidade dos artistas, mas sim uma apropriação da humanidade, promovendo a socialização dos meios de produção da arte: “O aspecto da propriedade privada da criatividade precisa ser destruído. Todos nós somos criadores e não há motivo, de nenhum tipo, para a distinção entre artistas e não artistas.” (LISSITZKI *apud* ARMSTRONG, 2015)

DO CINEMA AO TEATRO

Esta parte do texto trata das experimentações feitas no processo, os resultados são apresentados no próximo subtítulo. Opto por, neste trabalho, desenvolver apenas estudos em torno na montagem métrica que, por si só, já fornece material mais que suficiente para a proposta aqui apresentada.

Em “A Forma do Filme”, Eisenstein, descreve que a montagem métrica tem como matéria principal “os elementos absolutos dos fragmentos [...] numa fórmula esquemática correspondente ao do compasso musical. A realização está na repetição desses ‘compassos’.” (2002-A, p.79). Eisenstein desenvolve três diferentes formas dentro da montagem métrica:

A montagem métrica simples que trabalha com compassos musicais simples: tempo de valsa, tempo de marcha ($3/4$, $1/4$, $2/4$, etc.).

A montagem métrica complexa que utiliza ritmos irregulares ($16/17$, $22/57$, etc.).

E a montagem alternada que alterna dois fragmentos de comprimentos diferentes de acordo com o conteúdo de cada um. Nesse tipo, o conteúdo do fragmento é subordinado ao seu comprimento.

Dada a complexidade encontrada em apenas um tipo de montagem (que é o primeiro dos cinco) opto por desenvolver a pesquisa com base apenas nesta teoria; não ignorando as outras, mas tendo a montagem métrica enquanto guia do experimento a ser desenvolvido.

Ao procurar outras experiências sobre o trabalho de aplicar no teatro um método desenvolvido para o cinema, encontro a pesquisa do professor Eduardo Okamoto, que, em seu mestrado intitulado “O Ator-montador”, aplica a montagem de Eisenstein ao trabalho do ator.

Ao levar em conta o trabalho de Okamoto e começar a pensar na metodologia para os encontros com os atores, chego a uma potente questão: a *transposição*. O método da montagem métrica de Eisenstein tem como material o fragmento do filme. Para Okamoto, o fragmento é ação e a montagem se dá a partir da aproximação destas:

se, no cinema, a justaposição de duas imagens produz uma terceira significação, no trabalho de ator, a aproximação de ações produz significação; ou duas ações aproximadas numa sequência sintetizam-se num terceiro significado; enfim, o choque de duas ações produz significação. (2004, p.54)

Okamoto desenvolve seu mestrado tendo como objetivo o trabalho do ator. Entretanto, no trabalho que apresento aqui, o foco é o encenador e/ou diretor. Feitas estas ponderações, coloco aqui algumas reflexões feitas a partir de três pontos: a teoria de Okamoto, o foco deste trabalho e o trabalho de transposição. Vamos à elas:

No teatro, *vemos* o ator ir de um gesto ao outro, caracterizando, como disse Okamoto, a aproximação das ações mas não sua sobreposição.

Acredito que a montagem é sobreposição, substituição de uma imagem por outra, logo, dois “fragmentos” não seriam apresentados ao mesmo tempo, ou no mesmo quadro, pois a própria composição deles já geraria a terceira imagem e não o choque entre eles.

Pensando na tradução mais fiel à teoria eisensteiniana, chego a algumas respostas que tento aplicar na realização da cena e que descrevo nos pontos abaixo.

A transposição de elementos cinematográficos ao teatro, o fragmento, portanto, será:

1. Imagem corporal estática;
2. Texto sintético;
3. Objetos;
4. Ações simples;
5. Som, música.

Na experiência da cena, utiliza-se estes materiais em sobreposição, enquanto formas possíveis de se *transpor* o fragmento. A organização desta sobreposição é regida pela montagem métrica simples e pela montagem métrica alternada.

Por transposição entendo trânsito, algo que é levado de um lugar a outro. A pesquisadora Helena Coimbra Meneghello, em seu artigo intitulado “A transposição intersemiótica” diz:

“O linguista Roman Jakobson foi o primeiro a descrever, em 1959, o fenômeno da tradução semiótica como transposição de signos de um sistema semiótico verbal para um outro sistema de natureza diferente. A tradução intersemiótica foi definida por Jakobson como sendo aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (p. 309, 2014).

