

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
INFORMAÇÃO

A FORMAÇÃO DOS CONCEITOS E O DISCURSO INTERIOR EM
EISENSTEIN E VYGOTSKY: MONTAGEM TEÓRICA

Dissertação de mestrado

Silnei Scharten Soares

Porto Alegre

2001

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
INFORMAÇÃO

A FORMAÇÃO DOS CONCEITOS E O DISCURSO INTERIOR EM
EISENSTEIN E VYGOTSKY: MONTAGEM TEÓRICA

Silnei Scharthen Soares

Dissertação de mestrado apresentada como
requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Comunicação e Informação

Orientador:

Prof. Dr. Marcos Gustavo Richter

Porto Alegre

2001

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
INFORMAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação “A formação de conceitos e o discurso interior em Eisenstein e Vygotsky: montagem teórica”, elaborada por Silnei Scharten Soares, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação e Informação.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Christa Berger

Profa. Dra. Ione Bentz

Profa. Dra. Irene Machado

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a Cris, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a meus pais, Olivério Soares e Romilda Scharten Soares, por acreditarem que a educação formal seria a maior herança que poderiam deixar a seus filhos, em uma época em que isso não era consenso entre os de sua geração – o tempo provou que eles estavam certos; depois, ao meu orientador, o professor Marcos Gustavo Richter, pela paciência e pela confiança; à professora Nilda Jacks, que me ensinou, na prática, como se faz pesquisa científica; à professora Christa Berger, pelo bom senso na resolução dos problemas que, eventualmente, surgiram aqui e ali no decorrer do curso; a Carmen, a segunda mãe de todos os alunos do PPGCOM; ao Charles e ao Leonardo, por terem tido a fecunda e improvável idéia de criarem um grupo de estudos de semiótica peirceana em Santa Maria, e por me terem convidado a fazer parte dele; aos amigos do 508 – depois, 509 – Fabrício, Galetto e Fábio, pela farra e pelas discussões mais animadas e inúteis de que já tive oportunidade de participar; ao Maurício e a Zilda, pelo apoio incondicional; e, por último, mas não menos importante, à minha companheira Cris, a quem o trabalho é dedicado – fato de seu nome constar duas vezes dá a medida de sua importância para a concretização do sonho – e ao Felipe, seu – e, agora, nosso – filho, por saber esperar.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	8
1. EISENSTEIN	17
1.1. As origens teatrais: a montagem de atrações e a influência de Pavlov	20
1.2. Do teatro ao cinema: a montagem por conflito, o Oriente e o cinema intelectual	37
1.3. Ainda o cinema intelectual: a dialética e os métodos de montagem	61
1.4. O pensamento primitivo e o discurso interior como leis da forma artística	91
1.5. Montagem vertical: a imagem-movimento e o pensamento-ação	136
2. VYGOTSKY	182
2.1. Pensamento e linguagem: o signo e a fala interior	184
2.2. A formação dos conceitos	212
2.2.1. Fases e estágios – análise morfológica da formação dos conceitos	218
2.3. Conceitos científicos e espontâneos – análise genética da formação dos conceitos	
2.4. Pensamento e palavra – análise funcional da formação dos conceitos	263
3. EISENSTEIN + VYGOTSKY: CONCLUSÕES	283
3.1. O cinema como instrumento: a montagem e o discurso interior	287
3.2. Representações e imagens: a montagem dos conceitos	305
3.3. A emoção em ação: a vida no cinema	318
BIBLIOGRAFIA	341

RESUMO

Partindo da definição de discurso interior e da análise do processo de formação de conceitos abstratos desenvolvidos pelo psicólogo Lev Vygotsky, faz-se uma aproximação com a teorização do cineasta Sergei Eisenstein sobre as possibilidades de incorporação do discurso interior pelo cinema. Analisam-se as relações entre o conteúdo eminentemente icônico das imagens cinematográficas e os aspectos sensoriais não-verbais presentes no discurso interior, indicados por Vygotsky, com o objetivo de investigar as formas como o discurso cinematográfico articula seus recursos expressivos através da montagem, visando reproduzir em sua organização formal os processos cognitivos que têm lugar no pensamento e que são expressos pelo discurso interior; para isso, o foco de análise centra-se nos métodos de montagem estabelecidos por Eisenstein. Investiga-se também os modos de produção de sentido através da articulação de signos icônicos não-verbais pela montagem cinematográfica, ressaltando o papel que os componentes afetivos da cognição e do intelecto desempenham no processo de produção de conceitos pelo cinema, especialmente o cinema caracterizado nos textos e reflexões teóricas de Eisenstein. Conclui-se que o tipo de discurso interior produzido pelo cinema em geral e o eisensteiniano em particular é aquele que foi definido por Vygotsky como discurso cotidiano ou espontâneo, motivado afetivamente e ligado ao contexto da situação concreta em que emerge.

ABSTRACT

The concept formation and the inner speech by Eisenstein and Vygotsky: theoretical montage

Starting from the definition of inner speech and the formation process of abstracts concepts analysis developed by the psychologist Lev Vygotsky, approaching to the theorization of the film maker Sergei Eisenstein, there is a possibility to the movies , there is a possibility to the movies to incorporate the inner speech..

In analysis, the relationship between the obvious iconic content of the cinematographic images, and the non-verbal sensorial aspects that are present in the inner speech, pointed from Vygotsky, targeting to investigate how the cinematographic discourse join the expressive appeals through the montage, looking to reproduce in its formal organization the cognitive process in mind, which are expressed by the inner speech. To this, the analysis is focusing in the montage methods established by Eisenstein. It searches also to the ways of sense production, through the articulation of non-verbal iconic signs by the cinematographic montage, empathizing the role that the affective components of the cognition and intellect have in the conceptual production process of the cinema, specially the one characterized in the Eisenstein's texts and reflection theories.

In conclusion, the type of the inner speech in general cinema productions, and particularly in Eisenstein's, is the one defined by Vygotsky as spontaneous or daily, affective motivated and connected to the concrete situation context in which it emerges.

INTRODUÇÃO

As analogias entre a linguagem do cinema e o funcionamento da mente e do pensamento humanos são contemporâneas às primeiras teorizações sobre a sétima arte. Um texto do psicólogo norte-americano Hugo Munsterberg, datado de 1916, é um bom exemplo. Partindo da premissa de que o cinema supera as formas do mundo exterior, adaptando os fatos às formas de nossa interioridade psicológica, Munsterberg concentra-se sobre as possibilidades que o cinema oferece para representar esse mundo interior, e compara-os com os poucos recursos de que o teatro dispõe para executar a mesma tarefa. Cita uma cena hipotética em que a atenção do espectador devesse recair sobre um detalhe qualquer da encenação – o figurino, os objetos de cena, a expressão dos atores – , ou os dedos trêmulos de um personagem prestes a apertar o gatilho de uma arma, por exemplo. No teatro, esse detalhe, a mão, teria que competir com todos os outros elementos em cena, que estão lá disputando a atenção da platéia.

A mão continua a ser apenas uma décima milésima parte do espaço total do palco; apesar de toda a sua dramaticidade, ela continua a ser um pequeno detalhe. O resto do corpo do herói, as outras pessoas, o recinto, a cadeira e as mesas – tudo isso é irrelevante mas continua lá, perturbando os sentidos. As coisas que não importam não podem ser tiradas do palco. Cada mudança necessária deve ser assegurada pela própria mente. *É na consciência que a mão vai sobressair em detrimento de todo o resto.* O palco em nada pode ajudar. (Munsterberg, 1991a: 34; grifos nossos)

É na reprodução dessa atividade da consciência que o cinema supera o teatro, pois dispõe de um recurso poderoso para direcionar o olhar do espectador, concentrando sua atenção naquilo que é fundamental: o *close-up*. “Sempre que a atenção se fixa em alguma coisa específica, todo o resto se ajusta, elimina-se o que não interessa e o *close-up* destaca o detalhe privilegiado pela mente. É como se o mundo exterior fosse sendo urdido dentro de nossa mente e, em vez de leis próprias, obedecesse aos atos de nossa atenção” (Munsterbeg, 1991a: 35).

Assim como a atenção, também a memória encontra semelhança com as formas e procedimentos narrativos do cinema. Munsterberg compara o *flashback* cinematográfico com a atividade de rememoração. Do mesmo modo, a expressão das emoções tem seu equivalente nos elementos formais do cinema; se a intenção é provocar uma sensação de trepidação, pode-se montar o filme inserindo na seqüência normal da cena alguns fotogramas que deveriam aparecer somente mais tarde. Antecipando-se a ação futura em breves lampejos, perceptíveis apenas por um período de tempo muito curto, obtém-se o efeito desejado, tendo em vista que “o conteúdo permanece o mesmo, mas a nova apresentação formal provoca na mente do espectador sensações insólitas que dão um novo sombreado ao fundo emocional” (Munsterberg, 1991b: 54).

Essa referência a Munsterberg nos interessa não apenas por ele ter sido um dos primeiros psicólogos a escrever sobre cinema (adiante veremos a importância disto), mas porque suas idéias são sintomáticas da questão que iremos tratar daqui para a frente; Munsterberg antecipa, de maneira surpreendente, os principais temas com os quais irá se debater ao longo de toda sua produção teórica e artística aquele

que é considerado um dos maiores cineastas de todos os tempos: Sergei Mikhailovitch Eisenstein.

Figura de proa da vanguarda artística soviética dos anos 20, Eisenstein desenvolveu ao longo da vida uma das mais poderosas e inquietas teorizações a respeito das possibilidades expressivas do cinema. Pode-se dizer que, para Eisenstein, nada do que pertencesse à esfera do cinema lhe era estranho. Dedicou-se tanto ao estudo da caracterização dos atores quanto à utilização do som, sincronizado ou não às imagens; tratou do simbolismo das cores e do cinema em terceira dimensão – o “cinema estereoscópico”, como era conhecido na época –, num período em que estas técnicas ainda davam seus primeiros passos. Mas Eisenstein é reconhecido principalmente como o teórico da montagem, que constitui para muitos o específico filmico por excelência.

Para Eisenstein, o estudo desses recursos era um meio de atingir o espectador, de provocar-lhe reações e conduzi-lo à ação. Com este objetivo em mente, elabora uma série de trabalhos teóricos, que sofrem modificações e aperfeiçoamentos constantes. No entanto, um traço comum permanece intacto: o desejo de aproximar a linguagem do cinema às formas do pensamento humano, buscando uma otimização dos recursos cinematográficos com vistas a influenciar e conscientizar o espectador da importância do engajamento político, colocando a arte a serviço da Revolução. Teorizando e realizando filmes no contexto imediatamente posterior à Revolução Russa de 1917, Eisenstein, como todos os intelectuais progressistas do período, estava engajado na construção da nova sociedade socialista que se anunciava. Em nenhum outro período da história o intelectual esteve tão organicamente inserido em um contexto de mudança radical da sociedade como durante o período pós-

revolucionário na Rússia. Esta missão de servir à causa da Revolução foi tomada de bom grado e com fervor por todos aqueles que, espontaneamente, colocaram-se a serviço do nascente Estado soviético – pelo menos até a ascensão de Stalin, em 1927. Movidos por esses ideais, encontravam-se tanto os formalistas russos quanto os futuristas, na literatura; os construtivistas e os cubo-futuristas na pintura, escultura e arquitetura; Meyerhold, no teatro; Trauberg e Kosintsev, fundadores da FEKS (“Fábrica do Ator Excêntrico”), além de Kulechov, Pudovkin e Vertov, no cinema; Prokofiev, na música, entre outros. Apesar de atuarem em áreas distintas, um mesmo ideal os unia: o desejo de construção do novo homem socialista – com a conseqüente “demolição criativa” de tudo o que representasse uma concepção arcaica da vida e da arte –, e a fé no progresso científico, balizada pela doutrina marxista. Esse é um traço que aproxima Eisenstein de outro personagem atuante da época, cuja importância começou a ser reconhecida só recentemente: Lev Semionovitch Vygotsky.

Inicialmente dedicado ao estudo da literatura – um de seus primeiros escritos intitula-se “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca” –, Vygotsky voltou-se para a psicologia com o intuito de apontar caminhos para a superação de uma crise profunda que a atingia, impossibilitando-a de resolver os problemas fundamentais com os quais se defrontava. Sua intenção, ao propor a construção de uma nova psicologia, era habilitar a disciplina a enfrentar os problemas urgentes aos quais a Revolução dera visibilidade, apresentando-lhes soluções concretas: a erradicação do analfabetismo, então com taxas altíssimas, e a capacitação para a aprendizagem das crianças deficientes (são inúmeros os estudos de Vygotsky sobre crianças surdas, cegas ou mudas), entre outras.

Impulsionado pela ampla abertura propiciada pela Revolução em todos os segmentos da vida social, que viabilizou a execução de experiências renovadoras em diversas áreas (científica, artística, cultural), e profundamente influenciado pelo materialismo histórico e dialético, Vygotsky ergue sua obra sobre o pressuposto de que o desenvolvimento das chamadas funções psicológicas superiores – atenção voluntária, memória, imaginação, capacidade de operações simbólicas –, que diferenciam os seres humanos dos outros animais, é conseqüência da interação social das crianças com o mundo da cultura propiciado pelos adultos. Só a inserção social habilita a criança a lidar com a linguagem e com o pensamento abstrato, através da formação e do uso de conceitos. É na definição vygotskiana do desenvolvimento, no pensamento infantil, dos *conceitos*, que vamos encontrar um ponto de aproximação com Eisenstein. O *conceito*, elaboração mental propiciada pela aquisição da linguagem, é uma preocupação que percorre as reflexões desses dois estudiosos, adquirindo importância capital em suas elaborações teóricas. Outro ponto comum entre eles pode ser identificado na noção de *discurso interior*. Ao contrário de uma concepção verbalista do pensamento, Vygotsky e Eisenstein não reduzem o discurso interior à lógica predicativa que preside a linguagem verbal. Para ambos, em graus diferentes, o discurso interior é matizado por elementos imagéticos, responsáveis pelo caráter sintético de sua organização.

Para Vigótski, o discurso interior opera com a semântica e não com a fonética. É um discurso estruturado sobre a predicação, com a conseqüente omissão do sujeito e de partes da frase que com ele se relacionam. Enfim, é um discurso onde o sentido (contexto) prevalece sobre o significado (zona estável), criando uma estrutura de linguagem

condensada. *Não deixa de ser uma estrutura lingüística muito parecida com a do filme.* Da mesma forma como as imagens fluem na tela, uma a partir da outra, os sentidos das palavras no contexto do discurso interior confluem uns nos outros (Machado, 1989: 157; grifos nossos¹).

Essa noção vygostskiana de um discurso *condensado* ou *abreviado* assemelha-se ao *princípio ideogramático da montagem* desenvolvido por Eisenstein, o que nos permite aproximar ambas as teorias e tentar compreender como se organizam tanto um tipo específico de discurso cinematográfico quanto o discurso interior.

Essa preocupação, como já dissemos, também foi uma constante na reflexão de Eisenstein, que buscava o desenvolvimento de um cinema que poderíamos chamar de *persuasivo*, na medida em que submetia a narrativa a um processo de argumentação retórica visando influenciar o público; a particularidade e originalidade de sua proposta residia no fato de que a persuasão era dirigida às emoções do público, e não – pelo menos, não diretamente – ao aspecto racional do pensamento: através de uma montagem intelectual, Eisenstein almejava atingir o espectador em seus traços emotivos e afetivos, com o objetivo de fornecer-lhe argumentos racionais a propósito do tema da obra. A base afetiva e emocional do pensamento abstrato e da consciência, conforme veremos, é outro traço comum aos sistemas teóricos de Eisenstein e Vygotsky.

O grande problema de Eisenstein, no entanto, não foi o de tentar submeter a produção artística às leis de funcionamento do pensamento, mas sim o fato de que, durante grande parte de sua vida, tenha usado como fundamento epistemológico para

¹ Doravante, não havendo indicação contrária, os grifos são sempre do autor citado.

suas reflexões e realizações uma teoria muito limitada no que tange à sua aplicação às formas de pensamento tipicamente humanas: a teoria da ação reflexa de Pavlov. “Quando S. M. E. [Sergei Mikhailovitch Eisenstein] afirmava que ‘*a obra de arte* (...) é, antes de tudo, um tractor que trabalha a fundo o psiquismo’, ele baseava-se numa visão do homem que era, essencialmente, a da escola russa de Pavlov, então considerada ‘oficial’ pelo poder soviético” (Ramos, 1981: 23). A grande dificuldade com a qual Eisenstein se defrontou – e para a qual não conseguiu encontrar uma resposta satisfatória – foi tentar fundar uma estética do cinema sobre uma base teórica cujo alcance em termos de generalização e abstração era bastante exíguo. Mesmo após o abandono desse referencial na fase mais tardia de sua produção teórica, quando passa a incorporar dados oriundos da antropologia, particularmente as pesquisas de Lévy-Bruhl, a influência exercida pela leitura de Pavlov permanece sustentando grande parte de sua argumentação, em que pese a importância adquirida pelo aspecto semântico da cultura.

Apesar disso, a tentativa de compreensão científica das formas de pensamento que regem a criação artística, levada a efeito por Eisenstein, apesar de seus tropeços, não fica invalidada, e é uma aspiração legítima; tais intentos encontraram forte ressonância na Rússia pós-revolucionária, onde a síntese entre arte e ciência, conforme dissemos, era uma busca constante. Nesse sentido, o grande mérito de Eisenstein, a nosso ver, foi a maneira original e inusitada como enfrentou o problema. A grande dificuldade para a definição das leis que regem a linguagem cinematográfica, segundo alguns estudiosos, reside no fato de que se trata de uma “língua sem código”, afirmação que é justificada com o argumento de que a produção de sentido no cinema não pode ser explicada através de um sistema de

regras baseado na articulação de oposições e diferenças entre seus componentes mínimos – tal como acontece com o sistema lingüístico. Essa opinião parte do pressuposto de que o único modo de se compreender os significados produzidos por qualquer sistema de signos minimamente articulado é sua redução ao sistema da língua; apesar da definição negativa dada à linguagem cinematográfica com relação a esse aspecto, várias foram as tentativas de sistematizá-la segundo os cânones da semiologia estruturalista – cuja base é justamente o sistema da língua. Com o distanciamento que só o tempo permite, hoje é possível afirmar, sem risco de represálias, que essas tentativas não constituíram propriamente um sucesso em termos teóricos ou metodológicos.

Ao buscar as referências para sua produção artística e teórica em outros domínios da ciência, Eisenstein afasta-se, de saída, dessa semiologia de base lingüística, e traça um esboço do que poderia vir a ser uma teoria do cinema com base no que conhecemos hoje como ciências cognitivas. Embora sua apropriação dos conceitos vygotkianos tenha sido um tanto quanto parcial e fragmentária, acreditamos que, em determinados aspectos, constitui um avanço para o que se produzia na época – e para grande parte do que se produziu depois – em termos de teorização a respeito das capacidades expressivas do cinema. Não é nossa intenção aqui contrapor a reflexão eisenteiniana às teorias do cinema em geral ou às teorias semiológicas em particular. Pretendemos, sim, estabelecer um diálogo entre seus escritos e o sistema teórico desenvolvido por Vygotsky, buscando um refinamento conceitual que, freqüentemente, está ausente dos textos de Eisenstein e que, cremos, tenha sido a grande causa de sua incapacidade em estabelecer uma teoria do cinema, no sentido estrito do termo. Acreditamos que o cotejo entre seu trabalho e as

pesquisas de Vygotsky consiga fornecer maneiras de superar esta deficiência; de igual modo, cremos que possa contribuir para uma discussão acerca dos limites do cinema para a representação do pensamento humano.

A semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce servirá de metateoria a partir da qual esperamos concretizar o objetivo de oferecer à reflexão de Eisenstein o apoio epistemológico do sistema teórico de Vygotsky.

1. EISENSTEIN

Uma das mais extensas obras já escritas sobre o cinema – grande parte da qual ainda encontra-se inédita –, a produção teórica de Sergei Eisenstein tem sido, com o passar dos anos, objeto de inúmeras e distintas abordagens. Sobre ela se debruçaram grandes estudiosos do cinema, com os mais variados propósitos: Guido Aristarco (1961) buscou estabelecer seu lugar na história das teorias do cinema; Peter Wollen (1984) centrou sua análise na natureza estética dos filmes do cineasta; Jacques Aumont (1987) estudou ambas, teoria e produção fílmica, com o objetivo de sistematizar uma teoria da montagem cinematográfica, dispersa ao longo de páginas e filmes; V. V. Ivanov (1985) viu-a como precursora de uma semiótica da sétima arte; isto sem falar nas inúmeras tentativas de situá-la no quadro mais amplo de uma estética marxista. Têm sido indicadas também suas relações com a vanguarda artística da Rússia pós-revolucionária, e reconstituído o diálogo que travou com as teorias científicas em voga na época, nos mais diversos campos (antropologia, psicologia, etc.).

A esse respeito, Ismail Xavier comenta:

é interessante notar que, nestes textos de Eisenstein, tem papel relevante uma fundamentação de caráter psicológico para as propostas estéticas. Nos textos de 23-25, há uma assimilação eufórica da teoria dos reflexos condicionados de Pavlov. Nos textos de 32-35, além das formulações de Levy-Bruhl sobre o ‘pensamento primitivo’, a referência é Vygotsky e suas considerações sobre a linguagem e o pensamento, com ênfase para a questão da fala interior e sua sintaxe específica (Xavier, 1991: 177).