É próximo a este entendimento de Jakobson que proponho este projeto, neste caso levando uma teoria relativa ao cinema a ser aplicada ao teatro.

Na cena montada para objetivar as ideias aqui apresentadas, optamos por desenvolver um tema que nos é familiar e recente: o dia 29 de abril de 2015, no Centro Cívico em Curitiba, no qual os servidores públicos são vítimas de um golpe do Estado em suas aposentadorias; o evento ficou conhecido como Massacre de 29 ou Massacre do Centro Cívico, no qual diversos segmentos da polícia dispararam tiros de balas de

borracha, bombas de efeito moral, bombas de gás lacrimogêneo e spray de pimenta contra trabalhadores (em sua maioria professores), em manifestação pacífica no local. O ocorrido neste dia teve grande impacto na vida da cidade e foi noticiado internacionalmente. Por sua relevância política, tal tema se constituiu como potência e base para a expressão formal deste projeto. O processo de construção da cena se deu por encontros semanais previamente preparados durante 3 meses, nos quais realizamos um breve estudo e exercícios práticos e de escrita com os atores para gerar material para a cena.

Destrincharemos aqui a utilização de cada fragmento traduzido na cena.

IMAGEM CORPORAL ESTÁTICA

Ao pensar no fotograma, chega-se à imagem estática, quase automaticamente. A sobreposição de várias imagens estáticas gera o movimento. No teatro, é o corpo real e vivo dos atores que se movimenta em frente aos nossos olhos, sem intermédio de uma câmera ou projeção. Mas e se a ação não fosse possível? Se apenas uma imagem chegasse ao espectador? A primeira parte da cena, chamada “A polícia é o braço armado do estado”, consiste em contraluz vermelha no chão e imagens corporais de três atores. As imagens foram tiradas de vídeos do dia 29 de abril e das experiências dos próprios atores, que viveram este dia no Centro Cívico de Curitiba. As imagens eram alternadas segundo a sonoplastia: a luz acendia e apagava a cada 8 tempos, de acordo com a cadência do hino nacional mesclado com sons do dia 29, como disparos, explosões, gritos e tiros. O objetivo era simplesmente testar de forma mais óbvia esta tradução: o fotograma enquanto foto, imagem parada, mas não com 12 ou 24 quadros por segundo, mas um quadro a cada oito tempos.

TEXTO SINTÉTICO

Cinco estrofes de três linhas, baseadas em haicais, são feitos a partir da escrita dos atores sobre o tema. A escolha dos haicais é feita a partir da relação de Eisenstein com eles pela cultura japonesa e seu laconismo. Sobre o haikai e o tanka¹⁰, diz: “A simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material [escrito] cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo – psicológico.” (2002-A, p.38).

Em apenas três linhas contar uma história, deixar no ar sua conclusão. Em uma parte dos haicais é dito:

“O branco chão de ricos
Quando vê mancha rubra
É molho de tomate

Todo dia tem sangue
Todo dia tem molho
Só varia a procedência”

90

O sangue e o molho citados no texto se relacionam com as ações simples, explicadas no ponto 4.

OBJETOS

Enquanto os haicais são ditos por uma atriz tendo apenas um foco de baixo para cima em seu rosto, objetos que remetem ao dia 29/04, como máscaras, leite, vinagre, por exemplo, passam em sua frente, das mãos de um ator para outra atriz, de forma que apenas os objetos entram em frente a luz, mesma luz que iluminava o rosto da atriz que dizia o texto, alternando o foco entre atriz/texto e objeto. Os objetos são apresentados

10 Tanka: “O tanka é uma forma quase intraduzível de epigrama lírico de dimensão rigorosa. [...] Esta deve ser a mais incomum de todas as poesias, tanto na forma como no conteúdo. Quando escrita, pode ser analisada tanto pictórica quanto poeticamente. Sua escrita tem tanto valor como caligrafia quanto como poema.” (EISENSTEIN, 2002-A, p.32)

posteriormente, na quarta parte da cena, aí sim com seus devidos usos, mas nesta parte, apenas a presença dos objetos bastava: o objetivo era gerar na cabeça do espectador o sentido entre texto e objeto.

AÇÕES SIMPLES

Na metade da segunda parte, projeta-se o rosto da atriz ao vivo, na cena, realizando assim uma dupla apresentação da mesma imagem: a atriz viva, em cena e a atriz projetada, no pano branco. A câmera que capta a imagem projetada ao vivo, segue outra atriz até o camarim, e em frente a uma pia branca lava suas mãos sujas de sangue que escorre pelo ralo. Em seguida a câmera se posiciona em frente a um ator que come macarrão com molho de tomate. Tais ações foram desenvolvidas de acordo com o texto na primeira metade desta parte: o sangue e o molho de tomate, falados nos haicais, que são matéria palavra, dita, que chega ao público pela fala anteriormente, depois se mostram como imagem, não ao mesmo tempo, não sendo legenda, mas mostrando a mesma coisa em dois materiais diferentes.

Os japoneses nos mostraram uma outra forma, extremamente interessante, de conjunto – o *conjunto monístico*. Som – movimento – espaço – voz, aqui *não acompanham* (nem mesmo paralelos) um ao outro, mas funcionam *como elementos de igual significância*. (EISENSTEIN, 2002-a, p. 29)

SOM, MÚSICA

Emprega-se trilha sonora em três partes: na primeira parte, das imagens estáticas, na terceira parte, da música cantada e na quarta parte (intrínseca à terceira, pela música) do vídeo.

Na primeira parte, utiliza-se dois sons: um trecho do Hino Nacional Brasileiro e sons gravados no dia 29 de abril, rodados ao mesmo tempo. O choque da sobreposição de imagens na montagem, ao se transformar em som, mostrou-se mais potente em seu uso simultâneo do que sobreposto, que dialogava com as imagens apresentadas (descritas no ponto 1 desta parte). O Hino que ouvimos durante toda a vida, que nossos professores nos

ensinaram a cantar, que “nos protege”¹¹, é o mesmo que embala a cena e divide o ar com os gritos destes mesmo professores, que “legitima” o Estado e a Pátria enquanto provedores da desordem deste dia.

O material da terceira parte era o som em si, a música enquanto elemento autônomo. Existe um cuidado com este elemento ao trabalhar a montagem métrica, por sua relação temporal e rítmica com este tipo de montagem. Algo interessante que Eisenstein pondera em seu texto *Dramaturgia da Forma do Filme* é, dentre outras coisas, a relação de diversos elementos e áreas de conhecimento artístico: “Arquitetura é música congelada” (2002-A, p. 51) diz Goethe, citado por Eisenstein. Ao tentar pensar a música enquanto arquitetura do dia 29, chegamos a um som repetitivo e que remetesse a um estouro: enquanto base pensamos em um *punk rock* e gravamos um bumbo e uma caixa alternadamente, com um toque de cada. Chegamos a um som repetitivo, forte e agressivo, por conta do tema escolhido e pela referência à Eisenstein sobre a agressividade da arte. Mostrou-se interessante trabalhar esse elemento agressivo, não apenas nessa parte, mas ao longo da cena. Sobre isso, afirma Oliveira:

Ao tratar do cinema soviético em suas memórias, Eisenstein refere-se ao mesmo como atividade guerreira, como arma, pois no âmbito do cinema também se daria um confronto entre ideologias inimigas. É nesse sentido, segundo ele, que a arte pode ser entendida como uma das faces da violência. Arte como *estética operacional*. Arte como um instrumento de reeducação e de influência sobre as pessoas. Essa disposição agressiva vale também para sua atividade no teatro, transformando-o em ‘local de apresentação de experiências que visam a elevar o nível organizacional da vida cotidiana das massas’ e onde ‘deveriam ser criadas obras tão violentas, tão impregnadas de realidade que à sua visão o espectador se cansaria da Arte e preferiria, a ela, o drama da própria realidade’. (2008, p.5)

É da agressividade proposta por Eisenstein e da hostilidade sentida no dia em questão que nasce a música desta parte. Sobre a base rítmica, gravamos uma letra simples e gritada. A ideia era, já passada a metade da cena, caminhar para a superação, apropriação e síntese do conflito. A letra que compusemos, tinha duas estrofes:

“Quanto mais a gente apanha
Mais a gente sangra

¹¹ Hino: dizem que, ao cantar o hino nacional em manifestações, a polícia é impedida de disparar qualquer golpe sobre a população. Não encontrei nenhuma comprovação legal disso.