O contato entre os textos de Eisenstein e a teoria psicológica de Vygotsky foi apontado também por Irene Machado (1989), conforme indicamos na Introdução. É justamente esse aspecto da produção teórica de Eisenstein – sua aproximação aos conceitos de Vygotsky – que pretendemos explorar aqui. Para isto, apresentaremos inicialmente os eixos principais de ambas as teorias e, a seguir, faremos uma aproximação entre elas, com o objetivo de estabelecer uma comparação e uma complementação entre alguns conceitos-chave, notadamente o de discurso interior e a definição de conceito. Queremos deixar claro, desde agora, que a leitura que faremos da obra desses autores estará orientada – e, conseqüentemente limitada – por esse objetivo. Referências ao contexto histórico em que tal diálogo aconteceu – ou deixou de acontecer – serão feitas somente na medida do necessário, com a única função de esclarecer determinados avanços e recuos no desenvolvimento teórico dos autores.

Do mesmo modo, iremos nos deter no Eisenstein teórico, privilegiando seus textos em detrimento dos filmes. Duas razões podem ser apontadas para justificar tal procedimento: a primeira diz respeito ao caráter experimental de sua produção filmica; verdadeiros balões de ensaio, os filmes, muitas vezes, pareciam servir como rascunhos dos textos – pretextos para uma reflexão teórica que, freqüentemente, extrapolava em larga medida os objetivos que haviam motivado a realização da película (como se sabe, a maioria dos filmes de Eisenstein eram encomendas do Partido Comunista da União Soviética; é evidente que isso não reduz seus filmes à mera propaganda política, mas alerta para sua forte motivação ideológica, ou para o que poderíamos chamar de razões “extrínsecas” à produção, o que compromete a autonomia da obra); a segunda razão de nossa preferência pela produção teórica de

Eisenstein é mais acadêmica e deveria sinalizar para o fato de que o estamos tratando como um par – um par mais capacitado, evidentemente, para usar uma expressão cara a Vygotsky, mas, mesmo assim, um pesquisador, alguém capaz de preencher todos os requisitos que o habilitem a ser incluído na bibliografia não apenas como *corpus* de análise (de resto, ser considerado como alguém capaz de promover a síntese entre a arte e a ciência era uma pretensão que o próprio Eisenstein incorporou entusiasticamente, seguindo o exemplo de seu modelo preferido, Leonardo Da Vinci). O caráter não-sistemático de muitos de seus textos, apontado por diversos estudiosos de sua obra, não deve servir de justificativa para que os tratemos como meras curiosidades intelectuais de um artista inquieto. Mesmo essa suposta falta de sistematicidade já foi apontada como uma de suas maiores qualidades:

o seu estilo, a par da afinidade com Walter Benjamin, entre outros, no privilégio à citação, não se desdobra numa prática radical da colagem, justaposição de aforismos. Envolve, ao contrário, uma pedagogia que requer a argumentação cerrada, um espírito de sistema, apesar das “digressões”. Se há, portanto, a fragmentação como princípio construtivo e o mergulho na vertigem da decomposição infinita, em contraposição, permanece com toda a força a procura da síntese (Xavier, 1994: 373).

Com base no que foi exposto, iremos fechar o foco, concentrando-nos em sua produção teórica, sem que isto implique em uma leitura parcial ou tendenciosa de seu pensamento; a meta é fugir às tentações de uma análise de seus filmes com base na teoria que lhes acompanha, evitando, assim, uma argumentação dispersa e alheia aos objetivos propostos.

1.1. AS ORIGENS TEATRAIS: A MONTAGEM DE ATRAÇÕES E A INFLUÊNCIA DE PAVLOV

A montagem recebeu uma atenção por parte dos cineastas soviéticos da década de 20 que beirou o paroxismo; tal era a importância atribuída a esse aspecto do filme – definido por alguns como “o específico filmico por excelência” (Martin, 1990) – que o conjunto das obras produzidas naquele período ficou conhecido sob a denominação de *escola soviética de montagem*. A maneira mais simples – e óbvia – de acompanhar a evolução teórica de Eisenstein é justamente seguir os passos de sua teoria da montagem, pela qual alcançou notoriedade, juntamente com seus parceiros de ofício (Kulechov, Pudovkin e Vertov, principalmente). Assim tem sido ao longo de sua fortuna crítica e assim o faremos daqui para a frente, com uma peculiaridade: procuraremos, sempre que possível, relacionar o desenvolvimento desta teoria com o modo ao qual vinha associada a uma concepção psicológica das leis de funcionamento da mente e do pensamento, que constituía, na verdade, a base de suas especulações filosóficas (muito mais do que o materialismo histórico ou a dialética hegeliana, geralmente engolidos às pressas e mal deglutidos).

Começando do princípio: um dos textos mais antigos de Eisenstein é também a gênese, ainda que rudimentar, de uma teoria da montagem, que ensaiava seus primeiros passos. Trata-se de “Montagem de atrações”, publicado na revista LEF² número 3, de 1923. O artigo é um manifesto em defesa do teatro de agitação e propaganda. Na época, Eisenstein trabalhava como encenador teatral para o

² A LEF (Liévi Front Iskustv – Frente Esquerdista das Artes) foi fundada por Maiakóvski e reunia os principais nomes da vanguarda soviética do período, abrindo espaço para a publicação de artigos e textos programáticos, assinados, entre outros, por Chklóvski, Tinianov, Jakobson, Babel, Rodtchenko, Vertov, além, é claro, do próprio Maiakovski.

Proletkult³ e já havia co-dirigido uma peça, “O Mexicano”, em 1921. Escrevendo a propósito de sua segunda direção teatral, “O Sabichão”, encenada em 1923, Eisenstein apresenta-a em oposição ao teatro figurativo-narrativo praticado até então e expõe os princípios de um teatro utilitário, cuja meta era orientar o espectador em uma determinada direção (educação sanitária, por exemplo). Para concretizar seus objetivos, todos os recursos à disposição do diretor (iluminação, direção de atores, cenografia etc.) deveriam se reduzir a uma única unidade de medida - a atração:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final (Eisenstein, 1991a: 189).

No rol das atrações, tudo era válido, desde uma gestualidade mecânica, agressiva e antinaturalista dos atores até o disparo de fogos de artifício sob as poltronas onde sentava-se a platéia, passando por atividades de malabarismo, dança, paródia de canções populares, entre outras, aproximando o teatro do circo e do *music*

³ “O Proletkult (abreviação de ‘proletarskaya kultura’ – cultura proletária) era um organismo independente (nascido nas vésperas da Revolução, em Setembro de 1917) que se propunha incubar e dar à luz uma cultura de raiz proletária, uma cultura que nascesse dos próprios operários (através do teatro, do romance, da poesia e, mais tarde, do cinema) e que constituísse a nova superestrutura que fortalecesse a ideologia do nascente poder soviético. (...) A entrada de Eisenstein para o Proletkult dá-se no início da ‘normalização’ do seu estatuto no seio dos organismos do Estado Soviético, nos finais de 1920” (Ramos, 1981: 13-15). A normalização – ou normatização – refere-se à crescente burocratização do Proletkult e sua subordinação cada vez maior ao controle do Partido, atingindo diretamente sua autonomia.

hall. De imediato percebe-se o desejo de uma determinação absoluta do sentido a ser produzido na mente do espectador, através de uma série sucessiva de estímulos isolados que, libertos de uma progressão lógica e linear do enredo, conduzam à apreensão do tema da peça.

Na origem desta “ditadura do sentido” (Ramos, 1981: 19), pelo menos duas referências podem ser apontadas. A primeira refere-se à rígida orientação ideológica de toda atividade produtiva, seja ela material ou simbólica, pregada pelo Partido Comunista, à época liderado por Lenin: “a arte era concebida como um ramo da produção que se colocava ao serviço da Revolução” (Wollen, 1984, 23). A equiparação entre arte e produção fabril gerou, no campo da estética, inúmeros movimentos de vanguarda: o Construtivismo, o Cubo-Futurismo e o Formalismo, entre outros. Eisenstein não fica atrás e propõe, para o teatro, a expressão *montagem de atrações*, que, por si só, já denuncia sua real motivação, explicada anos mais tarde pelo próprio diretor: “A linguagem quotidiana pediu emprestada à indústria um vocábulo que denota o conjunto da maquinaria, tubagem, ferramentas mecânicas. Este vocábulo admirável é ‘montagem’ (o que quer dizer conjunto) (...). Que as *unidades de impressão combinadas num todo* se exprimam por um termo dual, meio industrial e meio musical. Assim foi fundido o termo ‘montagem de atrações’” (Eisenstein *apud* Wollen, 1981: 31-34). A procura pela apresentação sintética e concentrada da série de atrações, visando o máximo aproveitamento dos recursos expressivos, é uma meta que Eisenstein vai perseguir ao longo de toda sua vida. Nas palavras de Ismail Xavier (1994: 361), a idéia da montagem de atrações decorre da já citada “concepção da prática artística como uma espécie de engenharia social. Os materiais se expõem com clareza, e a montagem se pauta pela idéia de ajuste de

peças, eficiência, controle. Na produção do espetáculo, é a luta da operação formativa do artista contra a inércia dos materiais; na recepção do espetáculo, é a avalanche de estímulos trabalhando o psiquismo do espectador ‘como um arado’”.

A segunda influência a pesar sobre essa concepção de espetáculo pode ser encontrada na pretensão por uma definição científica da atividade artística. Novamente, é o próprio Eisenstein quem esclarece:

Não esqueçais que se tratava de um jovem engenheiro inclinado a buscar uma abordagem científica para os segredos e mistérios da arte. As disciplinas que estudara haviam-lhe ensinado uma coisa: em toda investigação científica é necessário haver uma unidade de medida. Deste modo lançou-se à procura da unidade que permitisse medir a impressão produzida pela arte! A ciência conhece os ‘iões’, os ‘electrões’ e os ‘neutrões’. Que em arte haja a atracção. (Eisenstein *apud* Wollen, 1981: 31-34).

Mais do que o carácter utilitarista de sua teoria, é essa pretensão à cientificidade que nos interessa; vamos examiná-la com mais atenção, explorando mais detidamente uma das fontes de onde foi extraída a concepção de ciência que lhe dá sustentação – uma concepção que tanto pode ser chamada de “materialista” quanto de “positivista”, dependendo do ponto de vista de quem a examina.

A influência mais evidente é o materialismo dialético, incorporado por Eisenstein de maneira um tanto quanto eclética, mais próxima de Hegel que de Marx. Esse componente da elaboração teórica de Eisenstein vai sofrer modificações ao longo de sua trajetória intelectual, acompanhando as mudanças sofridas pelos

diferentes modelos de montagem que vão surgindo. Por isso, e porque não é esse o centro de nossas atenções, optamos por analisá-lo mais adiante, na medida da apresentação de seu desenvolvimento teórico.

Vejamos agora a outra grande inspiração intelectual de Eisenstein, que o acompanha durante grande parte de sua produção teórica e cuja presença se faz sentir fortemente nesses escritos iniciais. Trata-se, conforme já adiantamos, de Ivan Petrovich Pavlov.

Nascido na Rússia em 1849, Pavlov doutorou-se em medicina em 1883, dedicando-se aos estudos de fisiologia, tendo realizado uma pesquisa sobre o funcionamento do aparelho digestivo que lhe valeu o Prêmio Nobel de Medicina em 1904. A partir de 1901, Pavlov inicia seus estudos sobre a secreção salivar, que o conduzem à definição do conceito de *reflexo condicionado*, pelo qual se tornaria célebre. A escolha por esse objeto de estudo – a secreção de saliva – justifica-se pela necessidade de adoção de um modelo simplificado do funcionamento do sistema nervoso. Pavlov esclarece: “Num objeto complicado por natureza é importante, no interesse da investigação, introduzir algumas simplificações. Tal é o caso, no terreno que estudamos no momento. O papel das glândulas salivares é tão simples que suas relações com o que rodeia o organismo não são, também, complicadas, e são fáceis de estudar e de interpretar” (Pavlov, 1980: 25).

Pavlov investiga o fenômeno da salivação nos cães, partindo do pressuposto de que o sistema nervoso de todos os seres vivos pode ser definido por seu alto grau de adaptabilidade funcional em relação ao ambiente que o cerca, visando manter o organismo em equilíbrio com o meio. Esse equilíbrio constitui “uma relação adequada entre os elementos de um sistema complexo [o sistema nervoso], por um

lado, e entre o conjunto desse sistema e o meio ambiente por outro” (Pavlov, 1980: 16). Segundo ele, para que possam ter sua sobrevivência garantida, os seres vivos devem reagir de maneira diferenciada aos diversos estímulos que recebem do ambiente. Assim, ao se inserir um determinado tipo de alimento na boca de um animal, suas glândulas salivares produzirão distintos tipos de saliva, dependendo da natureza do alimento: se for algo seco há uma grande produção de muco; se o alimento for aquoso, a secreção diminui. Do mesmo modo, ao se inserir uma substância não comestível, que seja irritante ou agressiva, como areia, por exemplo, há igualmente uma grande produção de saliva; sua composição química, porém, não é a mesma daquela produzida por ocasião do contato com o alimento. Isto acontece porque, no caso da areia, a função da saliva não é facilitar sua deglutição, mas expulsá-la do organismo.

Estas reações são chamadas de *reflexos*, conceituados por Pavlov com base em Descartes: “Toda atividade do organismo é resposta necessária a algum agente do mundo exterior, na qual o órgão ativo está em relação de causa e efeito com o agente dado, relação essa que se estabelece com a ajuda de uma via nervosa determinada” (Pavlov, 1980: 88). As respostas do organismo, nos exemplos citados acima, são inatas, espontâneas, *incondicionadas*, isto é, são naturais, instintivas, não-aprendidas. Ao lado desse tipo de reação, Pavlov descobre outro mecanismo, semelhante ao primeiro em todos os aspectos, exceto por uma diferença essencial: o agente que entra em relação com o organismo, gerando uma resposta por parte deste, não precisa necessariamente estar em contato físico com o corpo do animal; a excitação pode se produzir à distância, caso em que a via nervosa estimulada pode ser a visão ou audição, através dos olhos ou ouvidos. Assim, a simples presença do alimento no

campo visual do animal já produz salivação, *desde que o alimento já tenha estado em contato com a boca do animal em uma situação anterior*. Está implicada aí a existência de uma relação pedagógica, onde a experiência prévia é condição essencial para o surgimento de uma reação não mais espontânea, mas aprendida, *condicionada*. Surge assim o reflexo condicionado.

Avançando nas pesquisas, Pavlov percebe que, na verdade, a diferença entre os dois tipos de reflexo é mais profunda. No caso dos reflexos incondicionados, a atividade das glândulas salivares age diretamente sobre os objetos, sendo afetadas por suas propriedades essenciais. Os reflexos condicionados, por sua vez, são produzidos por propriedades *ocasionais* dos objetos, visto que a salivação não acontece em virtude de seu cheiro, cor ou forma: não há nenhuma relação funcional entre estes atributos essenciais dos objetos e a secreção salivar. Na ocorrência desse tipo de situação, produzida no laboratório sob o nome de “experimento psicológico”,

não são somente as propriedades dos objetos sem importância para a função das glândulas que fazem o papel de excitantes, mas também tudo o que rodeia tais objetos, tudo o que se relaciona com eles de uma ou de outra forma: a vasilha que os contém, os móveis onde são colocados, o recinto, as pessoas que os conduzem, os ruídos produzidos por estas pessoas (mesmo quando invisíveis, no momento), sua voz, o ruído dos seus passos (Pavlov, 1980: 19-20).

Essa atividade preparatória do organismo, prévia ao contato físico das glândulas salivares com o estímulo, pode adquirir diversas funções, atuando, entre outras coisas, como um mecanismo de defesa – por exemplo, em uma situação na

qual o animal, ao perceber os sinais da presença do inimigo, produza por antecipação uma saliva que contenha um veneno letal. Desta forma estabelece-se outro conceito importante de Pavlov, *o segundo sistema de sinais*: o conjunto de indícios ocasionais, temporários, que permitem ao organismo manter-se em equilíbrio com o ambiente. Sua importância decorre do fato de que a mera presença dos reflexos incondicionados é incapaz de garantir a sobrevivência dos seres vivos: para preservar a vida, é necessário adaptar-se.

A partir daí, o reflexo condicionado é elevado à condição de princípio explicativo do funcionamento do sistema nervoso, tanto dos animais superiores quanto do homem: “O conjunto dos reflexos constitui o fundamento principal da atividade nervosa do homem e do animal” (Pavlov, 1980: 95). Nos seres humanos, os reflexos associam-se em cadeias de respostas aos estímulos, tornando-se cada vez mais sutis e diferenciados. Vários deles são identificados através de experiências em laboratório, com animais. O relato de uma delas é particularmente interessante e merece ser transcrita na íntegra, visto que não há paráfrase capaz de lhe fazer justiça:

O experimento consistia no seguinte: com intervalos de alguns minutos, ministrava-se alimento ao cão atado pelas patas a uma mesa, com laços frouxos, que lhe limitavam os movimentos. A princípio mostrava-se tranqüilo e comia com prazer, mas, quanto mais permanecia sobre a mesa, mais alvoroçado ficava, esforçando-se por arrancar as ataduras, arranhando a mesa, roendo a madeira ao seu alcance. Esta incessante atividade muscular causava-lhe fadiga e uma contínua salivação, que o tornava impróprio para nossas pesquisas. De fato, continuou durante semanas piorando cada vez mais. Era um enigma para nós. O que

significaria? Fizemos numerosas suposições a respeito das prováveis causas deste comportamento e, embora já tivéssemos suficientes conhecimentos sobre cães, os experimentos não progrediam, até que nos ocorreu uma idéia bem simples: era o *reflexo da liberdade*; o cão não suportava qualquer limitação aos seus movimentos (Pavlov, 1980: 95; grifos nossos).

A eloquência da citação dispensa comentários. Para encerrar, mais um exemplo: há um outro tipo de reflexo, para o qual Pavlov deu o nome de “reflexo de investigação” ou “reflexo o que é isto?” e que ocorre cada vez que uma alteração no ambiente gera uma correspondente orientação do “aparelho detector” em direção ao agente responsável por tal modificação ambiental. Diz Pavlov (1980, 96): “No homem, este reflexo vai extraordinariamente longe, até tomar, finalmente, a forma da curiosidade inteligente, criadora da ciência, que nos dá e nos promete, para o futuro, a mais ampla e elevada orientação no mundo que nos cerca”.

Os fatos falam por si. Esses exemplos, além de ilustrar com precisão a concepção pavloviana da natureza e das funções do psiquismo humano, serviram também para nos trazer ao ponto nodal do percurso: a apresentação do modelo de ciência praticado e defendido por Pavlov – e adotado sem reservas por Eisenstein. Pavlov considerava-se um fisiologista e, em diversas oportunidades, procurou demarcar com nitidez os limites que separavam suas pesquisas do trabalho dos psicólogos; esta separação tornava-se mais premente quando, em suas experiências, deparava-se com fenômenos para os quais não havia outra solução a não ser chamá-los de “psíquicos” ou “psicológicos”, como no caso da salivação provocada pelos reflexos condicionados. Quando isto acontecia, a ressalva era imediata:

naturalmente, desejamos permanecer fisiólogos ao invés de nos tornarmos psicólogos, preferimos manter uma atitude puramente *objetiva* com relação aos fenômenos psíquicos em nossas experiências com animais. Acima de tudo, tentamos disciplinar nosso pensamento e nossa linguagem com a finalidade de *ignorar o estado mental* do animal. *Limitamos nosso trabalho à completa observação e descrição* da influência exercida por objetos distantes na secreção das glândulas salivares (Pavlov, 1980: 12; grifos nossos).

A recusa sistemática em fornecer interpretações “subjetivas” aos fatos observados é um traço característico de seu modelo teórico – pelo menos nos níveis programático e discursivo, já que, como vimos, na prática Pavlov não se limitou apenas a observar e descrever os fenômenos, mas avançou em tentativas de explicá-los. De qualquer maneira, a meta era a descrição mais objetiva possível das relações entre o organismo o ambiente, o que implicava excluir do universo da pesquisa qualquer referência à atividade psíquica dos seres vivos:

Se o naturalista desejar fazer uma análise completa das atividades dos animais superiores, ele não tem o direito de falar dos processos psíquicos desses animais, e não pode fazê-lo sem abrir mão dos princípios da ciência natural. A ciência natural é o trabalho da mente humana aplicado à natureza, e à pesquisa da natureza, sem qualquer espécie de conjetura ou explicação de outras fontes, senão a própria natureza. (...) O naturalista deve considerar apenas uma coisa: qual é a relação dessa ou daquela reação externa do animal com os fenômenos do mundo exterior? (Pavlov, 1980: 29-30)

O exercício desse trabalho aplicado só poderia ser qualificado como científico se aproximasse seus métodos daqueles praticados pelas ciências naturais, como a Física ou a Química, várias vezes citadas como modelos. As conseqüências desta busca incansável pela objetividade logo se fazem sentir. Levada ao extremo, a posição de Pavlov conduz, se não a uma exclusão completa, pelo menos a uma redução brutal de toda atividade psíquica que supere a mera reação fisiológica, admitindo-se apenas uma distinção: não segundo sua natureza, mas tão-somente por graus de complexidade.

Os fenômenos vitais chamados psíquicos, embora observados objetivamente nos animais, se distinguem, ainda que *somente pelo seu grau de complexidade*, dos fenômenos puramente fisiológicos. Que importância tem chamá-los de fenômenos psíquicos ou nervosos complexos, para distinguí-los dos fatos fisiológicos simples, desde o instante em que compreendemos e reconhecemos que o biólogo não pode abordá-los senão do lado objetivo, sem se preocupar com o problema de sua natureza? (Pavlov, 1980: 26; grifos nossos).

Assim, a adoção dogmática de um método “objetivo” impede a visualização de diferenças notáveis entre a atividade humana consciente e a atividade animal reativa; a conseqüência é que o psiquismo humano passa a ser estudado de acordo com as mesmas regras do método experimental usado na investigação da salivação canina. “O estudo objetivo da matéria viva (...) pode e deve permanecer fiel a si mesma, inclusive quando se refere às manifestações supremas do organismo animal, os chamados fenômenos psíquicos nos animais superiores” (Pavlov, 1980: 26).

Sobre Pavlov haveria ainda muito a se dizer e é evidente que esta apresentação sucinta não dá conta da complexidade de seu trabalho nem de suas inúmeras contribuições à medicina. Poderíamos citar, por exemplo, a teoria da unidade funcional do córtex cerebral, responsável pelo encadeamento dos reflexos em cadeias associativas, ou suas investigações sobre tratamentos quimioterápicos, capazes de alterar o funcionamento do cérebro, bem como o estabelecimento das bases da medicina psicossomática. O recorte que fizemos foi limitado por duas razões: a primeira determinou nosso sumário da face mais conhecida e influente de seu trabalho, a teoria dos reflexos condicionados, com o objetivo de salientar a concepção de ciência que lhe sustenta; a segunda procurou seguir a leitura que Eisenstein faz de sua obra.

A apropriação da teoria de Pavlov por Eisenstein é evidente em um texto escrito em 1925, “Método de realização de um filme operário”, onde analisa a aplicação do conceito de montagem de atrações ao cinema, posto em prática em seu primeiro filme, “A greve”, rodado um ano antes. Planejado para ser a quinta parte de uma série de oito filmes que deveriam contar a história da luta do proletariado até a tomada do poder, “A greve” acabou sendo o único a ser produzido. Centrado sobre a clandestinidade das atividades políticas dos proletários, o filme causou espanto e polêmica na época de seu lançamento, notadamente por causa de uma cena que se tornaria famosa: a montagem alternada de uma violenta repressão policial aos grevistas com cenas do abate de gado em um matadouro. Mas não era só isso:

A Greve é um murro sem precedentes nos hábitos cinematográficos. Em primeiro lugar não conta propriamente uma história, mas uma ideia (o quadro geral de uma greve); em segundo lugar não utiliza o herói

intermediário, mas mergulha o espectador direto na acção; em terceiro, não tranquiliza o público (recusa frontal de *happy end*), antes o deixa suspenso numa das maiores sangueiras que o cinema jamais deu; e, por último, *utiliza processos formais de atingir a consciência do espectador de rasgada inovação* (Ramos, 1981: 30; grifos nossos).

É exatamente sobre esse último aspecto que se debruça a análise de Eisenstein no texto de 1925, manifestando desde muito cedo aquela que seria uma preocupação constante em toda sua produção, seja nos textos ou na realização de seus filmes: como conduzir o espectador a um estado superior de conscientização política utilizando de maneira eficaz os recursos que o cinema oferece ao realizador? A montagem sempre ocupou aí papel de destaque, mas a resposta incluía também o uso expressivo do som, da cor, dos figurinos, da interpretação dos atores, etc.

O texto abre com uma afirmação categórica, típica da arrogância que permeia os escritos de Eisenstein nesta fase: “Para a realização de *qualquer* filme existe apenas um *método*: a montagem de atrações” (Eisenstein, 1991b: 199). Esse método único prevê dois motivos para a escolha das atrações adequadas: a eficácia de classe e a acessibilidade de classe. A primeira refere-se à seleção daqueles estímulos capazes de provocar o efeito desejado na classe social que se pretende atingir. A propósito da citada cena da repressão à greve, intercalada com a matança dos animais, Eisenstein nos informa que as reações suscitadas variaram enormemente em função do público a que foi exibida: pessoas ligadas ao meio cinematográfico nos Estados Unidos sugeriram que a seqüência deveria ser cortada, por considerarem-na muito violenta; já os camponeses soviéticos, habituados ao abate do gado, acharam a

cena perfeitamente normal e não manifestaram oposição⁴. A acessibilidade de classe tem a ver com o que Eisenstein chama de “tabus de classe”, ou seja, aqueles temas que sofrem censura institucional prévia, seja por parte dos produtores, seja pela ação de associações e entidades fiscalizadoras ou moralistas. Cita como exemplo um *códex* norte-americano que lista, entre uma série de temáticas a serem evitadas quando da realização de filmes, as relações capital-trabalho e as perversões sexuais, nesta ordem.

Os estímulos servem de base também para definir o conteúdo e a forma do filme:

O conteúdo, tal como o compreendo, é o *esquema geral daquela série de choques* aos quais, numa determinada ordem, a platéia se expõe (...). Mas estes materiais devem ser organizados segundo um princípio que visa a um efeito desejado. A forma é *a realização dessas disposições* sobre um certo material, por meio da criação e da correta organização dos estímulos capazes de provocar os percentuais necessários, isto é, o lado efetivo e concreto da obra (Eisenstein, 1991b: 201).

Esta precisão matemática na busca pelos “percentuais necessários” de estímulos também é herdada de Pavlov, que usava como unidade de medida da secreção salivar de seus cães de laboratório o número de gotas produzidas em função de determinada intensidade de estímulos. No entanto, apesar de todo seu determinismo naturalista, a teoria dos reflexos condicionados, em alguns momentos,

⁴ Embora de maneira um tanto grosseira e reducionista, Eisenstein manifesta aqui um interesse precoce pela mediação que a cultura exerce nos processos de recepção dos bens simbólicos, antecipando-se às diversas teorias da recepção tão em voga na academia ultimamente.

apresenta uma pequena relativização, que Eisenstein, por vezes, parece desconhecer – ou finge ignorar. Vejamos um exemplo, extraído de um escrito de Pavlov: “O aspecto essencial da atividade superior do sistema nervoso central (...) consiste não no fato de que inúmeros estímulos sinalizadores iniciam reações reflexas no animal, mas no fato de que, *sob diferentes condições, estes mesmos estímulos podem iniciar reações reflexas bastante diferentes*; e, inversamente, as mesmas reações podem ser iniciadas por diferentes estímulos” (Pavlov, 1980: 49; grifos nossos). Nesse aspecto, Pavlov está de acordo com a eficácia de classe proposta por Eisenstein, o que não justificaria, nem para o cientista nem para o cineasta, a busca por um cálculo matemático que determinasse um percentual de estímulo capaz de gerar a reação desejada. Se a manifestação das reações depende não apenas dos estímulos utilizados, mas também de fatores ambientais ocasionais, para Pavlov, e da posição de classe, para Eisenstein, seria de se esperar que esses fatores recebessem uma atenção especial, ou, no mínimo, tanta atenção quanto a dedicada ao estudo dos estímulos. Mas na prática não é isto que acontece. Contradições como essa percorrem os escritos de ambos, que oscilam entre uma objetividade extremada – batizada de materialista – e um fascínio pelo contexto cultural onde a vida se manifesta.

Para o Eisenstein desta fase, a cultura surge associada sempre à idéia de conflito entre as classes sociais. Após estabelecer uma distinção entre as atrações do momento, atrações eternas e atrações ocasionais – como os saltos mortais ou o *non sense*, por exemplo – , alerta para o uso arbitrário destas últimas, cujo efeito contra-revolucionário teria sido demonstrado pela filosofia da *l’art pour l’art*, e salienta: “a correta utilização ideológica das atrações neutras ou ocasionais é aceitável

exclusivamente como procedimento destinado a provocar aqueles reflexos não-condicionados, necessários não por si mesmos, mas sim para a formação de reflexos condicionados, úteis do ponto de vista de classe, os quais desejamos associar a determinados objetivos de nosso princípio social” (Eisenstein, 1991b: 202).

Ao propor o uso de atrações *ocasionais* como geradoras de reflexos não-condicionados, Eisenstein inverte a lógica de Pavlov, que considerava justamente esse tipo de estímulo como a matriz dos reflexos condicionados. O mais importante, porém, é o fato de que Eisenstein também não faz distinção entre a atividade da mente humana e a dos animais, propondo como método para se atingir os objetivos de seu princípio social a formação de reflexos não-condicionados, que seriam os pré-requisitos à formação da consciência de classe, através da seleção dos reflexos condicionados mais apropriados. “Se tal método funcionou com os cães de Pavlov, por que não iria funcionar também para a educação do operariado?” é o que Eisenstein parece estar se perguntando neste momento.

Além da evidente influência de Pavlov, o que se percebe a partir da leitura deste texto é uma sutil alteração conceitual relativa ao procedimento formal de organização do material cinematográfico; embora mantenha-se a expressão “montagem de atrações”, verifica-se que a noção de atração começa a ser substituída pela idéia de choque a ser produzido através da montagem, este sim um conceito que, não apenas permanece como ganha novo impulso. Um sintoma dessa revitalização é a necessidade de definição de um princípio ordenador dos estímulos (esta busca também será uma meta constante, em que pese as variações terminológicas). Assim, a teoria dos reflexos condicionados de Pavlov é incorporada à teoria da montagem de

Eisenstein com dois propósitos: o ataque aos sentidos do espectador e a necessidade de agitação política. Segundo Wollen (1984: 38-39),

desde sempre Eisenstein se mostrou preocupado com os aspectos de agitação do seu trabalho: durante a guerra civil de 1921 trabalhara num comboio de agitação e propaganda como desenhador de cartazes, executando *cartoons* e caricaturas políticas, decorando estandartes, etc. Esta atitude em relação à arte era uma das tendências então dominantes. (...) O problema da arte se tornou o de produzir poesia de agitação.

Se isso era verdade para o início dos anos 20, a partir dos anos 30 a agitação política começa a ser vista com suspeita. O progressivo abandono dos ideais da Revolução, substituídos por uma orientação ideológica cada vez mais rígida no nível teórico – com o conseqüente estabelecimento, na esfera administrativa, de um plano de metas determinado e controlado pela burocracia do Partido – deixa os intelectuais em uma situação delicada, que os obriga a rever suas posições. Os reflexos cedo se fazem sentir na obra de Eisenstein.

1.2. DO TEATRO AO CINEMA: A MONTAGEM POR CONFLITO, O ORIENTE E O CINEMA INTELECTUAL

A retratação de Eisenstein se dá em um artigo de 1934, escrito sob o pretexto de comemorar os dez anos da nova cinematografia soviética, no qual se vê obrigado a assumir publicamente seus “erros” e a louvar a nova ordem estética oficial, o realismo socialista, segundo a qual estaria cometendo o pecado de ser excessivamente formalista e arbitrário em suas manipulações da realidade, ignorando, assim, importantes questões de conteúdo. O estatuto diferenciado que o cinema confere à realidade, em função da reconstrução que a montagem opera sobre o material dela extraído, é o problema que o autor se propõe a enfrentar. Para isto, são definidos os dois elementos sobre os quais a argumentação irá fundamentar-se: o plano, os “foto-fragmentos da natureza” e sua combinação de acordo com as intenções do diretor. Diz Eisenstein:

A fotografia é um sistema de reprodução que fixa eventos reais e elementos da realidade. Essas reproduções, ou foto-reflexos, podem ser combinados de várias maneiras. Tanto como reflexos, quanto pela maneira de suas combinações, elas permitem qualquer grau de distorção – que pode ser tecnicamente inevitável ou deliberadamente calculada (...). A ordem final é inevitavelmente determinada, consciente ou inconscientemente, pelas premissas sociais do realizador da composição cinematográfica. Sua tendência de classe é a base do que parece ser uma relação cinematográfica arbitrária com o objeto que se coloca, ou se encontra, diante da câmera. (Eisenstein, 1990a: 15-16)

Eisenstein começa a ensaiar uma defesa prévia às acusações de formalismo, afirmando que a suposta arbitrariedade composicional ou temática de um filme depende, por um lado, da ideologia de classe do diretor, e por outro, de um processo de organização do material que é inerente a outras formas de expressão artística, não constituindo, portanto, uma especificidade do cinema. Se há algo de específico no cinema não é a existência do processo em si – o fragmento e suas relações – mas o grau em que tais elementos são ampliados, em decorrência da natureza do material com que trabalha. A natureza factual do plano cinematográfico possui uma maleabilidade muito menor do que os fragmentos com que lidam a música ou a literatura: o som e a palavra, respectivamente. Por isso, o processo de montagem realizado pelo cinema amplia de tal forma aquilo que em outras artes ocorre em nível microscópico que, no cinema, a estrutura da obra adquire uma nova qualidade. A resistência do material manipulado pelo cineasta obriga-o a inventar uma ampla variedade de formas e estilos de montagem, que se tornam “o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza” (Eisenstein, 1990a: 16).

O grande problema, segundo Eisenstein, foi que esse aspecto da linguagem cinematográfica recebeu uma atenção excessiva por parte dos cineastas, superando em importância outros elementos tão fundamentais quanto a montagem, como por exemplo, o argumento – que havia sido tão duramente atacado pelo diretor quando de sua definição da montagem de atrações no teatro. O argumento reveste-se de importância na nova fase que se inicia para o cinema soviético já que, neste momento, a imposição do culto à personalidade exige dos filmes uma reorientação ideológica que se reflete tanto na criação do enredo quanto na montagem final. Se

nos filmes do período anterior interessava mostrar o herói coletivo, em contraposição ao herói individualista do cinema burguês, agora as atenções recaem sobre a representação da individualidade, ainda que dentro do coletivo, “porque – escreve Eisenstein – o coletivismo significa o desenvolvimento máximo do indivíduo dentro do coletivo, uma concepção irreconciliavelmente oposta ao individualismo burguês. Nossos primeiros filmes omitiram este significado mais profundo” (Eisenstein, 1990a: 24).

Apesar da autocrítica, Eisenstein não cede por completo às exigências de abjurar sua produção anterior e insiste em que os filmes da década de 20 foram importantes porque abriram o caminho para as novas exigências do cinema contemporâneo – mas encerra o texto adotando o tom oficial exigido pelo Partido: “O caminho, porém, não é voltar a eles [os filmes da década anterior], mas ir em frente, em direção à síntese de tudo o que de melhor foi feito por nosso cinema mudo, em direção a uma síntese disto com as exigências de hoje, seguindo as linhas do argumento e da análise ideológica marxista-leninista. A fase de síntese monumental nas imagens do povo e da era do socialismo – a fase do realismo socialista” (Eisenstein, 1990a: 24).

Esta postura ambígua de Eisenstein, oscilando entre a obrigação de retratar-se e a necessidade de reafirmar suas posições anteriores, o conduz a um resgate de sua trajetória artística e intelectual, visando uma exposição dos motivos que o conduziram do teatro ao cinema (“Do teatro ao cinema”, aliás, é o título do artigo). Fazendo uma concessão aos dogmas do realismo socialista, Eisenstein (1990a: 17) parte da premissa de que a “tendência do cinema é mostrar eventos com o mínimo de distorção, objetivando a realidade factual dos fragmentos” para afirmar que, já em

suas primeiras encenações teatrais, levou aos palcos os próprios eventos, ao invés da reação aos eventos, e exemplifica com uma cena da peça “O Mexicano”, dirigida por Valentin Smishlaiev em 1921, na qual trabalhou como cenógrafo (ao menos esta era sua função oficial; no entanto, conforme o próprio Eisenstein admite, ele acabou extrapolando largamente suas atribuições, acabando por dividir a direção do espetáculo). A cena em questão é uma luta de boxe; por sugestão de Eisenstein, optou-se por encenar a própria luta, construindo um ringue no centro do teatro, no meio da platéia, contrariando assim uma regra tradicional da encenação teatral, segundo a qual não se deveria mostrar a luta em si, mas a reação do público ao embate; da luta deveriam ser ouvidos os ruídos e os comentários dos espectadores, os quais deveriam ocupar o centro do palco. Ao propor a encenação da própria luta, seu objetivo era estimular a platéia diretamente, através de um método no qual deveria prevalecer a concretude dos fatos reais.

Esse compromisso com a realidade teria se acentuado em “O Sabichão”, onde os elementos materialistas-factuais do teatro apareceriam ainda mais claramente, elevados a um nível superior “através de contrastes fantásticos. A tendência desenvolveu-se não apenas a partir dos movimentos de encenação ilusórios, mas do fato físico da acrobática. Um gesto se expande em ginástica, a violência se expressa através de uma cambalhota, a exaltação através de um *salto mortale*, o lirismo no ‘mastro da morte’” (Eisenstein, 1990a: 18). A luta de boxe converte-se em ginástica: o corpo do ator, preciso como uma máquina, era treinado de modo a responder no menor tempo possível à avalanche de estímulos que pipocavam pelo palco a todo momento; no teatro de atrações, é esse tempo de reação mínimo, expresso em movimentos vigorosos, o responsável pelo encadeamento dos estímulos, garantindo,

assim, a progressão temática da peça. É mais do que evidente que a pretensão em caracterizar esse tipo de encenação como realista soa forçada até para ouvidos menos sensibilizados a essa questão do que a audição atenta dos censores do realismo socialista.

Com o passar do tempo, o compromisso com a realidade torna-se uma exigência cada vez maior, estreitando os limites da criação e obrigando os artistas a aderirem a uma representação naturalista, afastando-se de qualquer tipo de experimentação. Eisenstein resiste o quanto pode, tentando justificar suas inovações formais como a tentativa de produzir uma síntese entre duas tendências opostas de representação teatral, que ele chama de “conflito entre princípios materiais-práticos e descritivos-fictícios” (Eisenstein, 1990a: 18).

A necessidade de conciliar esses princípios opostos chega ao limite na sua peça seguinte, “Máscaras de Gás”, encenada em 1923 no interior de uma fábrica de gás desativada. Nesse espetáculo, a linha da ação real e a linha descritivo-fictícia sofrem uma cisão irreparável em função da presença esmagadora do cenário, que domina completamente a cena, desviando a atenção da platéia, que deveria centrar-se nos personagens e na história: “o elemento de realidade despontou com força nova – tomou as coisas em suas próprias mãos – e finalmente este elemento teve de sair de uma arte em que ele não podia dominar. Em conseqüência, fomos levados ao limiar do cinema” (Eisenstein, 1990a: 18).

Como vimos, é no cinema que a realidade torna-se uma presença indelével, pela própria natureza do material sobre o qual exerce sua atividade simbólica. Mas, além disso, é também no cinema que os princípios da montagem vão adquirir relevância, embora já estivessem sendo usados em larga escala no teatro. Mesmo em

sua primeira peça, “O Sabichão”, recursos de montagem foram fundamentais para a expressão do tema do espetáculo. Eisenstein cita o exemplo de uma cena onde o personagem Glumov constitui-se no elemento de ligação entre duas cenas distintas mostradas simultaneamente: na primeira, Glumov recebe instruções de seu tio, Mamayev, para cuidar da esposa deste – esta cena acontece em uma plataforma erguida sobre o palco à altura de vários degraus; a segunda cena exhibe o diálogo de Glumov com a tia, no qual o sobrinho aproveita a situação para cortejá-la, indo além das instruções do tio. A passagem das cenas dá-se pela corrida de Glumov de um cenário ao outro, captando fragmentos de diálogo de uma situação e intercalando-os com partes do diálogo da cena seguinte. A costura entre as cenas é feita pelos saltos de Glumov entre os cenários, criando, assim, uma colisão entre as falas da tia e do tio, produzindo novos e inesperados significados. O ritmo da seqüência é determinado pelo “corte” entre uma cena e outra. O exemplo ressalta não apenas a presença evidente da montagem de fragmentos isolados, mas, principalmente, chama a atenção para o fato de que o confronto entre os fragmentos vai gerar um significado que não está presente em cada um deles, se considerados isoladamente: “Qualquer um que tenha em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma seqüência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem” (Eisenstein, 1990a: 20). É a articulação dos planos em uma seqüência planejada que vai gerar o significado pretendido.

Por influência de seu trabalho anterior com o teatro, o recurso expressivo primordial do cinema, a montagem, é definida agora como *mise-en-cadre*: “Como a

mise-en-scène é a inter-relação de pessoas em ação, do mesmo modo a *mise-en-cadre* é a composição pictórica de *cadres* (planos) mutuamente dependentes na seqüência da montagem” (Eisenstein, 1990a: 23). O cinema passa a ser o ápice deste processo de produção de significados pelo encadeamento de cenas independentes, tendo evoluído de uma fusão mecânica – o teatro de atrações – , passando por uma fase de síntese plástica – “A Greve” – e chegando, finalmente, à síntese temática com “O Encouraçado Potemkin”, segundo filme de Eisenstein, dirigido em 1925.