Quanto mais sangue escorre
Mais aprendemos a escapar da morte

A classe é imortal
Se se entende como tal
As mãos calejadas, firmes, levantadas
Seguem até o final”

A base toca durante todo o tempo da parte 3 e 4. A parte 4 se trata de um curta, chamado *A Classe Aprende*, falaremos dele no próximo ponto. Enquanto trilha, ainda seguindo a ideia da arquitetura, pensamos em sons de diversos sentidos: metálicos, estouros, batidas, ruídos. Gravamos com diversos instrumentos e objetos e colocamos por cima da base, durante a duração do curta.

Por último, na quarta parte, fechando a transição entre teatro e cinema, temos a exibição de um curta-metragem:

MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA DENTRO DA CENA

Gravamos um curta-metragem para compor a quarta parte da cena. O roteiro tratava da história de pessoas que, vítimas da opressão policial, aprendem a neutralizar e rebater ataques das bombas. A referência do vídeo veio do próprio dia 29: após duas horas de disparos, algumas pessoas aprenderam que podiam colocar caixas de papelão e baldes sobre as bombas de fumaça, dessa forma, a fumaça, que durava alguns segundos, permanecia lá dentro e não se espalhava com o vento. Foram acrescentados algumas imagens do dia 29 de abril com o objetivo de aproximar o espectador do tema apresentado.

A montagem do curta inclui tentativas de diversos tipos de montagem sistematizadas por Eisenstein, além de alguns enquadramentos com referências a dois filmes: *O Homem com a Câmera* de Dziga Vertov e *O Encouraçado Potemkin*, do próprio Eisenstein.

SOBRE A EXPERIÊNCIA

O resultado é uma experiência de duas linguagens que dividem a cena, e sua matéria de pesquisa é, na verdade, a forma. Foi um trabalho sobre a forma a ser aplicada ao teatro e ao cinema. Forma que vai de um a outro e portanto se caracteriza enquanto um trabalho de transposição. Logo, além do que já foi abordado até agora, é importante relatar aqui o elemento principal a ser considerado no todo da encenação: a transposição e seus desdobramentos:

- a) Enquanto linguagem total do que é apresentado: A cena vai do teatro ao cinema, com um início em uma cena teatral e gradual inserção de elementos cinematográficos até a exibição do curta metragem. Nesta parte, o público fica sozinho com o vídeo, sem os atores ou ninguém da parte técnica, e ao final ninguém volta pra receber os aplausos. O teatro tem em si a questão da presença. Estas ações tem o objetivo de questionar esta presença tanto para os atores quanto para o público (não a presença em si, se estamos ou não ali, mas o porque de estarmos ali ou se isso é realmente necessário, se isso é a forma mais potente, enfim, por que fazer teatro?). O realizador de cinema não tem dimensão de quem sua obra atinge, ou se gostaram ou não, pois nunca (quase nunca) temos aplausos ao final de um filme. Já no teatro, o aplauso é tão comum que se tornou rotina e muitas vezes obrigação polida: mesmo que eu não tenha gostado da peça, tenho que aplaudir, pois o ator e o diretor estão lá na frente abaixando seus troncos e sorrindo, olhando para mim.
- b) Enquanto elemento de uma linguagem para outra (este sim o resultado mais potente ao qual chegamos) da transposição dos elementos em si da forma, da montagem:
 - 1)Fotograma: a imagem no cinema e no teatro; os fotogramas enquanto objetos apresentados sucessivamente;
 - 2) Montagem: a montagem métrica simples enquanto intercalação de som e luz ritmados; a montagem métrica de alternância entre objetos e texto (haicai).