Também é no teatro que Eisenstein vai buscar inspiração para refletir sobre a presença simultânea em cena de estímulos visuais e sonoros – sempre com o objetivo de ampliar a expressão temática do espetáculo, ou seja, sua estrutura composicional geral. Aqui, o modelo é o teatro *kabuki*, que se apresentou em Moscou e Leningrado no final dos anos 20, o que gerou um texto de Eisenstein escrito em 1928, a que deu o título de “Uma inesperada junção”, referindo-se às contribuições que esta modalidade teatral poderia dar ao cinema sonoro. O que o atrai no teatro *kabuki* é sua capacidade de reunir em um “conjunto monístico” os diversos recursos expressivos de que o teatro dispõe, conferindo a todos a mesma importância: na ausência de hierarquia, “ocorre uma única sensação monística de ‘provocação’ teatral. Os japoneses consideram cada elemento teatral não como unidade incomensurável entre as várias categorias de sensações (dos vários órgãos sensoriais), mas como uma unidade única de *teatro*.” (Eisenstein, 1990a: 29). É justamente essa unidade básica que Eisenstein buscava quando da definição das atrações como padrão para medir as impressões causadas pelos estímulos apresentados no palco. O que os japoneses lograram alcançar é a capacidade de atingir a totalidade dos sentidos humanos através da soma dos recursos empregados, sem que um elemento isolado – o som, o

movimento ou a cor, por exemplo – tivesse predominância sobre outro ou sobre o conjunto. Segundo Eisenstein, o método utilizado consiste em transferir “o objetivo afetivo básico de um material para outro, de uma categoria de ‘provocação’ para outra” (Eisenstein, 1990a: 29). Mantendo-se o mesmo tema, efetua-se sua apresentação para a platéia através do uso sucessivo de recursos distintos: ora a gestualidade do ator, ora a cenografia, ora a música; o tema, o *leit motiv*, transfere-se, assim, de uma provocação a outra – ou de um estímulo ao seguinte. Se há uma alteração no modo de operacionalização prática, programaticamente, no entanto, o método permanece o mesmo: o objetivo ainda é atingir os sentidos do espectador do modo mais expressivo possível. Trata-se agora de “um método de contraponto de imagens visuais e auditivas combinadas. Para se dominar este método, deve-se desenvolver em si mesmo um novo *sentido: a capacidade de reduzir percepções visuais e auditivas a um ‘denominador comum’*” (Eisenstein, 1990a: 31). Tal como o teatro *Nô*, do qual é considerado uma popularização, o *kabuki* retira força de seu poder de concentração. Segundo Helen Caldwell, no teatro *Nô*,

todos os elementos – vestuário, movimento, verso e música – reúnem-se para produzir uma impressão singular, clara, única. Cada um dos dramas encarna alguma relação ou emoção humana primordial, a suavidade ou a pungência poéticas são elevadas ao máximo grau pela exclusão de todo elemento perturbador, seja um realismo mimético, seja um sensacionalismo vulgar. A emoção fixa-se sempre na idéia, não na personalidade” (Caldwell *apud* Campos, 1994: 21).

A expressão emocional da idéia, pelo aproveitamento ótimo dos recursos expressivos do cinema, é um objetivo a que Eisenstein vai se dedicar durante toda a vida.

A introdução do som no cinema, que se inicia nesse período, traz igualmente novos problemas e novas oportunidades; o espírito inovador e eternamente vanguardista de Eisenstein obviamente interessa-se mais por estas últimas do que pelos primeiros. O teatro *kabuki* oferece-lhe a ocasião para investigar as formas de dominar cinematograficamente o som, alçando-o ao mesmo patamar em que estão postos os outros recursos do cinema; neste sentido, Eisenstein nada contra a corrente dominante, que via no advento do cinema sonoro os primeiros sinais da morte da sétima arte. Ao contrário, ele enxerga no teatro e na cultura japonesa novas possibilidades de ampliar ainda mais a capacidade expressiva do cinema. Sua interpretação do modo como os japoneses vêem o mundo antecipa questões que serão, mais tarde, objeto de interesse da semiótica, especialmente dos estudos de poética, onde o Oriente surge como sinônimo de iconicidade, pensamento analógico, poesia, inconsciente, em oposição à lógica predicativa e subordinativa das línguas ocidentais⁵. Eisenstein observa que a cultura japonesa, em diversas áreas, opera por uma indiferenciação da percepção, onde todos os sentidos agem em sincronia. Esse tipo de percepção “feudal” opõe-se às diferenciações econômicas trazidas pelo capitalismo, que geram, como consequência, percepções diferenciadas do mundo. Os exemplos da sincronização dos sentidos operada pelo pensamento japonês são encontrados em manifestações tão distintas quanto a cenografia, o figurino, a escrita ou a poesia; nestas últimas, chamam a atenção o ideograma – a imagem de um

⁵ Ver, a esse respeito, “Semiótica e Literatura”, de Décio Pignatari, obra inaugural dos estudos peirceanos no Brasil.

conceito, de acordo com Eisenstein – e a valorização simultânea do poema e da caligrafia, respectivamente. O ideograma vai receber um estudo especial do diretor, ao qual nos dedicaremos em breve. Antes, uma última citação desse artigo, onde é explicada a junção a que se refere o título: “O arcaísmo das ‘provocações’ sensoriais indiferenciadas do *Kabuki* de um lado, e do outro – o auge do *conceito de montagem*. O conceito de montagem – o auge de sentir e resolver diferenciadamente o mundo ‘orgânico’ – é resolvido com a precisão matemática impecável de uma máquina” (Eisenstein, 1990a: 33).

Agora mais um recurso foi incorporado ao arsenal de estímulos do cinema – o som; esse fato, entretanto, não é suficiente para produzir uma alteração substancial nos objetivos e nos métodos de trabalho de Eisenstein. Embora a argumentação tenha alcançado uma sutileza ausente nos escritos anteriores, permanecem o desejo pela precisão matemática na definição dos estímulos – agora chamados de provocações –, com a correspondente metáfora da maquinização do humano, e o privilégio dado à montagem, único recurso capaz de articular a tão pretendida sincronização dos sentidos, de modo a orquestrar da melhor maneira possível a apresentação sintética e expressiva do tema. O dado novo refere-se à indiferenciação do mundo orgânico, e a necessidade de resolvê-la. Esse será um conceito ao qual Eisenstein vai retornar na fase final de sua produção teórica, quando passa a dedicar-lhe atenção especial, incorporando ao seus estudos conceitos da antropologia (esta questão será abordada adiante. Por ora, fica o registro de seu surgimento, ainda tímido, neste período).

O Oriente também serve de inspiração para que se redefina o conceito de montagem, adotando como modelo a escrita figurativa do ideograma japonês, cujo modo peculiar de articulação possibilita a produção de conceitos abstratos a partir da

combinação de dois hieróglifos independentes, cada um dos quais representa, isoladamente, um objeto concreto, em virtude da similaridade icônica com tal objeto. Em “Fora de quadro”, artigo de 1929, também conhecido como “O princípio cinematográfico e o ideograma” afirma-se: “Pela combinação de duas ‘descrições’ é obtida a representação de algo graficamente indescritível” (Eisenstein, 1990a: 36). Os exemplos citados já se tornaram clássicos: a associação dos hieróglifos do cachorro e da boca resulta no conceito de latido ou no verbo latir; uma boca combinada com uma criança produz a idéia de grito; uma boca e um pássaro, o canto ou o cantar, e assim por diante.

Eisenstein identifica aí o princípio da montagem, o elemento básico da cultura visual japonesa e também do cinema, particularmente de um cinema que busca uma forma abreviada e condensada de uso de seus recursos visando atingir o máximo de expressividade: o *cinema intelectual*, assim chamado porque ambiciona alcançar um tipo particular de montagem dos planos cinematográficos – que são inescapavelmente concretos, porque sua natureza material é sempre devedora de um compromisso com a realidade impressa na película, conforme vimos anteriormente – que seja capaz de produzir, pelo conflito, um conceito intelectual abstrato. Esse tipo de montagem deve combinar “planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*” (Eisenstein, 1990a: 36). Aparentemente, ao falar em planos neutros em conteúdo, está se postulando a existência de um grau zero de significado das imagens captadas pela câmera. Se fosse assim, seria impossível a produção de um conceito ou uma idéia através da articulação de duas imagens esvaziadas semanticamente. Eisenstein não é ingênuo e sabe que admitir tal hipótese seria cair em contradição; sua argumentação é

suficientemente engenhosa para escapar de tais armadilhas, fazendo uso de um profundo conhecimento da língua e da cultura orientais.

Sua definição do ideograma preocupa-se em enfatizar os traços de similaridade icônica que a escrita japonesa ainda mantém, apesar da crescente convencionalidade adquirida ao longo do tempo. Neste sentido, o ideograma japonês segue um processo evolutivo semelhante ao ocorrido com o ideograma chinês, do qual descende. O ideograma operava inicialmente por um processo de representação fortemente marcado pela iconicidade; porém, com a evolução da escrita, sofre um gradativo processo de simbolização. No prefácio a seu livro sobre o ideograma⁶, Haroldo de Campos refere-se a um texto do semiótico chinês Yu Jian-Zhang para afirmar que:

No processo de sua evolução, os caracteres chineses passaram de uma fase primitiva, na qual ‘aspiravam à iconicidade através da forma representativa’, a outra (...), visando à unificação e à simplificação. A partir dessa reforma, os caracteres chineses ‘não buscam identificar-se com a aparência externa das coisas, como na fase inicial, mas utilizam uma espécie de estrutura organizada por traços, para delinear, de modo sutilmente sugestivo, sua semelhança com os objetos representados’ (Campos, 1994: 14-15; as citações são do texto de Jian-Zhang)

Esse processo de simplificação e abstração converte-os em um tipo especial de símbolos, o que não significa que

⁶ CAMPOS, Haroldo de. “Ideograma: lógica, poesia e linguagem”, São Paulo: Edusp, 1994.

‘não sejam baseados em ícones’, mas que não tomam mais a mera ‘similaridade’ como ‘padrão’. De ‘signos icônicos’ eles se transformam numa espécie de ‘símbolos metafóricos’. Por outro lado, como um ‘sistema cultural de signos’, os caracteres chineses são um ‘modelo constituído por um sistema esquemático que se origina da iconicidade’, mas que, para ‘riqueza de sua capacidade explanativa, evolui no sentido da simbolicidade’ (Campos, 1994: 14-15).

A simbolicidade icônica de Jian-Zhang merece comentário de pé de página de Haroldo de Campos, na qual cita seu ensaio introdutório ao livro, onde analisa o problema, nomeando-o como uma questão de semioticidade icônica:

ícones, hipoícones com traços indiciais, hipoícones com traços simbolóides. (...) metáfora, na classificação triádica de Peirce, é um hipoícone terceiro, próximo da convencionalidade do símbolo. A parte fônica do ideograma de tipo ‘pictofonético’ [na definição de Jian-Zhang] poderia ser entendida como um ‘hipossímbolo’ com traços icônicos, cuja iconicidade, na prática poética, sobretudo, estaria sempre na iminência de se reatualizar (Campos, 1994, nota à página 15).

A neutralidade de conteúdo dos ideogramas a que se refere Eisenstein, portanto, diz respeito a um sistema convencional de escrita – cuja convencionalidade o aproxima do símbolo e da terceiridade peirceana, reino da lei e da norma, envolvendo fenômenos da ordem da *generalidade* e da *convencionalidade* – fundado sobre caracteres que ainda guardam traços icônicos – razão pela qual podem fazer parte da categoria da primeiridade. Segundo a classificação de Peirce, os fenômenos

primeiros são aqueles cuja definição está baseada na *possibilidade* de representarem algo e, conseqüentemente, não podem ser definidos aprioristicamente – daí que seu conteúdo esteja sempre apto a ser preenchido a cada nova manifestação; é nesse sentido que Eisenstein os define como neutros – o que não o impede de manter uma série de reservas em relação ao poder de significação das imagens isoladas, independentes de um princípio ordenador fornecido pelo tema da obra .

Uma aplicação desse princípio de formação de conceitos é encontrada no *haikai*, a forma de expressão típica da poesia japonesa. Segundo o cineasta, o *haikai* aspira imprimir na consciência do leitor um conceito abstrato, através da produção de um efeito cuja base é o ícone: “*O conceito é uma forma simples*; seu adorno (uma expansão através de material adicional) transforma a fórmula em uma *imagem – uma forma terminada*. Tal qual – apesar de ao contrário – um primitivo processo de pensamento, o pensamento imagístico, deslocado para um grau definido, se transforma em pensamento conceitual” (Eisenstein, 1990a: 37; grifos nossos). A noção de *conceito* que emerge da citação sugere que se trata de uma idéia cujo sentido deve ser buscado não em apenas em seu conteúdo mas, principalmente, em sua configuração formal; *o conceito eisensteiniano não se constitui na expressão lógico-verbal de um argumento* (segundo Peirce, o estágio intelectualmente mais elaborado do signo, se considerado em suas relações com o interpretante), *mas na apresentação formal de um significado que deve ser apreendido indiferenciadamente* – para usarmos uma expressão do próprio Eisenstein. Ou seja, trata-se de um conceito que, reelaborado por uma determinada configuração formal (um “adorno”, nas palavras de Eisenstein), pretende um retorno ao ícone, aspirando tornar-se um terceiro com aparência de primeiro – a própria definição peirceana da qualidade

estética – , evoluindo a um estágio anterior ao pensamento lógico e aproximando-se do pensamento primitivo, composto por imagens – com a ressalva que se trata de um pensamento primitivo recuperado em um nível mais elevado.

Embora defina seu cinema como intelectual, logo se percebe que a forma justa pretendida por Eisenstein tem por objetivo atingir o espectador pela ampliação dos componentes *emocionais* do conceito: “A simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo – psicológico. E se os limites básicos dos conceitos intelectuais definidos, formados pelos ideogramas combinados, ficam obscuros nesses poemas [os *haikais*], em *qualidade emocional*, porém, os conceitos florescem incomensuravelmente” (Eisenstein, 1990a: 38). A garantia de que o conceito vai conseguir alçar-se a esse nível superior é dada pela montagem, esta sim resultante de um esforço intelectual exercido sobre a organização formal dos planos. Cabem aqui as palavras de Pignatari (1987: 157-158):

Forma (outra denominação do ícone) é primeiridade e a sua principal maneira de organização é a coordenação (parataxe). Isso não significa, entretanto, que não exista uma hierarquia icônica; a diferença está no fato de que a hierarquia icônica se estabelece analogicamente, não logicamente: (...) na fotografia, no cinema e na televisão, pela maneira de se ocupar o espaço e por todas as variações de distâncias e posições, desde os ‘close-ups’ até as tomadas panorâmicas.

A perfeição nos modos de articulação dessa hierarquia icônica vai se constituir na obsessão eisensteiniana pela busca da expressão mais exata do tema da

obra, tanto plástica quanto ritmicamente, determinando os diversos tipos de montagem possível. Adiante nos deteremos sobre isso. Agora interessa-nos ressaltar outro aspecto da escrita japonesa identificado por Eisenstein e que serve de motivo para novas reflexões. Trata-se da dupla natureza do ideograma, que aponta ora para seus traços denotativos, isto é, a capacidade de *representação* icônica dos hieróglifos, ora para seus elementos descritivos, ou seja, o *significado* expresso pela combinação dos ideogramas. A “denotação por descrição” resulta da conjunção do descritivo como método e do denotativo como objetivo. Se o *haikai* é um bom exemplo do processo de denotação, as gravuras de Sharaku, gravurista japonês do século XVIII, são úteis para ilustrar a aplicação do método descritivo.

Sharaku construía suas gravuras retratando proporções anatômicas absurdas:

O espaço entre os olhos compreende uma largura que ultrapassa todo o bom senso. O nariz é quase duas vezes maior, em relação aos olhos, do que qualquer nariz normal ousaria ser, e o queixo não tem nenhuma relação com a boca; as sobrancelhas, a boca e cada traço – é desesperadamente não relacionado (...). Foi com uma total consciência que ele repudiou a normalidade e, apesar do desenho de traços isolados depender do naturalismo rigorosamente concentrado, suas proporções foram subordinadas a considerações puramente intelectuais. *Ele estabeleceu a essência da expressão psíquica como a norma para a expressão dos traços isolados*” (Kurth *apud* Eisenstein, 1990a: 39).

Trata-se, na verdade, da descrição de um rosto e não de uma representação baseada na mímese; a descrição – poderíamos dizer, a narrativa – do rosto é

governada pelo princípio da “essência da expressão psíquica”, ou seja, pela *manifestação concentrada do significado* que se quer comunicar ao receptor, o qual se pretende atingir profunda e intimamente. É a combinação *intelectual* e arbitrária dos traços isolados que determina o efeito pretendido; todo o esforço intelectual que está na origem do processo de montagem tem por objetivo atuar sobre a psique do leitor/espectador, abrindo caminho até sua consciência por meio do choque emocional gerado pelo conflito entre as imagens combinadas. O significado do conjunto, portanto, está na organização formal dos caracteres individuais. A respeito da apropriação cinematográfica do processo denotativo de Sharaku, Eisenstein (1990a: 39) comenta: “Combinando essas monstruosas incongruências, reunimos novamente o evento desintegrado em um todo, mas sob *nosso* ponto de vista. De acordo com o tratamento dado à nossa relação com o evento (...). A representação de objetos em suas proporções reais (absolutas) é, sem dúvida, apenas um atributo à lógica formal ortodoxa. Uma subordinação a uma ordem inviolável das coisas”.

A apresentação desproporcional de um evento é regida pela necessidade de expressar as opiniões do autor sobre o acontecido e não pela obrigação de retratá-lo com fidelidade; ao lado da narrativa do evento e, por vezes, suplantando-a, emergem os comentários do autor: “a montagem deixa de expor uma ação dramática num certo espaço e tempo para encadear um raciocínio abstrato” (Xavier, 1994: 368). Estamos aqui ainda muito longe dos imperativos do compromisso com a realidade propugnados pelo realismo socialista. Eisenstein insiste em que a autonomia do criador frente à realidade reconstruída pela obra se justifica se atentarmos para o fato de que mesmo as representações ditas “realistas” são, na verdade, produto de uma época e de um lugar determinado, com todas as implicações ideológicas a que estão

sujeitas em decorrência de sua presença nesse espaço-tempo específico: “O realismo absoluto não é de modo algum a forma correta da percepção. É simplesmente a função de uma determinada forma de estrutura social” (Eisenstein, 1990a: 39). A idéia de uma percepção socialmente mediada aproxima Eisenstein de conceitos da corrente sócio-histórica da psicologia soviética que se desenvolvia no mesmo período. Mas isso é assunto para mais adiante.

Tendo apresentado individualmente os dois modos de articulação do ideograma, no *haikai* e nas gravuras de Sharaku, Eisenstein atenta para sua presença simultânea no teatro de marionetes, em cenas onde o *significado* da ação é expresso por uma narração feita nos bastidores enquanto a ação é *representada* silenciosamente no palco. O teatro *kabuki* é herdeiro dessa forma de montagem em dois planos expressivos no método de “interpretar sem transições”: em determinado trecho da peça, o ator pára e é encoberto por um auxiliar de cena, vestido de negro dos pés à cabeça, com luvas e capuz igualmente pretos; quando o auxiliar se retira, o ator ressurgue com nova maquiagem e com uma peruca diferente, “caracterizando outro estágio (grau) de seu estado emocional” (Eisenstein, 1990a: 44). A transição brusca expressa de maneira acentuada a dramaticidade do conteúdo. Há um exemplo de aplicação desse princípio no cinema eisensteiniano na famosa cena da escadaria de Odessa em “Encouraçado Potemkin”, onde, ao close do rosto de uma mulher, segue-se o plano de um soldado golpeando com o cabo de seu fuzil em direção à câmera, plano que é interrompido por um corte e pelo retorno do plano do rosto feminino, agora ensangüentado e com os óculos quebrados em consequência do golpe. Novamente, o corte abrupto; eliminando da cena a transição gradual de um

estado a outro, a montagem reforça a violência da situação: ao choque do golpe de fuzil contra o rosto da mulher corresponde o choque entre os planos da seqüência.

É exatamente o choque que vai definir agora a montagem eisensteiniana, em oposição às concepções mais tradicionais da função da montagem e da definição de plano cinematográfico. O adversário aqui é Vsevolod Pudovkin, que defendia a idéia de que a montagem é a ligação dos elementos constituintes do filme, os planos, formando uma cadeia de imagens visando a exposição de uma idéia. Para Eisenstein, montagem é conflito, uma colisão de dois elementos gerando um terceiro, o conceito, assim como no ideograma. O conflito adquire importância tal que não se contenta em permanecer externo ao plano, unindo um ao outro, mas infiltra-se em seu interior:

O plano não é um *elemento* da montagem. O plano é uma *célula* da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si (Eisenstein, 1990a: 41).

Sendo a célula da montagem, o plano também deve ser considerado do ponto de vista da montagem, garantindo, assim, que os conflitos produzidos internamente ao plano funcionem como impulsos que fazem o filme avançar: “Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito *entre* os trechos da montagem” (Eisenstein, 1990a: 42). A idéia de que o essencial é o que acontece entre

os planos e na interação entre eles foi desenvolvida na *teoria do intervalo*, criada por Dziga Vertov, cineasta soviético que se notabilizaria pela produção de cine-documentários, jornais de atualidade montados pelo cineasta com trechos de imagens recebidas de várias partes do país.

Se Eisenstein é o engenheiro, aquele que se preocupa com a estrutura que sustenta a obra, e que exige um esforço dos usuários/espectadores para ser reconhecida e identificada, Vertov é o arquiteto, que deliberadamente procura chamar a atenção para o trabalho realizado sobre a superfície visível da obra, trazendo à tona todo o processo de construção do filme; assim, em “O homem da câmera”, filme de 1929, verdadeiro manifesto futurista em forma de imagens, Vertov cria uma Moscou idealizada – acrescentando às cenas da capital soviética, imagens captadas em Odessa⁷ - usando de todos os recursos disponibilizados pelo aparato da câmera e da mesa de montagem: trucagens, animação, câmera lenta, imagens aceleradas, dissonâncias rítmicas entre o som as imagens, etc. Mas o que mais chama a atenção nesse filme é a presença em cena do próprio operador da câmera, interpretado pelo irmão de Vertov, Mikhail Kaufman, além da aparição freqüente de imagens que exibem o trabalho de montagem do próprio filme, realizada por Elizabeta Svilova, esposa do cineasta; o objetivo é reforçar o aspecto documental do filme mas também, e principalmente, revelar que o filme é, na verdade, um discurso, resultado da manipulação de uma linguagem que construiu aquilo que estamos vendo na tela. “O homem da câmera” é o exemplo acabado do que Vertov define como cine-olho – imagens da vida real, captadas de improviso, e “melhoradas” pela intervenção inteligente do cérebro humano, que lhes retira os excessos, mostrando o

⁷ À criação de um espaço imaginário pela montagem de fragmentos de cenas filmadas em lugares diferentes, Vertov deu o nome de “geografia criativa”.

essencial, aquilo que não se pode ver sem o concurso da câmara: o que acontece no intervalo entre as imagens. A teoria do intervalo “entende que o movimento cinematográfico por excelência não está na imagem contínua obtida num registro de câmara, mas na *passagem*, neste salto que, pela montagem, cobre a distância – temporal, espacial, plástica, temática – entre duas imagens e gera sentido” (Xavier, 1994: 367).

Eisenstein e Vertov concordam quanto a esse ponto – a necessidade de se enfatizar o princípio organizador que reordena os dados retirados do mundo, transformando-os em componentes de um discurso – mas divergem quanto ao método e ao material utilizado. Vertov permanece limitado pelo presente, enquanto Eisenstein inclui em seu inventário imagético uma série de imagens que escapam ao domínio das atualidades dos documentários de Vertov.

Além disso, os conflitos eisensteinianos estendem-se para além da montagem que articula um plano a outro, atingindo outros sistemas sógnicos, como a iluminação, por exemplo: “Percebê-la como uma colisão entre uma corrente de luz e um obstáculo, como o impacto de um jato de água de uma mangueira batendo em um objeto concreto, ou do vento soprando sobre uma figura humana pode resultar num uso da luz inteiramente diferente” (Eisenstein, 1990a: 43). A extrapolação do conflito a todas as esferas do filme determina um variado leque de suas ocorrências possíveis, como o conflito de escalas, de volumes, de massas, etc, o que de certa forma acarreta uma perda de especificidade e uma diluição dos limites de aplicação do conceito. A leitura que Eisenstein faz da dialética, conforme veremos adiante, também contribui para isso. Entre todos os conflitos citados, o mais importante para nós, neste momento, diz respeito ao conflito entre a moldura do plano e o objeto filmado,

expresso assim por Eisenstein: “A posição da câmera, como uma materialização do conflito entre a lógica organizadora do diretor e a lógica inerte do objeto, em colisão, reflete a dialética do enquadramento” (Eisenstein, 1990a: 43). Retorna aqui a idéia de uma relação tensa entre o trabalho de composição do cineasta, em particular, e do artista, em geral, e a brutalidade e resistência dos materiais da natureza, questão que será uma preocupação cada vez mais constante.

A importância da noção de conflito também é herdeira da interpretação que Eisenstein faz do ideograma, distinta da leitura de Ezra Pound e de Ernest Fenolossa⁸. Estes acreditavam que a combinação de dois elementos não geravam um terceiro, mas apontavam para alguma relação fundamental entre eles; por exemplo: a conjugação dos caracteres de “rosa”, “cereja”, “ferrugem” e “flamingo” produz o significado de “vermelho”.

Houve uma intersecção das características de cada signo isolado e o “vermelho” veio à tona como o elemento comum entre os caracteres. É o processo da metáfora, onde a comparação de significados traça uma área comum entre os campos de significação dos elementos comparados. No ideograma, a comparação é substituída pela proximidade entre os caracteres. O produto dessa composição é a emergência do significado comum (Menezes, 1991: 33-34).

Antes de se constituir como oposta à interpretação de Eisenstein, essa lhe é complementar, uma vez que ambas apontam para uma lógica relacional, sintética e analógica, distinta da lógica predicativa e analítica das línguas ocidentais, fundadas

⁸ Para maiores detalhes, ver o livro organizado por Haroldo de Campos, citado na nota 6.

sobre relações de causalidade e linearidade. Mesmo entre essas duas lógicas distintas também há complementaridade, visto que ambas dizem respeito à elaboração intelectual de conceitos.

O que ocorre é que uma lógica de inferências sintéticas criada na articulação inter-relacional e deslinearizada de uma composição, faz saltar à vista uma presença marcante do signo e sua construção formal, plástica (...), ressaltando seu aspecto físico, sua informação enquanto estímulo sensorial, em geral nublada pela condição de mero transportador de mensagem. Por isso, não cabe tentar suplantar a dicotomia criada pela tradição verbal discursiva, que anula a potencialidade físico-sensorial do signo quando supervaloriza a transmissão de conteúdos, pela exclusão desse aspecto racional, mas por uma perfeita equação de equilíbrio em que a informação sensorial e a comunicação de significados se coadunem num corpo harmônico (Menezes, 1991: 35-36).

Quando Eisenstein, apesar da ênfase dada ao conflito, insiste nas relações que se dão *entre* os planos da montagem, o que está pretendendo é justamente alcançar esse equilíbrio harmônico entre a apreensão sensorial do signo, decorrência do choque causado pela montagem, e sua interpretação racional, através da proposição de um conceito intelectual que se insinua como resultado da articulação dos planos. O comentário de Machado (1989: 171) a respeito das experiências dos formalistas russos com o cinema cabe perfeitamente aqui: “É todo um ideal formalista que se expressa em tal concepção, onde, ao invés de se desconsiderar o aspecto semântico do fenômeno artístico, se prefere vinculá-lo ao aspecto técnico e formal”. A

montagem intelectual, portanto, não desconsidera o conteúdo do que é exibido; simplesmente busca apresentá-lo da maneira mais adequada, considerando-o como o *aspecto semântico da forma* – um raciocínio demasiado sutil para a miopia do realismo socialista.

1.3. AINDA O CINEMA INTELECTUAL: A DIALÉTICA E OS MÉTODOS DE MONTAGEM

Em três textos escritos e publicados em 1929, Eisenstein estabelece uma série de possibilidades de produção de conflitos no interior dos planos, primeiramente, e de métodos de montagem, depois, construindo verdadeiras tipologias, cujo fundamento não é mais o ideograma, mas o materialismo dialético, tal como ele o entendia. O primeiro destes textos, “Dramaturgia da forma do filme”, também conhecido como “Uma abordagem dialética da forma do filme”, estabelece que a dialética, com suas leis que governam o mundo, ao se projetar no cérebro humano, “*na criação abstrata, no processo de pensamento, produz: métodos dialéticos de pensamento; (...) a projeção do mesmo sistema de coisas, ao criar concretamente, ao dar forma, produz: arte*” (Eisenstein, 1990a: 49). O que se quer demonstrar é que as leis que regem o pensamento abstrato têm o mesmo fundamento das leis que governam a produção artística, e que esse fundamento é a dialética, caracterizada por um processo dinâmico de evolução a partir da interação entre dois opostos; a especificidade – necessária quando se pretende uma não-coincidência entre as duas – da arte em relação à filosofia reside no fato de que, na arte, tal interação se caracteriza pelo *conflito*. Esse, por sua vez, tem a função de “tornar manifestas as contradições do Ser”, formando “conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas”, porque é da natureza da arte gerar “um conflito entre a existência natural e a tendência criativa. Entre inércia orgânica e iniciativa com um objeto. (...) A lógica da forma orgânica *versus* a lógica da forma racional produz, em colisão, a dialética da forma artística. (...) De modo semelhante, a expressão humana é um conflito entre reflexos condicionados e não-condicionados” (Eisenstein, 1990a:

50). A organicidade existente entre as manifestações da mente racional e os fenômenos da natureza é fornecida pelo substrato comum da dialética, que os põe em conflito permanente – diversidade na unidade –, da mesma forma como os reflexos condicionados e não-condicionados formam um conjunto em constante contradição interna: Hegel encontra-se com Pavlov, tendo Eisenstein como anfitrião.

Essa “inesperada junção” entre a dialética e a teoria dos reflexos condicionados permite que se estabeleça uma correlação entre os conflitos gerados pela colisão dos diversos recursos expressivos do filme, tanto internamente ao plano quanto na articulação entre eles, e o correspondente efeito fisiológico ou emocional produzido na mente do espectador; de acordo com Eisenstein, a montagem é um processo dialético composto por “três fases diferentes de uma tarefa homogênea de expressão, com suas características análogas determinando a homogeneidade de suas leis estruturais” (Eisenstein, 1990a: 57). As três fases a que Eisenstein se refere dizem respeito às inter-relações entre a legenda, o plano e a montagem, que se expressam da seguinte forma: uma idéia abstrata – a tese – é *formulada* na legenda, *formada espacialmente* no conflito dentro do plano, e *ampliada* no conflito estabelecido pela montagem entre os planos isolados. “*Isto é idêntico à expressão humana, psicológica*. Este é um conflito de motivos, que também pode ser compreendido em três fases” (Eisenstein, 1990a: 57; grifos nossos), a saber: a expressão puramente verbal da fala, a projeção da entonação da fala na expressão gestual do homem e, finalmente, a expansão deste conflito, expresso pela mímica corporal, ao ambiente circundante, causada pela movimentação do homem no espaço, a *mise-en-scène*. A legenda, que corresponde à uma idéia abstrata, está para a

fala – a expressão verbal e sonora⁹ do pensamento e da idéia – , assim como o plano, com seu enquadramento, ângulos, posição de câmera e determinada disposição dos objetos no interior do quadro, está para a expressão corporal dos atores; do mesmo modo, a montagem corresponde à marcação de cena, ou seja, à movimentação dos atores pelo cenário. A progressiva ampliação temática e formal do conflito, expressa pelas relações entre os diversos sistemas semióticos reunidos pela montagem cinematográfica, encontra seus correspondentes análogos no corpo dos atores, cuja gestualidade e movimentação pelo espaço cênico evidenciam o conflito interior dos personagens; o objetivo é ampliar a capacidade expressiva dos recursos fílmicos visando influenciar o espectador.

Com base na relação entre princípios dialéticos e métodos de montagem, são estabelecidos diversos tipos de conflitos formais, expressos tanto no interior dos planos como entre um plano e outro:

1. conflito gráfico: superposição de linhas verticais, horizontais e diagonais;
2. conflito de planos (entendidos aqui como a distância do objeto em relação à câmera): objetos em primeiro plano colidindo com objetos em segundo plano;
3. conflito de volumes: grandes x pequenos;
4. conflito espacial: perto x longe;
5. conflito de luz: claridade x escuridão,

e assim por diante. Eisenstein alerta que se trata de uma lista dos aspectos principais, dominantes, que estão postos em conflito, salientando que sua ocorrência efetiva-se

⁹ Recordemos que, nessa época, o cinema sonoro ainda não havia se firmado comercialmente, daí a importância conferida à legenda. Pelo mesmo motivo, a manifestação sonora da fala deveria ser expressa pela mímica facial e pela gestualidade corporal do ator.

principalmente na forma de *complexos*. Cita ainda alguns exemplos adicionais, como o conflito entre o assunto e sua natureza espacial, obtido pela distorção ótica das lentes, e o conflito entre o assunto e sua natureza temporal, conseguido pela câmera lenta ou acelerada. Por fim, arrola ainda o conflito entre o complexo ótico e outra instância expressiva, a acústica, dando origem a um contraponto audiovisual.

Esse último também é definido com base nos efeitos fisiológicos, determinados, primeiro, pelos elementos isolados presentes no plano e, segundo, pelo conflito entre eles – desnecessário dizer, a esta altura, que o conflito pode se dar tanto internamente ao plano quanto nas relações entre os diversos planos. A idéia de conflito se converte na medula da teoria da montagem porque, para Eisenstein, o conflito tem origem na própria base técnica (ótica) da produção de imagens em movimento. Após contestar a explicação que o senso comum dá para o fenômeno do movimento no cinema – o fato de que a projeção seqüencial, em determinada velocidade, de duas imagens imóveis de um corpo em movimento produz a sensação do movimento pela *fusão* entre elas – Eisenstein afirma que a real explicação para a ilusão do movimento é outra: “cada elemento seqüencial é percebido não *em seguida* , mas *em cima* do outro. Porque a idéia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém visível posição posterior do mesmo objeto”. Tal processo é justificado dialeticamente: “Da superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada” (Eisenstein, 1990a: 52).

A urgência de uma fundamentação científica e filosófica para explicar o processo de percepção do movimento cinematográfico faz com que Eisenstein produza um híbrido curioso, resultado da combinação do materialismo dialético com

a fisiologia do psiquismo humano, entendido à maneira de Pavlov, fazendo coro à explicação – errônea – que a ciência da época dava a esse processo. Trata-se do fenômeno que ficou conhecido como *persistência retiniana*, “ou seja, esse ‘defeito’ que têm os olhos de reter durante algum tempo a imagem neles projetada. (...) Mas o fenômeno da persistência da retina nada tem a ver com a sintetização do movimento: ele constitui, aliás, um obstáculo à formação das imagens animadas, pois tende a superpô-las na retina, misturando-as [fundindo-as] entre si” (Machado, 1997: 19-20) – uma prova de que o senso comum estava certo. O que impede que as imagens embaralhem-se na nossa mente é o intervalo negro entre um fotograma e outro; a persistência da retina explica apenas o fato de não vermos esse intervalo.

A síntese do movimento se explica por um fenômeno psíquico (e não óptico ou fisiológico) descoberto em 1912 por Wertheimer e ao qual ele deu o nome de fenômeno *phi*: se dois estímulos são expostos aos olhos em diferentes posições, um após o outro e com pequenos intervalos de tempo, os observadores percebem um único estímulo que se move da posição primeira à segunda (...), ou seja, uma produção do psiquismo e não uma ilusão do olho (Machado, 1997: 20).

Apesar disso, o modo como Eisenstein explica a ação da cor e do som sobre os sentidos da percepção também é sustentado por esse amálgama peculiar entre uma concepção pavloviana do processo de funcionamento da mente humana e um entendimento da dialética fundada sobre a *vulgata* marxista:

Qualquer tom de uma cor imprime em nossa visão um determinado ritmo de vibração. Isto não é dito figurativamente, mas num sentido *puramente fisiológico*, porque as cores são distinguidas umas das outras por seu número de vibrações de luz. O matiz ou tom vizinho da cor está num outro nível de vibração. *O contraponto (conflito) entre os dois – o nível retido de vibração contra o recentemente percebido – cria o dinamismo de nossa apreensão da interação da cor.* (Eisenstein, 1990a: 54; grifos nossos).

Do mesmo modo, “o contraponto é, para a música, não apenas uma forma de composição, mas ao mesmo tempo o fator básico para a possibilidade da percepção do tom e de diferenciação do tom” (Eisenstein, 1990a: 54). Segundo o mesmo princípio, o contraponto audiovisual define a síntese operada pelo cinema entre o contraponto espacial da arte gráfica e o contraponto temporal da música, ou seja, uma síntese de conflitos. É justamente a definição de cinema como forma de exposição de conflitos que “cria a primeira possibilidade de se perceber um sistema homogêneo de *dramaturgia visual* para todos os casos gerais e particulares da questão do filme (...) tão regulada e precisa quanto a existente *dramaturgia do argumento do filme* (...) *uma tentativa de sintaxe do cinema*” (Eisenstein, 1990a: 59).

Elevado á condição de elemento definidor da natureza mesma do processo de produção de imagens em movimento, o conflito, mais do que a montagem – reduzida a instrumento para a sua organização e expressão – acaba por se tornar o verdadeiro específico fílmico. Sendo assim, é natural que pudesse apresentar-se sob diversas formas. Os conflitos básicos expostos acima são chamados de *primitivo-fisiológicos*, em contraste com as *combinações emocionais*, que operam não mais sobre os

elementos visíveis, plásticos, do plano, mas sobre cadeias de associações psicológicas: “*Montagem de associação*. Como um meio de mostrar uma situação emocionalmente”. (...) Esta *dinamização do tema*, não no campo do espaço, mas da psicologia, isto é, *emoção*, produz: *dinamização emocional*” (Eisenstein, 1990a: 62-63). Os exemplos citados – a já referida cena da repressão à greve dos trabalhadores, montada paralelamente à cena da matança dos animais no abatedouro, em “Greve” e uma seqüência de “Mãe”, filme de Pudovkin realizado em 1926, baseado em Górkki, onde a fuga de trabalhadores da prisão é montada alternadamente à seqüência do degelo de um rio, anunciando a chegada da primavera, seguida da cena em que “o movimento do rio coberto de *icebergs* corresponde ao das multidões agitando-se rumo à manifestação de 1^o de Maio, antes de chocar-se, numa ponte metálica, com a polícia” (Sadoul, 1993: 233) – sugerem que a intensificação emocional pretendida por Eisenstein é, na verdade, fruto de uma associação de idéias segundo uma semelhança entre suas representações concretas, ou seja, uma metáfora. Nesse sentido, o conflito é uma função não só da articulação formal entre planos distintos – montagem – mas também do conteúdo semântico das imagens, dependentes tanto do contexto específico em que aparecem quanto do simbolismo – significado convencional – das imagens em questão, “dando nascimento a conceitos, a emoções, pela justaposição de dois eventos díspares” (Eisenstein, 1990a: 64). Percebe-se que, apesar da insistência na noção formal de conflito, o que ocorre na dinamização emocional é uma valorização cada vez maior do nível semântico, que passa a receber tanta importância quanto o aspecto sintático da montagem; provavelmente seja esta a razão pela qual as referências ao ideograma são escassas nesse texto – pelo menos o ideograma como vinha sendo definido até então, visto que, agora, a distinção entre as

noções de Eisenstein e as de Pound ou Fenollosa, indicadas acima, são cada vez mais tênues.

Essa inclinação para o pólo do significado pode ser constatada inclusive em passagens onde a semântica parece estar sendo alvo de ataque, com o objetivo de favorecer o aspecto formal ou sistêmico dos processos sígnicos, como no trecho seguinte, onde o cineasta se questiona por quê o cinema deveria seguir os métodos do teatro ou da pintura

em vez da metodologia da linguagem que permite que conceitos completamente novos de idéias nasçam da combinação de duas denotações concretas de dois objetos concretos? A linguagem está muito mais próxima do cinema do que a pintura. Por exemplo, na pintura a forma nasce dos elementos *abstratos* de linha e cor, enquanto no cinema a *concretude* material da imagem dentro do quadro apresenta – como um elemento – a maior dificuldade de manipulação. Então, por que não se inclinar em direção ao sistema de linguagem, que é obrigado a usar a mesma mecânica ao inventar palavras e complexos de palavras? (Eisenstein, 1990a: 65).

Em que pese a ênfase dada ao traço material do signo, tanto lingüístico quanto cinematográfico, ressalta dessa citação o desejo de expressão lacônica e concentrada de significados, tal como se dá no ideograma. Talvez Eisenstein esteja mais próximo do que imagina do equilíbrio entre o uso racional e econômico de recursos e a máxima expressividade do efeito emocional. No entanto, uma leitura apressada poderia sugerir que a concretude do plano cinematográfico é isenta de

valor semântico¹⁰, o que é tão equivocado quanto imaginar a ausência de qualquer traço figurativo na pintura. O fato de que se constituam como linguagem não implica na hipertrofia do significante em relação ao significado. Trata-se, conforme dissemos, da apresentação de um conceito por intermédio da reconfiguração formal do signo, obedecendo às determinações da emoção que se quer produzir; assim, o efeito emocional pretendido ao final da cadeia de signos está, na verdade, na origem do processo, orientando-o. Diferentemente do que ocorre com os conflitos primitivo-fisiológicos, o que se pretende com a dinamização emocional é o reordenamento dos fatos do mundo através do acúmulo de *associações de idéias*, visando a produção de um *conceito* pleno de *significado*. Esse acúmulo é necessário porque “cada fragmento pode evocar não mais do que uma determinada associação” (Eisenstein, 1990a: 65). Não se trata, portanto, de uma ausência de sentido do plano enquanto unidade singular (mesmo porque o plano não é a célula, mas a molécula da montagem), mas de uma capacidade limitada do plano isolado de produzir associações.

A acumulação de tais associações pode obter o mesmo efeito que o proporcionado ao espectador pelos meios puramente fisiológicos do enredo de uma peça produzida realisticamente (...). 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 será um complexo abrangente de sensação emocional (Eisenstein, 1990a: 65).

¹⁰ Ver acima a discussão sobre a suposta neutralidade do plano cinematográfico quando considerado isoladamente da seqüência da montagem, com base na definição eisensteiniana do ideograma.

A representação naturalista dos fatos meramente reproduz o evento, o fato único e singular, mas não produz um significado: não há transcendência e, conseqüentemente, não se forma uma idéia, um conceito – uma generalização. Eisenstein exemplifica com a montagem de uma cena de assassinato, que, tradicionalmente, teria a seguinte seqüência:

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.

(...) com relação à ação como um todo cada trecho-fragmento é quase *abstrato* (Eisenstein, 1990a: 65).

Ao propor a dinamização emocional, Eisenstein levanta a questão: não se poderia produzir um efeito mais marcante *materializando a idéia*, “a impressão de *Assassinato* através de uma livre acumulação de material associativo? Porque a tarefa mais importante ainda é estabelecer *a idéia 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 ao espectador!” (Eisenstein, 1990a: 65; grifos nossos). Logo, a escolha dos fragmentos de montagem não está limitada pelo compromisso com a representação realista do evento, mas segue a lógica da livre associação de

idéias, na intenção de produzir a *sensação do conceito* que se quer exprimir. Eisenstein faz repousar o conceito sobre uma base afetiva, emocional, que se torna a via de acesso privilegiada para se atingir a psique do espectador. Retorna aqui também a idéia, desenvolvida quando da definição do cinema intelectual com base no ideograma, de uma inflação icônica acrescida à representação naturalista do evento, visando à produção do conceito.