AJUSTES NA CENA

- a) Erro quando coloco o fragmento enquanto matéria do cinema, enquanto na verdade, a matéria do cinema é a sobreposição destes fragmentos, gerando o movimento, ou seja, o fragmento em movimento. Logo, no teatro, a transposição desta matéria é o próprio movimento, o que torna a matéria do teatro impalpável, “imparável”, algo que agora não consigo definir, mas que penso ser a própria vida. Por isso a primeira parte da cena falha, pois ela é uma tentativa de parar a vida, de mostrar um fragmento que não existe pois os atores, mesmo estáticos estão em movimento, respirando, vivos. Sendo assim a primeira parte da cena não funciona em sua forma primeira. A alternativa criada para a resolução do problema foi colocar os atores em movimento, seguindo o mesmo roteiro de ações: entre o início e o fim da primeira parte tais movimentos aumentam sua velocidade e intensidade, bem como a iluminação que começa baixa e ao final está em seu máximo.
- b) Os objetos em cena ficaram minúsculos (como os adereços de Máscaras de Gás em meio a uma fábrica real) e não cumpriram sua função. A solução foi aumentá-los de tamanho em projeção seguindo as mesmas ações da cena original.
- c) Para trazer mais elementos do dia 29 para a cena, inserimos algumas imagens reais deste dia feitas pelos manifestantes no curta exibido na última parte.

ONDE CHEGAMOS

Após a experiência, chega-se a algumas conclusões e muitas novas perguntas. A potência dos resultados mostra-se pela importância da reflexão proposta às áreas de encenação e direção, bem como uma breve contribuição à essa linha de pesquisa, da arte política e do construtivismo.

A pesquisa chega a novas perguntas a serem respondidas em outros projetos. A tradução enquanto condição para o avanço da pesquisa mostrou-se aplicável em diversas formas; acabou por se tornar a pesquisa em si, abrindo um leque de opções. Uma dessas

opções é aprofundar a pesquisa, trazendo as outras formas de montagem mais para o centro do projeto ou mesmo investigando outras possibilidades da própria montagem métrica (como a montagem métrica complexa, por exemplo). A transposição de teorias do teatro a serem aplicadas no cinema por exemplo, ou seja: o caminho inverso do que foi apresentado aqui, aparece também como possibilidade para um próximo projeto. Durante a pesquisa, a relação diretor-ator apresentou algumas perguntas: Como preparar os encontros? Como construir exercícios que se utilizem das metodologias estudadas, pensar na necessidade e dificuldade de cada ator e como contemplá-las nos encontros? Que perguntas fazer, como orientar? A questão pedagógica desta relação mostra-se ainda mais potente quando pensamos na proposta construtivista em sua amplitude.

Em suma, “voltar” às teorias construtivistas (apesar de não se tratar, em absoluto, de um retorno), mostra-se necessário quando vê-se que nem mesmo o acesso à ela ou a arte que dela se deriva é comum, que dirá a sua produção. A pretensão deste artigo não é resolver essa problemática (até porque essa mudança não se dará teoricamente e nem mesmo numa prática cinematográfica ou teatral), mas sim contribuir com a discussão de uma arte que tenha um debate político em sua expressão, que seja, como disse Eisenstein, uma atividade guerreira, uma arma.

REFERÊNCIAS:

ALBERA, François, **Eisenstein e o Construtivismo Russo**. Cosac & Naify Edições, São Paulo, SP, 2002.

ARMSTRONG, Helen. **Teoria do Design Gráfico**. Cosac Naify. São Paulo, SP, 2015

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, RJ, 2002-A.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, RJ, 2002-B.

KAMADA, Letícia, Capítulo 2: Eisenstein, o ideograma e a cultura japonesa, in: **Mashup: o que você vê é o que você ouve**. São Paulo, 2010, Disponível em: <<https://monografiacisme.wordpress.com/2010/04/11/capitulo-ii-eisenstein-o-ideograma-e-a-cultura-japonesa/>> Acesso em 05/11/2015.

MENEGHELLO, Helena Coimbra. A transposição intersemiótica, in: **Traduções**, Florianópolis, v. 6, n. 10, p. 307-318, jan./jun. 2014. Disponível em < <http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2931/3506>> .Acesso em: 17/03/2016.

OKAMOTO, Eduardo. **O ator-montador**. (Tese de mestrado em Artes), UNICAMP, Campinas, SP, 2004.

OLIVEIRA, Vanessa T. **Eisenstein Ultrateatral: Movimento Expressivo e Montagem de Atrações na Teoria do Espetáculo de Serguei Eisenstein**. Perspectiva. São Paulo, SP, 2008.

XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema: antologia**. Edições Graal, Embrafilme, Rio de Janeiro, RJ, 1983.

_____. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Paz e Terra, São Paulo, SP, 2005.