Ao lado da dinamização emocional, estabelece-se outro tipo de conflito, a *dinamização intelectual*, “servindo aos objetivos de novos conceitos – de novas atitudes, isto é, de objetivos puramente intelectuais” (Eisenstein, 1990a: 67). A intenção aqui é gerar um efeito próximo ao que Chklovski, integrante do grupo de formalistas russos, definiu como estranhamento: um procedimento particular sobre o material sensível com o qual o artista trabalha, com o objetivo de acentuar sua percepção formal, desautomatizando as percepções habituais, e exigindo do leitor/espectador um esforço na decifração da mensagem. É citado como exemplo um trecho de “Outubro”, filme de Eisenstein realizado em 1927, em que se ilustra a ascensão de Kerensky ao poder após os conflitos de julho de 1917 com uma cena onde o personagem sobe as escadarias do Palácio de Inverno, enquanto as legendas indicam os sucessivos cargos que passaria a ocupar: “Ditador”, “Generalíssimo”, “Ministro da Marinha”, etc. O efeito que se busca é alcançado retardando-se a ascensão do personagem, que é mostrado sempre no *mesmo* lance de escadas, filmada de ângulos distintos: “Temos o contraponto de uma idéia expressada literalmente pela ação *representada* de uma pessoa em particular que é inadequada a suas tarefas rapidamente crescentes. A incongruência desses dois fatores causa uma resposta puramente *intelectual* do espectador às custas dessa pessoa em particular.

Dinamização intelectual” (Eisenstein, 1990a: 67). Satirizando-se a ascensão de Kerenski, mostra-se sua incapacidade para assumir os cargos conquistados, que passam a ser nada mais do que distinções honoríficas esvaziadas de qualquer significado real além do meramente decorativo. Aqui, as imagens tecem um comentário paródico às informações das legendas através de uma polifonia que contrapõe os planos verbal e visual: enquanto as palavras indicam a ascensão do personagem, as imagens mostram que, de fato, ele não sai do lugar. Há uma contradição entre a *ação representada* na tela e o *comentário verbal* que lhe acompanha, exatamente como acontecia com o teatro de marionetes a que Eisenstein se referia a propósito de seu texto sobre o teatro *Nô*.

O outro exemplo que Eisenstein fornece, também de “Outubro”, refere-se à famosa cena dos ídolos religiosos, que têm a função de comentar a marcha de Kornilov sobre Petrogrado com o objetivo de derrubar Kerenski do poder, realizada sob uma forte conotação religiosa (seu lema era “Em nome de Deus e do País”).

Várias imagens religiosas, de um magnífico Cristo barroco a um ídolo esquimó foram montadas juntas. O conflito neste caso foi entre o conceito e a simbolização de Deus. Enquanto idéia e imagem parecem concordar completamente na primeira estátua mostrada [retirada da iconografia cristã], os dois elementos se movem para longe um do outro a cada imagem sucessiva. Mantendo a denotação de “Deus”, as imagens discordam cada vez mais de nosso conceito de Deus, levando inevitavelmente às conclusões individuais sobre a verdadeira natureza de todas as divindades. Neste caso, também uma cadeia de imagens tentou obter uma solução puramente intelectual, resultante de um conflito entre

uma pré-concepção e um *descrédito gradual dela através de pessoas propositais*” (Eisenstein, 1990a: 67).

A oposição, nesse caso, se dá entre um conceito (uma generalização) e suas diversas manifestações particulares, montando uma seqüência de imagens não com o objetivo de contar uma história, mas de simular um processo de pensamento; aqui, no entanto, ao contrário da dinamização emocional, a intenção é provocar o intelecto do espectador, exigindo dele um raciocínio lógico: “Passo a passo, por um processo de comparar cada nova imagem com a denotação comum, o poder é acumulado atrás de um processo que pode ser formalmente identificado com o da *dedução lógica*. A decisão de liberar estas idéias, assim como o método usado, já é concebido *intelectualmente*” (Eisenstein, 1990a: 67; grifos nossos).

Reside aí a principal diferença entre a dinamização emocional e a intelectual: enquanto na primeira o conceito é o produto da somatória de um acúmulo sucessivo de associações de idéias, atingindo o espectador poeticamente por meio de imagens com fortes traços de iconicidade, de apreensão imediata, nesta última o conceito emerge como resultante de uma exposição de motivos, uma narrativa cujo significado só se compreende ao final de uma trajetória onde são apresentados racionalmente argumentos contraditórios entre si, exigindo um esforço intelectual para apreensão do sentido. O caráter dual do ideograma, ao mesmo tempo denotativo e descritivo, discutido em “Fora de quadro”, parece refletir-se aqui, definindo os modos pelos quais a mente interpreta o discurso cinematográfico, que aspira por simular justamente esse processo cognitivo. “A convencional forma *descritiva* do cinema leva à possibilidade formal de uma espécie de raciocínio cinematográfico. Enquanto dirige as *emoções*, o filme convencional propicia uma oportunidade de

estimular e dirigir todo o *processo de pensamento*” (Eisenstein, 1990a: 67). O cinema intelectual, ao incluir a dinamização emocional e intelectual entre os possíveis métodos de montagem, embora ainda mantenha o conflito como a melhor forma de se produzir um efeito de sentido, começa muito lentamente a afastar-se de uma concepção fisiológica da mente, priorizando cada vez mais o caráter semântico do pensamento (afinal, os ícones religiosos só produzem dinamização intelectual porque seu significado está enraizado em uma convenção cultural e social).

Essa situação, *aparentemente*, inverte-se no texto seguinte, “A quarta dimensão do cinema”, onde o conflito parece perder espaço, cedendo lugar ao retorno incisivo da influência pavloviana. No texto, Eisenstein retoma idéias desenvolvidas por ocasião de sua análise do teatro *kabuki* (“Uma inesperada junção”), quando se definiu a noção de conjunto monístico da provocação teatral – a soma dos diferentes estímulos, não importando quais sejam, visando um impressão total sobre a platéia – , para então afirmar que a montagem cinematográfica ortodoxa constitui o oposto desse princípio, uma vez que é exercida sobre a *dominante* do plano, que passa a orientar o ordenamento da seqüência segundo essa tendência principal, seja ela o tempo (percepção da duração) ou o comprimento métrico do plano. Como o plano não pode ser definido de maneira absoluta, visto que é polissêmico – um ícone com inúmeras possibilidades de atualização – a dominante vai depender da justaposição dos planos. Surge então a dúvida: se é justamente a dominante que *define e orienta* a montagem da seqüência, como é possível que ela só possa ser identificada *após* a montagem final? Para responder, Eisenstein exemplifica com uma seqüência composta pelos seguintes planos: um velho grisalho, uma velha grisalha, um cavalo branco, um telhado coberto de neve. Antes que percebamos se a

dominante da cena refere-se à velhice ou à brancura, é preciso deixar a seqüência prosseguir por algum tempo, até que “finalmente descobramos aquele plano-guia que imediatamente ‘batiza’ *toda* a seqüência em uma ‘direção’ ou outra. Eis porque é aconselhável colocar este plano identificador o mais próximo possível do início da seqüência (numa construção ‘ortodoxa’)” (Eisenstein, 1990a: 72).

Buscando diferenciar-se dessa forma tradicional de montagem, Eisenstein monta “A linha geral” – conhecido também como “O velho e o novo”, realizado em 1928 – segundo uma orientação distinta: “Em lugar de uma ‘aristocracia’ de dominantes específicas, usamos um método de igualdade ‘democrática’ de direitos de todas as provocações, ou estímulos, considerando-as um sumário, um complexo” (Eisenstein, 1990a: 72). Essa forma de montagem parece estar de acordo com a própria natureza da linguagem cinematográfica, segundo a qual a dominante só exerce seu poder porque é auxiliada por uma série de estímulos secundários:

Em uma palavra, o estímulo *central* (...) é conseguido sempre através de *todo um complexo* do processo secundário, ou fisiológico, de uma atividade altamente nervosa (...). Esta montagem é construída não sobre dominantes *particulares*, mas toma como guia a estimulação total através de todos os estímulos. É o complexo da montagem original dentro do plano, nascendo da colisão e combinação dos estímulos individuais inerentes a ele (Eisenstein, 1990a: 72-73).

Eis porque esse tipo de montagem recebe o nome de *atonal*: tal como na música, onde uma série de tons maiores e menores acompanha o tom dominante, envolvendo-o completamente em um conjunto de tonalidades secundárias, também

no cinema pode-se usar uma grande variedade de distorções óticas provocadas pelo uso de lentes especiais, juntamente com imagens captadas realisticamente, com o objetivo de compor determinada seqüência capaz de produzir a emoção pretendida; assim, pode-se montar uma seqüência articulando polifonicamente os diversos estímulos colaterais do material filmado visando obter um complexo harmônico-visual do plano. Estes estímulos devem ter em comum uma “essência reflexo-fisiológica [que] os une numa unidade férrea. Fisiológica na medida em que sua percepção é ‘psíquica’, ela é meramente o processo fisiológico de uma *atividade nervosa mais elevada*” (Eisenstein, 1990a: 73). Tal como para Pavlov, a atividade psíquica distingue-se da fisiológica apenas por uma questão de graus de complexidade; no caso da montagem atonal, essa complexidade, que determina a escolha do plano, é obtida pela presença da “soma fisiológica de suas vibrações como um *todo*, como uma unidade complexa de manifestações de todos os seus estímulos. Esta é a ‘*sensação*’ peculiar *do plano*, produzida pelo plano como um *todo*”. (Eisenstein, 1990a: 73). Impossível não perceber aí a semelhança com o conjunto de estímulos ambientais que fazem parte da constituição do reflexo condicionado pavloviano.

À primeira vista, estamos de volta aos conflitos primitivo-fisiológicos, anteriores à dinamização emocional e intelectual, e ao conjunto monístico de sensações produzidas pelo teatro *kabuki*, já que a intenção agora é, novamente, atingir o espectador da forma mais marcante possível, independentemente dos recursos utilizados; além disso, é novamente o plano que adquire importância, porque é ele que vai determinar a linha adotada pela montagem:

A indicação básica do plano pode ser considerada a soma final de seu efeito no córtex do cérebro como um todo, não importa os modos pelos quais os estímulos foram unidos. Assim, a qualidade dos *totais* pode ser colocada lado a lado em qualquer combinação conflituosa, deste modo revelando inteiramente novas possibilidades de soluções de montagem. Como vimos, na força da própria gênese destes métodos eles devem ser acompanhados por uma extraordinária qualidade *fisiológica*. (Eisenstein, 1990a: 73).

O efeito fisiológico total sobre o cérebro é que vai determinar a harmonia ou a atonalidade da seqüência, com base na colisão entre os planos. A seleção dos planos só vai se definir, no entanto, na mesa de montagem, após a captação das imagens, pois a harmonia visual ou musical “não pode ser encontrada no quadro estático, exatamente como não pode ser encontrada na escala musical. Ambas só emergem como valores genuínos na dinâmica do *processo* musical ou cinematográfico” (Eisenstein, 1990a: 74-75). Aqui surge uma diferença em relação aos conflitos primitivo-fisiológicos; *por ser um processo dinâmico, a montagem atonal depende de uma quarta dimensão, acrescida às três dimensões que definem o espaço ocupado pelo plano: o tempo.*

A movimentação por esse *continuum* espaço-temporal vai exigir uma nova sensibilidade; não se pode mais dizer, para cada estímulo isolado, “eu vejo” ou “eu ouço”, assim como não também não é possível “reduzir as percepções visuais e auditivas a um ‘denominador comum’” (Eisenstein, 1990a: 75), como se pretendia antes, quando se pensava nas possibilidades de explorar aquela junção entre o teatro *kabuki* e o cinema sonoro. Agora, após a descoberta da atonalidade audiovisual,

não podemos reduzir percepções auditivas e visuais a um denominador comum. Elas são valores de dimensões diferentes. Mas a harmonia visual e a harmonia sonora são valores de uma substância singularmente medida. Porque, se o quadro é uma percepção visual, e a tonalidade uma percepção auditiva, atonalidades visuais, assim como auditivas, são uma sensação totalmente fisiológica. E, conseqüentemente, são do mesmo tipo, fora das categorias sonoras ou auditivas, que servem como guias, que levam à sua consecução. (Eisenstein, 1990a: 75).

Esse tipo de sensação fisiológica integrada, cujo sentido se produz no decorrer de um percurso de leitura, tem semelhança com o conceito de texto cultural definido pela contemporânea Semiótica da Cultura. Através de um processo que poderíamos chamar de dialógico ou intersemiótico, o texto cultural constitui-se ao longo do tempo, sendo, portanto,

um objeto de natureza narrativa, no qual o significado não se mantém senão globalmente. Portanto, na verdade o que caracteriza um texto é a incorporação da categoria “temporalidade”. A construção sígnica desta temporalidade se expressa sob formas de encadeamentos sígnicos, organizações e hierarquizações não necessariamente lineares. (...) Assim, o texto não é um conjunto, uma somatória de elementos discretos, mas sim o *resultado* de uma interação de elementos e sua projeção temporal. (Baitello, 1997: 41-42).

A “sensação totalmente fisiológica” de que fala Eisenstein pode ser melhor compreendida se a aproximarmos da forma de percepção exigida pelo texto cultural e

se a entendermos como uma *sensação fisiológica total* – já que “totalmente fisiológica” não significa uma sensação “unicamente” ou “exclusivamente fisiológica”, mas “globalmente fisiológica”, ou seja, *uma percepção orientada semanticamente* e não mais atomizada, sensação após sensação. Eis porque dissemos acima que, aparentemente, o texto se pautava pelo recrudescimento da influência pavloviana; na verdade, o que ocorre é uma lenta transição em direção a uma compreensão mais elaborada das atividades perceptivas e cognitivas do espectador, para a qual Eisenstein carece ainda de um referencial teórico mais apropriado. Embora haja um considerável avanço no entendimento das formas perceptivas tipicamente humanas, neste momento de suas reflexões, Eisenstein ainda se vale de um vocabulário científico herdado de suas leituras de Pavlov.

Evidentemente, a dialética também tem sua parcela de contribuição na tarefa de tornar esse dilema ainda mais agudo. Na segunda parte do texto, publicada separadamente sob o título de “Métodos de montagem” ou “A quarta dimensão do cinema II”, Eisenstein questiona-se a respeito da legitimidade da montagem atonal, indagando se não seria ela uma transposição artificial para o cinema de um método que não tem semelhança alguma com nossa experiência prévia, ao invés de ser o resultado do salto dialético de um atributo quantitativamente acumulado que passa a agir como algo qualitativamente novo. Eisenstein inclina-se para a segunda opção, defendendo que a montagem atonal constitui “um estágio dialético de desenvolvimento dentro do desenvolvimento geral do sistema de métodos de montagem, colocando-se em sucessiva relação com as outras formas de montagem” (Eisenstein, 1990a: 77). A linha evolutiva dos métodos de montagem passa por diversas fases, iniciando pela *montagem métrica*, cujo critério definidor é o

comprimento dos fragmentos de montagem, unidos de acordo com uma fórmula semelhante a dos compassos musicais. Neste caso, “a tensão é obtida pelo efeito de aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo *preservando as proporções originais da forma*” (Eisenstein, 1990a: 77; grifos nossos). Percebe-se que os fragmentos guardam entre si uma relação de proporção tal que garanta a produção de um efeito fisiológico exato, isento de ambigüidades: “Simples relações, que dão uma clareza de impressão, são por esta razão necessárias, para uma máxima eficiência” (Eisenstein, 1990a: 78). A utilização de um ritmo excessivamente complexo produz sensações caóticas, em vez de um efeito emocional definido, contrariando a necessidade de percepção, ainda que subliminar, da lei que determina a organização dos planos; esta, apesar de oculta, precisa ser sentida pelo espectador de modo a influenciá-lo.

Não quero dizer com isso que o ritmo deva ser reconhecível como parte da impressão percebida. Pelo contrário. Apesar de irreconhecível, ele é no entanto indispensável para a “organização” da impressão sensual. Sua clareza pode fazer funcionar em uníssono a “pulsção” do filme e a “pulsção” da platéia. Sem tal uníssono (que pode ser obtido por vários meios) não há como haver contato real entre os dois. (Eisenstein, 1990a: 78).

Portanto, a montagem métrica produz um ritmo que funciona como um estímulo às reações fisiológicas do espectador, baseada unicamente na relação formal e matematicamente calculada dos planos, independentemente do conteúdo dos mesmos. Mas a coisa não é tão simples quanto parece: entre a extrema simplicidade e

a excessiva complexidade, há um terceiro tipo de montagem métrica, que alterna “dois fragmentos de comprimentos diferentes de acordo com os dois tipos de *conteúdo* destes fragmentos” (Eisenstein, 1990a: 78; grifos nossos). Com isto, elimina-se a pretendida distinção entre a montagem métrica e as que lhe sucedem, visto que estas últimas são consideradas uma evolução daquela justamente por levarem em consideração o conteúdo dos planos, ou seja, a dominante de cada quadro, responsável pela organização seqüencial dos mesmos.

Vejamos: o segundo método de montagem apresentado por Eisenstein é a *montagem rítmica*, definida exatamente pela determinação do comprimento dos fragmentos de acordo com seu conteúdo: “Aqui, o comprimento real não coincide com o comprimento matematicamente determinado do fragmento de acordo com uma fórmula métrica. Aqui, seu comprimento prático deriva da *especificidade do fragmento*, e de seu comprimento *planejado de acordo com a estrutura da seqüência*” (Eisenstein, 1990a: 78; grifos nossos). Mesmo nos casos em que há uma total coincidência entre a medida do fragmento e sua intensidade rítmica, esta é obtida através da combinação dos planos segundo o seu conteúdo. Fica claro aqui que a montagem é o resultado de um trabalho de organização do material filmado que é posterior à tomada das cenas e não precedente à filmagem, como Eisenstein muitas vezes quer nos fazer crer.

Como exemplo de montagem rítmica, Eisenstein cita a famosa seqüência da escadaria de Odessa do “Encouraçado Potemkin”, na qual o ritmo da marcha dos soldados descendo a escada não condiz com o ritmo da montagem dos planos; a tensão é criada através da violação do que seria o ritmo normalmente esperado de encurtamento e aceleração dos planos. Além disso, “o impulso final da tensão é

proporcionado pela transferência do ritmo dos pés descendo para outro ritmo – um novo tipo de movimento para baixo – o próximo nível de intensidade da mesma atividade – o carrinho de bebê rolando escada abaixo. O carrinho funciona como um acelerador, diretamente progressivo, dos pés que avançam. A descida de grau a degrau passa à descida de roldão” (Eisenstein, 1990a: 77). O conteúdo dos planos, evoluindo dialeticamente de um plano a outro, preside à organização das seqüências; o aumento de tensão proporcionado pelo ritmo da montagem gera uma tensão similar no espectador.

O estágio seguinte é a *montagem tonal*, que se distingue da montagem rítmica pela amplitude do conceito de movimento, que é maior na primeira que na segunda; enquanto a rítmica considera o movimento dentro do quadro, que faz avançar a passagem de um quadro a outro, na montagem tonal “o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no *característico som emocional* do fragmento – de sua dominante. O *tom* geral do fragmento” (Eisenstein, 1990a: 79). A utilização de metáforas musicais para explicar os distintos métodos de montagem cinematográfica – onde a imagem tem importância preponderante – acarreta uma falta de rigor nos conceitos eisensteinianos que compromete seu entendimento, obrigando o próprio autor a estender-se em exemplos que, muitas vezes, o levam a confundir ainda mais suas definições. O conceito de montagem tonal é um caso: embora seja definida como um método de organização do material segundo dominantes particulares – o tom geral do fragmento –, acaba por sobrepor-se à montagem atonal, já que ambas são determinadas pelo complexo de sensações

produzidas pelo plano; tal como a tonal, a *montagem atonal* também é definida “pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento” (Eisenstein, 1990a: 81).

O problema é que esse cálculo é inteiramente subjetivo e depende basicamente da leitura que o montador faz do material que tem em mãos. Por não admitir isso, Eisenstein se aferra a tentativas angustiantes de encontrar unidades de medida para definir o “som emocional” dos planos:

As características do fragmento neste aspecto podem ser medidas com tanta exatidão como no caso mais elementar da medida “pela régua” na montagem métrica. Mas as unidades de medida diferem. E as quantidades a serem medidas também. Por exemplo, o grau de vibração da luz em um fragmento não é captado apenas pela célula de selênio de um fotômetro; cada gradação desta vibração é perceptível a olho nu. Se damos a designação comparativa e emocional de “mais sombrio” a um fragmento, também podemos achar para tal fragmento um coeficiente matemático para o seu grau de iluminação. Este é um caso de “tonalidade de luz” (Eisenstein, 1990a: 79).

O alto grau de subjetividade de definições como essa geram tamanha flexibilidade conceitual que os diversos tipos de montagem acabam se sobrepondo. Isso é claramente percebido no exemplo fornecido de montagem tonal: citando a “seqüência da neblina” de “Encouraçado Potemkin” – o velório do marinheiro rebelado, onde alternam-se imagens do corpo depositado sob uma barraca no cais, cercado por velas, a cenas do amanhecer no porto, onde vê-se a neblina dissipando-se, o leve movimento das ondas, etc –, Eisenstein afirma que a montagem baseou-se

no “som emocional” dos fragmentos definido pelas vibrações de luz dos vários planos, que evoluem do cinza escuro ao branco enevoado. Porém, paralelamente a essa dominante tonal, surge uma *dominante acessória*, rítmica, “expressa em movimentos de mudança escassamente perceptíveis: a agitação da água; o leve balanço das bóias e dos barcos ancorados; o vapor subindo vagarosamente; as gaivotas mergulhando graciosamente na água” (Eisenstein, 1990a: 80). Ora, a justaposição de uma dominante a um tom secundário, uma atonalidade que vem acompanhar a harmonia principal, é justamente o que vai definir a montagem atonal. A confusão torna-se ainda maior quando se afirma, inesperadamente, que os elementos citados acima, que compunham a dominante rítmica secundária, “*também são elementos de uma ordem tonal*. São movimentos que progredem de acordo com características tonais, em vez de espaciais-rítmicas” (Eisenstein, 1990a: 80; grifos nossos). Qual seria então o critério definidor da montagem tonal? Ainda com respeito ao exemplo citado, Eisenstein explica:

Mas o principal indicador para a reunião dos fragmentos estava de acordo com seu elemento básico – vibrações óticas de luz (graus variados de ‘sombra’ e ‘luminosidade’). E a organização dessas vibrações revela uma total identidade com uma harmonia em tom menor na música. Ao mesmo tempo, este exemplo dá uma demonstração de consonância ao combinar o movimento como *mudança* com o movimento como *vibração de luz*. (Eisenstein, 1990a: 80).

A fragilidade da argumentação reside em que não dispomos de um instrumento para medir o tom de uma imagem, algo equivalente a um diapasão, que

define o tom sonoro. Assim, a definição do tom básico ou dominante depende mais de uma escolha do diretor ou do montador do que de características intrínsecas à imagem. Na verdade, segundo Andrew Tudor (s/d: 41), a montagem atonal parece ser “simplesmente uma outra forma de falar da montagem baseada no efeito total do fragmento; a métrica, a rítmica e a tonal são categorias para analisar este processo”. É como se a montagem atonal constituísse a síntese do efeito global resultante da aplicação do método, enquanto que as outras três formas estariam interessadas em analisar a produção de tal efeito, desmembrando o conjunto da seqüência ou do filme em suas partes componentes.

Essa interpretação é autorizada pelo próprio Eisenstein, visto que a primazia é sempre dada ao efeito global da montagem, captado segundo critérios de “cinematicidade” – não fosse a ênfase sobre o efeito a ser causado no receptor, esse seria um conceito muito semelhante à noção de “literariedade” (*literaturnost*) definida pelos formalistas russos: enquanto esta procurava entender o processo (*primom*) literário em si, identificando na obra aqueles traços específicos da literatura, sem recorrer à disciplinas auxiliares como a história ou a sociologia, por exemplo, a cinematicidade eisensteiniana opõe-se a análises cinematográficas baseadas em critérios pictóricos oriundos da pintura. “O pictorialismo é aqui contrastado com ‘cinematicismo’, pictorialismo estético com realidade fisiológica” (Eisenstein, 1990a: 82). Ao contrário do pictorialismo, que busca a resolução do conflito *dentro* de uma ou outra categoria, o cinematicismo está ancorado, justamente, nos efeitos fisiológicos obtidos pelo conflito *entre* as diversas categorias de montagem: “uma cinematografia verdadeira só começa mesmo com a colisão de várias modificações cinematográficas de movimento e vibração” (Eisenstein, 1990a: 82). Por isso a

temporalidade é tão importante: o conflito entre os distintos tons emocionais – vibratórios e cinemáticos – só pode emergir na duração temporal.

Outro critério fundamental adotado por Eisenstein para distinguir os métodos de montagem é o efeito sobre o complexo psicofisiológico do receptor: “a primeira, a categoria métrica, é caracterizada por uma vigorosa força motivadora. É capaz de impelir o espectador a reproduzir externamente a ação percebida” (Eisenstein, 1990a: 82). Como exemplo desse efeito, cita-se a reação da platéia ao filme “A linha geral”, que acompanhavam a seqüência do concurso de segadura – um movimento de um lado ao outro do quadro – balançando o corpo de um lado ao outro, em consonância com o ritmo das imagens, aumentando de velocidade à medida que o ritmo da montagem acelerava-se. Eisenstein postula aqui que há uma correspondência direta entre o estímulo provocado pela montagem e a reação física da platéia.

A mesma relação direta ocorre no segundo tipo de montagem, a rítmica. “Também poderia ser chamada de emotiva-primitiva. Aqui o movimento é mais sutilmente calculado, porque apesar de a emoção ser também um resultado do movimento, o movimento não é uma mudança meramente primitiva” (Eisenstein, 1990a: 82). A diferença em relação à primeira é simplesmente gradativa; a natureza do efeito permanece a mesma. Assim também com a terceira categoria, a montagem tonal: “poderia também ser chamada de emotiva-melódica. Aqui o movimento, que já deixou de ser uma simples mudança do segundo caso, passa distintamente para uma vibração emotiva de uma ordem mais alta” (Eisenstein, 1990a: 82). Não se trata de uma mera mudança quantitativa, diz-nos Eisenstein, mas sim de uma evolução dialética a um nível superior. Como não poderia deixar de ser, a quarta categoria recupera a primeira num patamar mais elevado – negação da negação: “A quarta

categoria – um fluxo fresco de puro fisiologismo – remete, com mais alto grau de intensidade, à primeira categoria, de novo adquirindo um grau de intensificação pela força direta de motivação” (Eisenstein, 1990a: 82-83).

Finalmente, a quinta e mais alta categoria, a *montagem intelectual*:

é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de tons e atonalidades de um *tipo intelectual*, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas. A qualidade de gradação é determinada pelo fato de que *não há diferença entre o movimento de um homem balançando sob a influência da montagem métrica elementar e o processo intelectual dentro deste, porque o processo intelectual é a mesma agitação, mas no campo dos centros nervosos superiores* (Eisenstein, 1990a: 83-84; grifos nossos).

A justificativa para a afirmação de que não há diferença essencial entre a agitação corporal de uma pessoa, perceptível externamente, e a correspondente “agitação intelectual” de seu pensamento é dada pela dialética, de duas maneiras: primeiro, trata-se do mesmo fenômeno, manifesto em *graus* distintos, sendo o movimento do pensamento o mais elevado; segundo, a diferença refere-se apenas à *aparência* exterior dos fenômenos, visto que na *essência* eles são os mesmos. É por isso que pode-se falar de uma linha evolutiva dos métodos de montagem: “Aplicando a experiência do trabalho com linhas inferiores a categorias de ordem superior, isto permite atacar o próprio coração das coisas e fenômenos. Assim a quinta categoria é a atonalidade intelectual” (Eisenstein, 1990a: 84).

Como se pode perceber, não apenas a definição dos métodos de montagem, mas toda a produção intelectual de Eisenstein até esse momento, está alicerçada no par dialética-Pavlov. Se a interpretação que o cineasta faz do fisiologista russo é bastante redutora, como vimos, o mesmo pode-se dizer de sua concepção de dialética. No texto que acabamos de analisar, há um passagem reveladora. Para justificar o fato de estar igualando num mesmo plano ideológico tanto o ritmo quanto o tom dos planos cinematográficos, Eisenstein cita “a *sinopse* de Lênin sobre os fundamentos da dialética hegeliana” (Eisenstein, 1990a: 83; grifo nosso), onde são arroladas uma série de recomendações a todos aqueles que pretendam aplicar o método dialético. É principalmente esse resumo de Lênin a base a partir da qual Eisenstein elabora sua concepção da dialética. Conforme Aristarco (1961: 49),

Parece que Eisenstein absorveu a noção de dialética de uma forma bastante fortuita. Certamente a influência dominante deve ter sido a de Deborine, o editor de *Sob a Bandeira do Marxismo*, a principal revista filosófica da União Soviética da altura (...). São frequentes as citações de Eisenstein destes dois textos [“A dialética da natureza”, de Engels, e “Cadernos filosóficos”, de Lênin], parecendo particularmente atraído por um excerto dos *Cadernos Filosóficos*, de Lenine (...): ‘Em qualquer proposição podem e (devem) pôr-se em evidência como num ‘núcleo’ (‘célula’) os embriões de todos os elementos da dialética’. Eisenstein foi capaz de ligar isto ao seu conceito de plano como a célula, ou posteriormente, quando as suas ideias adquiriram uma complexidade maior, a molécula da montagem.

Ao lado dessa absorção um tanto quanto problemática do materialismo dialético, a influência de Pavlov constitui-se também em um marco determinante da teorização que Eisenstein elabora nesse período, produzindo generalizações apressadas e armadilhas conceituais insolúveis:

A aceitação da reflexologia pavloviana era incondicional e rígida (...). A nível epistemológico, nunca foi capaz de resolver eficazmente o problema de saber o que pretendia do marxismo, ao qual se entregava fervorosamente. Caiu entre duas conchas sem relação e sem um núcleo de ligação. Por um lado era um materialismo ‘cientista’, que buscava explicações fisiológicas para toda a actividade humana. Por outro assumia um conceito abstracto e puramente formal da dialéctica hegeliana, mecanicamente aplicada e degenerando eventualmente num estereótipo vazio. (Aristarco, 1961: 70-71)

Um exemplo das conseqüências desse peculiar amálgama teórico pode ser encontrado no exemplo citado por Eisenstein de aplicação do método de montagem intelectual ao cinema, a já comentada “seqüência dos deuses” em “Outubro”. Segundo ele, as condições para que se faça a comparação entre os diversos ícones religiosos apresentados “dependem de um som de classe exclusivamente intelectual de cada fragmento em relação para com Deus. Digo classe, porque *apesar de o princípio emocional ser universalmente humano, o princípio intelectual é profundamente matizado pela classe*” (Eisenstein, 1990a: 84; grifos nossos). Assim como a montagem intelectual é o estágio dialeticamente mais evoluído dos métodos de montagem, também a atividade intelectual encontra-se num estágio superior em

relação às emoções: enquanto aquela varia em função da classe social – o que é um indicativo de sua maior complexidade –, estas são universais e extensivas a toda espécie humana, sem distinção. O critério que sustenta essa diferenciação qualitativa entre o intelecto e a emoção, associando esta a mera reação fisiológica, é a lei da evolução dialética, aplicada a uma concepção pavloviana da mente humana. Um entendimento mais profundo da dialética, no entanto, deveria revelar que, assim como a atividade intelectual, também as emoções são determinadas socialmente. De acordo com o psicólogo Carl Ratner (1995: 73):

O significado complexo de cada emoção é resultado do papel que as emoções desempenham em toda a gama de valores culturais, relações sociais e circunstâncias econômicas dos povos. As emoções não são entidades (ou estados) reificados que existem naturalmente dentro de todos os indivíduos, independentemente de sua atividade vital. As emoções são construídas pelas pessoas em sua atividade de vida social conjunta e incorporam o caráter dessa atividade sensorial. Isto é que faz que as emoções sejam fenômenos eminentemente humanos.

Ciente de que a resolução para “o conflito-justaposição das harmonias fisiológica-intelectual” (Eisenstein, 1990a: 84), ainda era um projeto embrionário – e, nos termos em que estava colocado, insolúvel – Eisenstein simplesmente abandona essa linha de raciocínio e parte em busca de novos referenciais para tentar entender as relações entre o pensamento e as formas de montagem cinematográfica.

1.4. O PENSAMENTO PRIMITIVO E O DISCURSO INTERIOR COMO LEIS DA FORMA ARTÍSTICA

Publicado em 1932, “Sirva-se” recebeu em inglês o título “A course in treatment”, e é exatamente disso que trata o artigo: um estudo sobre a escolha do tratamento¹¹ adequado do roteiro a ser filmado. O texto é baseado nas aulas dadas por Eisenstein no Instituto Estatal de Cinema de Moscou e pode ser dividido em duas partes: na primeira são apresentadas formulações genéricas a respeito da metodologia de ensino adotada pelo Instituto e, na segunda, relata-se o processo de criação do roteiro de “Uma tragédia americana”, escrito por Eisenstein em colaboração com Gregori Alexandrov e Ivor Montagu, e apresentado a Paramount Pictures por ocasião da viagem de Eisenstein aos Estados Unidos; é nesta parte que surge a primeira referência ao discurso interior.

Sobre o método, há que se ressaltar o modo como Eisenstein concebia a atividade pedagógica, que deveria seguir uma lógica indutiva; segundo ele, era preciso abandonar teorizações estabelecidas *a priori* e investigar os fatos criticamente, buscando estabelecer entre eles relações capazes de revelar suas distintas etapas de desenvolvimento.

Devemos construir simultaneamente um processo de trabalho e um método. E devemos proceder não à maneira de Plekhanov [teórico marxista de estética], a partir de posições pré-concebidas de um “método

¹¹ Tratamento é um termo técnico usado para definir a “personalidade” do filme, com ênfase sobre os temas a serem trabalhados pelo roteiro e a forma como serão abordados; são decisões que influenciam tanto na criação dos personagens – e, conseqüentemente, nos métodos de interpretação dos atores – quanto nas linhas narrativas a serem adotadas, determinando o tipo de iluminação, ritmo, concepção visual e sonora, etc.

geral” para o caso concreto particular, mas através de um determinado trabalho concreto sobre materiais particulares esperamos chegar a um método de criação cinematográfica para o diretor. Para este objetivo, devemos desvendar o processo criativo “íntimo” do diretor em todas as suas fases e mudanças e colocá-lo diante da platéia, “totalmente exposto”. (Eisenstein, 1990a: 89).

A recusa por uma teorização prévia apresenta semelhança com o método defendido pelos formalistas russos em seus primeiros escritos¹². A intenção de Eisenstein, no entanto, parece ser justificar seu afastamento cada vez maior da dialética como base teórica, conservando dela apenas formulações genéricas. A adoção dessa metodologia indutiva, no entanto, não exclui a apresentação sistemática do objeto de estudo – pelo contrário. Para Eisenstein,

o “acaso” aqui é muito menos importante do que possa parecer, e a “regularidade” dentro do processo criativo é percebida e detectada. Há um método. Mas toda vilania reside nisto: de posições metodológicas pré-concebidas, nada brota. E uma tempestuosa corrente de energia criativa, não regulada por um método, produz ainda menos. Tal análise da construção de obras de arte, passo a passo, explicará a mais rigorosa regularidade que governa cada apoio da super-estrutura, com as quais elas nascem das premissas sociais e ideológicas básicas. (Eisenstein, 1990a: 91).

¹² Para uma discussão sobre o método formalista, ver o “Prefácio” de Boris Schnaiderman à “Teoria da Literatura: formalistas russos”, organizado por Dionísio Toledo (Porto Alegre: Globo, 1973) e o texto de Eikhenbaum que abre a coletânea, “A teoria do ‘método formal’”.

Eis aí o fundamento a partir do qual é possível uma investigação criteriosa do processo criativo – a unicidade temática e ideológica da obra: “para sentirmos em sua plenitude quão intensamente essas premissas sociais, econômicas e ideológicas determinam cada uma das menores mudanças de forma, e quão inseparavelmente elas estão unidas em seus processos, deve-se independente e conscientemente traçar *um ciclo criativo contínuo e completo do início ao fim*” (Eisenstein, 1990a: 91; grifos nossos). Fica claro o desejo – ou a necessidade – de uma orientação ideológica precisa, capaz de determinar até nos mínimos detalhes as escolhas e decisões do artista. Isso porque, num filme, todos os acontecimentos “estão pendurados na corda de um único conjunto ideológico composicional e estilístico (...). A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido” (Eisenstein, 1990a: 92-93).

A partir da definição do tema, ou conceito geral, é que o filme começa a ser planejado; também de acordo com o tema, é definido o tratamento a ser aplicado ao roteiro, dando forma e concretude à idéia geral que sustenta a obra. A aplicação de tal método ao trabalho pedagógico objetiva orientar os estudantes de cinema a manterem uma vigilância constante sobre os próprios procedimentos, reforçando a autodisciplina e eliminando a irresponsabilidade criativa. Além disso, permite a Eisenstein uma explanação sobre o modo como elaborava e executava seus próprios filmes, o que nos leva à segunda parte do ensaio.

Antes, uma última citação que informa sobre a quem de direito cabia a responsabilidade pela orientação ideológica do tratamento dos filmes produzidos no Instituto. Ao lado de discussões sobre o caráter dos personagens, a estrutura das histórias, a construção dos diálogos e o acompanhamento musical, tendo por base o

estudo de clássicos como Goethe, Balzac, Gogol, Dégas, Stendhal, entre outros, há ainda outra lição a ser aprendida pelos alunos: “demorada e minuciosamente, será analisada pelos especialistas marxistas-leninistas a questão da *correta formulação ideológica* do problema do ponto de vista do tratamento do tema e de sua compreensão social” (Eisenstein, 1990a: 94; grifos nossos).

A partir dessa premissa, o objetivo de Eisenstein passa a ser a investigação do modo de atuação dos conceitos ideológicos que determinam a abordagem a ser definida para o filme, tomando como exemplo o tratamento dado por ele e seus colaboradores ao roteiro de “Uma tragédia americana”, baseado no romance homônimo de Theodore Dreiser. O livro narra a história de Clyde Griffiths, jovem ambicioso que planeja casar-se com uma moça rica, herdeira de um grande industrial, mas que termina por engravidar uma de suas funcionárias, uma operária pobre; colocado frente ao dilema de assumir a paternidade e renunciar à herança ou livrar-se da mulher que engravidara, Clyde decide-se pelo assassinato, a ser executado em um passeio de barco; na última hora, arrepende-se e volta atrás, mas é tarde demais: a moça, desconfiada, assusta-se e cai no rio, afogando-se acidentalmente.

A opinião de Eisenstein é de que, apesar da intenção, Clyde era inocente, pois fora levado pelas circunstâncias – entenda-se com isso a estrutura social do sistema capitalista americano – a desejar a morte da mulher. Seu roteiro, no qual expunha sua visão sobre as engrenagens da justiça burguesa dos Estados Unidos, evidentemente, foi recusado¹³. Mais do que discutir a hipocrisia da sociedade americana, que

¹³ O roteiro foi entregue a Samuel Hoffenstein e Joseph von Sternberg, que dirigiu o filme em 1931, alterando completamente o tratamento de Eisenstein. Em 1951 a obra foi refilmada, sob a direção de George Stevens, com o título de “A place in the sun”.

condena um inocente à morte após incentivá-lo à busca pelo sucesso a qualquer preço, Eisenstein está interessado em demonstrar como a opção por determinado tratamento do roteiro, ao decidir a respeito de uma questão ideológica fundamental, tem influência não apenas sobre soluções particulares da narrativa, mas sobre o filme como um todo:

É agora interessante verificar como, deste modo, um objetivo começa a determinar a montagem das partes separadas e como este objetivo particular, com suas exigências, impregna todos os problemas de situações determinantes, de aprofundamento psicológico, e do aspecto “puramente formal” da construção como um todo – e como nos empurra em direção a métodos completamente novos, “puramente formais”, os quais, quando generalizados, podem ser reunidos numa nova percepção teórica da disciplina que governa a cinematografia como tal. (Eisenstein, 1990a: 91).

Há que se ressaltar nesta citação o fato de que as passagens sobre o aspecto “puramente formal” do filme, ao serem colocadas entre aspas, indicam o modo como Eisenstein entendia a relação entre forma e conteúdo: conforme afirmamos acima, a forma era vista como a expressão significativa do conteúdo, e não pode ser considerada isoladamente – um posicionamento que não condiz com a acusação de excessivo formalismo, que lhe foi feita pelos defensores do realismo socialista.

O que nos interessa agora, porém, é salientar outro tópico, que surge como uma consequência desta busca por novos métodos cinematográficos; segundo (Eisenstein, 1990a: 100)., “Foi graças particularmente a isto e a partir disto que

formulei conclusivamente o conceito do ‘monólogo interior’”. Para uma adequada apresentação do conflito interior do personagem Clyde na cena do afogamento, os recursos tradicionais do cinema nada podiam oferecer. “A câmara tinha de ir ‘dentro’ de Clyde. Auditiva e visualmente, era preciso mostrar a febril *corrida de pensamentos* intercalados com a realidade externa – o barco, a moça sentada do lado oposto a ele, suas próprias ações” (Eisenstein, 1990a: 100). Para transmitir o fluxo de pensamentos de um personagem, o cinema está mais apto do que o teatro ou a literatura – resguardando-se honrosas exceções, como Joyce ou Dujardin: “Apenas o elemento cinematográfico domina um meio capaz de fazer uma adequada apresentação de todo o curso de pensamento de uma mente perturbada. (...) Porque apenas o cinema sonoro é capaz de reconstruir todas as fases e todas as especificidades do curso do pensamento” (Eisenstein, 1990a: 100-101). As semelhanças entre o discurso cinematográfico – a montagem, mais especificamente – e o pensamento humano encontra aqui uma formulação mais precisa, qualitativamente distinta das apresentadas anteriormente. Até então, com a reação fisiológica da platéia servindo de base para a distinção entre os diversos métodos de montagem, a ênfase era dada justamente aos efeitos psicológicos que se buscava atingir, existindo, portanto, uma relação causal entre o estímulo articulado pela montagem e a reação do espectador, seja ele fisiológico, emocional ou intelectual: a relação entre a montagem e o pensamento era, por assim dizer, “externa”; o máximo de similaridade entre o pensamento e a articulação dos planos acontecia no caso da montagem intelectual, que assemelhava-se a um tipo muito específico de pensamento – a argumentação lógica. Agora, tal relação dá-se em outro nível. Diz Eisenstein (1990a: 101): “Aqui, a particularidade de tratamento, fertilizada por um novo e não

por um anterior método formal, abandona seus limites e generaliza, num grau teórico novo e, em princípio, a teoria da forma da montagem como um todo. (Porém isto de modo algum implica que o processo de *pensamento* como uma *forma de montagem* deva necessariamente ter o processo de pensamento como seu *sujeito!*)”.

Essa última ressalva de Eisenstein é importante e define claramente a diferença entre sua teorização anterior e a que agora se apresenta: se antes propunha-se uma analogia, muitas vezes metafórica, entre o choque ou o conflito entre os planos na montagem e o conseqüente choque emocional provocado no espectador, agora afirma-se que a organização formal da montagem é em tudo semelhante aos processos de pensamento – de qualquer pensamento, ou seja, compreendido não na particularidade de suas ocorrências, mas em sua generalidade; não se trata da representação do processo de pensamento de um personagem e nem de uma relação de causa e efeito, mas de uma similaridade formal entre o pensamento e a montagem, visto que compartilham traços essenciais, comuns à natureza de ambos. Tal semelhança já havia sido apontada em textos anteriores, particularmente nas discussões sobre o ideograma e na definição do cinema intelectual, mas a base teórica que lhe dava sustentação era extremamente problemática e desarticulada. O progressivo afastamento de uma visão dogmática da dialética e a busca por uma compreensão mais refinada dos processos de pensamento ampliam o horizonte teórico de Eisenstein, conduzindo-o a novas e instigantes reflexões, a ponto de fazê-lo afirmar que “a forma da montagem, como estrutura, é uma reconstrução das leis do processo do pensamento” (Eisenstein, 1990a: 102). Abandonada a dialética, em sua versão mecanicista, e afastada – pelo menos temporariamente – a influência

pavloviana, o objetivo de Eisenstein a partir deste momento passa a ser a investigação da natureza e das formas de manifestação dessas leis do pensamento.

No texto que estamos analisando, surgem as primeiras tentativas de articular a representação cinematográfica de um fluxo de pensamento, elaboradas quando da escritura do roteiro para “Uma tragédia americana”. É durante o tratamento desse roteiro que começam a brotar idéias para a concretização da tarefa de representar na tela o discurso interior do personagem: a exibição na tela de imagens com som sincronizado e não sincronizado, seguida de sons concretos, sem imagem; depois, apenas imagens, ou então, palavras pronunciadas “intelectualmente”, sem entonação, sobre a tela preta; ou ainda, imagens polifônicas ligadas a sons polifônicos.

Então, num discurso apaixonado e desconectado. Nada além de nomes. Ou nada além de verbos. Então, interjeições (...). Como que apresentando dentro de personagens o jogo interior, o conflito de dúvidas, as explosões de paixão, a voz da razão, rapidamente ou em câmera lenta, marcando os ritmos diferenciados de um e de outro e, ao mesmo tempo, contrastando com quase total falta de ação externa: um febril debate interior atrás da máscara petrificada do rosto. (Eisenstein, 1990a: 101).

Percebe-se que a representação cinematográfica do discurso interior não deve ater-se apenas à utilização de uma voz *off* sublinhando os pensamentos do personagem, enquanto na tela exibir-se-iam imagens do personagem como se vistas por um observador externo, tal como acontece tradicionalmente. Para Eisenstein, além da voz, deve-se mostrar também imagens, articuladas ou não ao som, e também palavras e interjeições, numa expressão verbal distinta da articulação do discurso

verbal para outrem, como ocorre normalmente; o discurso interior eisensteiniano, além de incluir a imagem, apresenta uma forma de organização da fala que se diferencia do discurso exterior. Diz ele: “Como você fala ‘para si mesmo’, tão diferente de ‘para fora de si mesmo’. A sintaxe do discurso interior, distintamente da do discurso exterior. As trêmulas palavras interiores que correspondem às imagens visuais. Contrastes com circunstâncias externas. Como agem reciprocamente...” (Eisenstein, 1990a: 101-102).

As investigações em torno do discurso interior oferecem a Eisenstein a oportunidade para reavaliar – e reafirmar – suas posições anteriores a respeito do cinema intelectual. Em texto de 1934, “A forma do filme: novos problemas”, o cineasta encontra-se novamente na obrigação de justificar sua produção, tanto teórica quanto filmica. O pano de fundo é, mais uma vez, a imposição do culto à personalidade, determinada por Stalin em oposição à representação das massas, o grande herói coletivo dos primeiros tempos do cinema soviético. Balizando essa discussão está a questão da forma *versus* o conteúdo: fazendo coro à voz oficial, Eisenstein afirma que o novo estágio da cinematografia soviética exige uma reformulação temática e ideológica, com conseqüências imediatas sobre a estrutura composicional da obra. Ao contrário do que possa parecer, diz Eisenstein, esta nova fase não deveria surpreender ninguém, visto tratar-se de um desenvolvimento lógico, cujas raízes podem ser encontradas no coração do estágio anterior. A intenção, ao fazer tal afirmativa, é evitar a condenação sumária de todo um passado de realizações notáveis, preservando as conquistas já adquiridas; destas, a principal é a teoria do cinema intelectual. “Esta teoria criou para si própria a tarefa de ‘restaurar a plenitude emocional do processo intelectual’. Ao se transformar o conceito abstrato em forma

visível na tela, esta teoria apoderou-se do fluxo de conceitos e idéias – sem intermediários. Sem recorrer a histórias ou enredos inventados, de fato diretamente – através dos elementos de composição da imagem tal como filmados” (Eisenstein, 1990a: 119). O que se exige agora do cinema soviético, em sua nova fase, é a demonstração dessas teses através de ações concretas de pessoas vivas – não é preciso um grande esforço para se perceber que o modelo de herói individual a ser seguido é aquele determinado pela estética oficial do realismo socialista. Pressionado, Eisenstein apela para o seguinte argumento: o problema não é a idéia do cinema intelectual em si, mas sim a forma como foi aplicada; portanto, “pode-se concluir que com novo aspecto, com novo uso e nova aplicação, os postulados então expressados desempenharam e devem ainda continuar desempenhando um papel altamente positivo na percepção teórica e na compreensão e domínio dos mistérios do cinema” (Eisenstein, 1990a: 119).

É aí que entra o discurso interior, pois é através dele que o cinema intelectual pode continuar exercendo sua função de fundamentar os estudos da composição cinematográfica: se a montagem intelectual propunha como conteúdo do filme a representação de um tipo de raciocínio lógico,

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 uma pequenina ressalva, chegando-se à conclusão que este monólogo interior podia ser usado para construir coisas e não apenas para ilustrar um monólogo interior. (Eisenstein, 1990a: 122).

Liberado do excessivo formalismo e longe de sua função de representação de um conceito genérico e abstrato, o discurso interior pode agora dar visibilidade ao fluxo de pensamentos de um personagem, atendendo, desta forma, à necessidade de substituição do herói coletivo por um herói individual – *muito embora não necessite limitar-se a isso, obrigatoriamente* (a “pequenina ressalva” a que se refere Eisenstein). Novamente, o cineasta tenta justificar suas escolhas revestindo-as com o verniz da estética oficial, quando, na verdade, suas verdadeiras intenções permanecem subterrâneas, sendo visíveis apenas nas entrelinhas de sua argumentação; é o que acontece agora em relação à representação do discurso interior pelo cinema: forçado pelas circunstâncias a concentrar-se na caracterização do herói individual, Eisenstein manobra taticamente seus conceitos de modo a ajustá-los às determinações do Partido, sem no entanto abandonar suas premissas teóricas, baseadas na analogia estrutural entre o discurso interior e as formas de montagem. Só assim é possível prosseguir nas investigações em torno da sintaxe peculiar do discurso interior, distinta da articulação formal dos pensamentos expressos verbalmente. O interesse da pesquisa reside no fato de que, para Eisenstein, as leis que definem a estrutura do discurso interior “são precisamente as *leis que existem na base de toda a variedade de leis que governam a construção da forma e composição das obras de arte*. E não há um único método formal que não mostre ser a imagem e semelhança de uma ou outra lei que governa o discurso interior, diferente da lógica do discurso articulado” (Eisenstein, 1990a: 122).¹⁴

¹⁴ Se há, portanto, razões para qualificar as reflexões de Eisenstein como precursoras da semiótica (e há, efetivamente), deve-se deixar muito claras as diferenças que as separam da semiologia estruturalista, em todas as suas vertentes e desdobramentos teóricos. Enquanto estas tomam como modelo para todo e qualquer sistema de signos – inclusive as manifestações estéticas – o sistema da língua, Eisenstein, como vimos, adota como diagrama (no sentido peirceano) o discurso interior, cuja estrutura é bastante distinta da que governa a expressão verbal do pensamento.

A criação artística, portanto, tem por base processos de pensamento sensorial, que se encontram ainda no estágio imagético – o que não significa a ausência de leis definidas a governar sua manifestação. Inevitavelmente surge a questão de como ter acesso à investigação de tais leis. Eisenstein encontra a resposta no estudo das normas de conduta e da organização social das sociedades primitivas, cujos costumes, ritos, falas, presentes em seu acervo folclórico, são o reflexo de seus hábitos de pensamento; estes, por sua vez, são o resultado da evolução das atividades práticas do trabalho manual que, com o tempo, passam a incorporar outras esferas da vida social, incluindo o raciocínio lógico, o qual, graças a essa gênese peculiar, ainda conversa a base sensorial. Desse modo, as características básicas dos processos de pensamento primitivo “são um reflexo da forma correta da primitiva organização social das estruturas da comunidade”; por este princípio, “um dado momento da prática da criação da forma é ao mesmo tempo um momento de prática de costume a partir do estágio de desenvolvimento no qual representações ainda são construídas de acordo com as leis do pensamento sensorial” (Eisenstein, 1990a: 123).

Para demonstrar sua tese de que elementos do pensamento sensorial encontram-se na base da criação artística, Eisenstein recorre a alguns exemplos; o primeiro deles é um procedimento composicional conhecido como *pars pro toto*, ou sinédoque, que foi utilizado no “Encouraçado Potemkin” na seqüência da revolta dos marinheiros, onde o médico de bordo, caracterizado pelo uso de um monóculo, é jogado ao mar; em seguida, vemos em *close* na tela o monóculo pendurado na amurada do navio – tudo o que restou do personagem após ser jogado para fora da embarcação. Se recordarmos que o estopim para a revolta dos marinheiros do Potemkin foi o estado putrefato da carne servida a eles como refeição, estado que foi

negado pelo médico de bordo, que atestou suas condições de consumo, *após examiná-la com o monóculo*, logo percebemos que esse objeto – o monóculo – possui também uma função ideológica precisa, além de mero adorno para tipificar o personagem: o monóculo é também o instrumento técnico usado pelo médico para dar seu parecer de especialista, fundamentado sobre sua autoridade científica e militar (além de médico, ele é também oficial do navio). Daí decorre a importância desse objeto:

O monóculo, assumindo o lugar do cirurgião, não apenas preenche completamente seu papel e lugar, mas o faz com um enorme aumento sensorial-emocional da intensidade da impressão, num grau consideravelmente maior do que poderia ser obtido com o reaparecimento do próprio personagem do cirurgião (...). Usamos uma construção de um tipo de pensamento sensorial e, como resultado, em vez de um efeito “lógico-informativo”, recebemos da construção, na verdade, um efeito sensorial-emocional. Não registramos o fato de que o cirurgião se afogou, reagimos emocionalmente ao fato através de uma definida apresentação da composição deste fato (Eisenstein, 1990a: 123-124).

Ressurge aqui a discussão a respeito da necessidade de se produzir uma impressão sensorial do conceito através do arranjo particular dos fragmentos da montagem, como no exemplo hipotético da seqüência do assassinato a faca, citado anteriormente por ocasião da definição do efeito de dinamização emocional produzido pelo cinema intelectual. A diferença é que, se antes a base para a caracterização dos métodos de montagem era a dialética, agora sua origem encontra-

se no pensamento de povos primitivos, tal como se expressa em determinadas práticas rituais; no caso da sinédoque, o pensamento não diferencia a parte do conjunto a que pertence, conferindo a ambos não um caráter de unidade mas de identidade. Eisenstein refere-se a uma prática comum a alguns povos primitivos de demonstrarem seu afeto aos visitantes presenteando-os com ornamentos feitos de ossos ou dentes de animais; o que se está ofertando não é o adorno em si mas o animal em sua integridade, incluindo todas as suas características, como a força ou a agilidade, por exemplo. Assim, se alguém recebe um colar ou uma pulseira feita com ossos de urso, ele está recebendo não apenas o próprio urso mas também todos os seus atributos.

O segundo exemplo apresentado por Eisenstein narra uma prática comum na Polinésia, que determina que, quando uma mulher está em trabalho de parto, todas as portas e portões devem ser abertos, todos os nós desfeitos, incluindo a remoção de lenços da cabeça, cintos, aventais, etc. Tudo deve obedecer ao “tema básico” do nascimento com o objetivo de facilitar o parto e proporcionar ao bebê o máximo de conforto em sua chegada ao mundo. Na produção artística, esse traço do pensamento sensorial converte-se na lei que subordina todos os elementos ao tema ideológico que garante a unidade da obra; no caso do cinema, corresponde ao tratamento:

Sabemos que isto diz respeito a figurino, cenário, música de acompanhamento, luz, cor. Sabemos que este acordo diz respeito não apenas às exigências feitas pela convicção naturalista, mas também, e talvez em maior grau, às exigências de apoio à expressão emocional (...). Tal exigência também é necessária no plano e na montagem, cujos meios do mesmo modo devem ser uma composição-eco e responder ao código

de composição básico do tratamento de toda a obra e da cada cena dela.
(Eisenstein, 1990a: 124-125).

Um terceiro exemplo refere-se ao trabalho do ator para a composição e interpretação do personagem, momento em há uma presença simultânea, porém distinta, de duas individualidades – a do ator e a do personagem – a compartilharem o mesmo sujeito. Essa sensação de unidade dual percorre também o espectador que, mesmo estando consciente de que está assistindo a uma encenação, nem por isso deixa de se identificar com o personagem e emocionar-se com seu drama; é um mecanismo psicológico tão corriqueiro e essencial para as artes dramáticas que, para defini-lo, cunhou-se a expressão “suspensão da descrença”. De parte do ator, é uma característica “que envolve a concepção de que um ser humano, apesar de ser ele mesmo e de estar cômico de si mesmo como tal, simultaneamente se considera também uma outra pessoa ou coisa, e mais, se considera tal coisa de modo igualmente definido, concreto e material” (Eisenstein, 1990a: 125). A correspondente forma primitiva de pensamento pode ser encontrada entre os índios bororo do norte do Brasil, que afirmam serem, além de humanos, também uma espécie de periquito. “Note-se que de modo algum querem dizer que se tornarão esses pássaros após a morte, ou que seus ancestrais foram esses pássaros no passado remoto. De modo algum. Eles asseguram que são na realidade estes pássaros reais. Não se trata de uma questão de identidade de nomes e de relação; eles querem dizer uma identidade total simultânea de ambos” (Eisenstein, 1990a: 125-126). Embora não cite a fonte, Eisenstein extraiu os dados das pesquisas do antropólogo Lévy-Bruhl.

O exemplo seguinte tem como referência estudos do psicólogo alemão Wilhelm Wundt sobre construções primitivas da fala. O relato de Wundt dá conta do

estilo assintático com que um bosquímano descreve uma situação que lhe ocorrera; o fato é simples: um bosquímano fora incumbido por um homem branco de cuidar de suas ovelhas; muito gentil a princípio, mais tarde o homem branco agride-o gratuitamente; o bosquímano foge e a experiência se repete com outro nativo. Na fala do bosquímano, o acontecido é narrado assim:

Bosquímano vai lá, corre para o homem branco, homem branco dá tabaco, bosquímano vai fumar, vai encher bolsa de tabaco, homem branco dá carne bosquímano, bosquímano vai comer carne, levanta, vai para casa, vai feliz, cuida ovelhas homem branco, homem branco vem bate bosquímano, bosquímano grita alto dor, bosquímano vai foge homem branco, homem branco corre atrás bosquímano, bosquímano depois outro, outro pastoreia ovelhas, bosquímano todos partiram (Wundt *apud* Eisenstein, 1990a: 127).

Na fala primitiva, conceitos abstratos, como “gentileza” e “maltratos” são traduzidos por meio da narração de ações concretas; segundo Eisenstein, é exatamente o que acontece na escritura de um roteiro cinematográfico – basta enumerar cada sentença isolada da fala do bosquímano para que se tenha um roteiro de filmagem: “um instrumento para transpor um fato, abstraído em um conceito, de volta a uma cadeia de ações singulares concretas, que também é o processo de traduzir em ações direções cênicas” (Eisenstein, 1990a: 127).

A ausência de generalizações e de conceitos abstratos, típicas das formas primitivas de pensamento, podem ser encontradas também entre os contemporâneos civilizados; em casos patológicos de regressão psíquica, testemunhados por

Eisenstein na Clínica Neuro-Cirúrgica de Moscou, os pacientes produzem enunciados verbais semelhantes aos do bosquímano estudado por Lévy-Bruhl: “neste caso, objetos previamente *nomeados* eram então identificados pelos *verbos específicos indicando um ato realizado com a ajuda do objeto*” (Eisenstein, 1990a: 129). Para nomear um objeto é preciso considerá-lo como um caso particular de uma classe geral de objetos que lhe sirva de referência, ou seja, é necessário que haja uma idéia geral, um conceito desse objeto; a incapacidade de formular um conceito genérico definidor do objeto faz com que os pacientes com problemas de regressão psíquica definam-no segundo a finalidade a que se destina o objeto – assim, o que pode ser feito com o objeto, uma ação concreta, substitui a generalidade do conceito.

Embora aproprie-se das pesquisas de Lévy-Bruhl para fundamentar suas reflexões, Eisenstein faz questão de manifestar sua discordância em relação a vestígios de uma ideologia colonialista supostamente encontrados na obra do antropólogo, principalmente quando este considera o pensamento primitivo como fixo e imutável, determinado biologicamente e, por isso, parte constitutiva de determinadas configurações raciais. Ao contrário, Eisenstein acredita na “dependência de um dado sistema de pensamento do específico das relações de produção” (Eisenstein, 1990a: 129). A influência aqui é conhecida: a “teoria do reflexo”, que propunha uma dependência estrita do desenvolvimento intelectual às condições sociais e históricas de determinada época, a ponto daquele ser nada mais do que a reprodução mecânica dessas; no campo dos estudos da linguagem, especificamente, o autor mais importante do período a defender essa idéia é o lingüista Nikolai Marr, que afirmava ser a língua a superestrutura do sistema do qual a economia constituía a infraestrutura. Condenada ao exílio por Stalin em 1950, a

teoria de Marr era considerada até então a doutrina oficial pelo Partido por estar de pleno acordo com os preceitos do materialismo dialético, exercendo poderosa influência sobre a obra de Eisenstein neste período.

Mas é na “Dialética da Natureza”, de Engels, que Eisenstein vai buscar apoio para sua tese de que as regras da produção artística são análogas às formas de manifestação do pensamento primitivo: “sabemos que formas de pensamento são um reflexo da conscientização das formações sociais que, num dado momento histórico, esta ou aquela comunidade está experimentando coletivamente” (Eisenstein, 1990a: 129). Distinguindo-se de Lévy-Bruhl, Eisenstein acredita numa evolução gradativa dos diversos processos de pensamento, que avançariam das formas primitivas do pensamento sensorial às formas mais elevadas do pensamento intelectual, tal como acontece com a sociedade ao evoluir do capitalismo ao socialismo. Não obstante o mecanicismo de suas concepções, Eisenstein, assim como Engels, nega a idéia, tão cara ao positivismo determinista, de um progresso que avança em linha reta quando admite a possibilidade da convivência simultânea das várias formas de pensamento, resultado de um processo evolutivo descontínuo, que ora avança “em direção às conquistas culturais mais elevadas sob o regime socialista”, ora regride “às superestruturas espirituais sob o tacão do nacional-socialismo” (Eisenstein, 1990a: 130); conseqüentemente, o equilíbrio alcançado pelas formas de pensamento só é estável temporariamente, podendo a qualquer momento escorregar em uma ou outra direção. A relativa instabilidade das formas culturais torna possível o surgimento de manifestações individuais regressivas mesmo em uma sociedade culturalmente evoluída: “O limite entre os tipos é móvel e é suficiente um impulso emocional não muito forte para fazer com que uma pessoa extremamente lógica, circunspecta, de

repente reaja em obediência à nunca adormecida armadura interna do pensamento sensorial e às normas de comportamento dela derivadas” (Eisenstein, 1990a: 130). Em outras palavras: um estímulo corretamente aplicado é capaz de ressuscitar estruturas arcaicas – sensoriais – do pensamento. Eisenstein exemplifica lembrando a situação em que, ao se descobrir traída pelo namorado, a garota rasga sua foto, imaginando com isso estar destruindo a própria pessoa retratada; neste caso, ocorreria um retorno à formas primitivas do pensamento mágico, quando se acreditava existir uma identidade absoluta entre o signo e o objeto. É evidente que há um certo exagero nessas afirmações, já que não se trata efetivamente de uma regressão psíquica; não se pode afirmar com base nesse exemplo que a agressora acredite realmente estar atingindo o alvo de seu ódio pelo fato de destruir-lhe a imagem, causando assim algum dano físico à pessoa retratada. Na verdade, a foto é tomada por seu valor como signo, um instrumento psicológico usado para externar a raiva que se está sentindo.

Com base nos exemplos apresentados, Eisenstein questiona-se se a composição formal das obras de arte, por sua analogia estrutural com os primitivos processos de pensamento, não operaria de modo semelhante à alteração dos estados da consciência pelas drogas, o álcool ou o êxtase religioso. Nesse sentido, é interessante notar a semelhança dessas idéias com as do semiótico tcheco Ivan Bystrina, que localiza as fontes da cultura: “no sonho (...), no jogo e nas atividades lúdicas (...), nos desvios psicopatológicos como neuroses, paranóias, esquizofrenias (...) e, por fim, nas situações de êxtase e euforia” (Baitello, 1997: 20). A importância dos desvios psicopatológicos reside no fato de que “transferem para o estado de vigília a ousadia e a coragem que apenas temos no sonho – de negar, de rir na cara,

de desafiar, de desobedecer regras estabelecidas, de crer e de descrever sempre a contrapelo”. Deste modo, “o mundo das variantes psicopatológicas oferece um poderoso exemplo de despreendimento das regras de codificação e decodificação dos mais diversos aspectos da vida biofísica e social” (Baitello, 1997: 21), possibilitando uma ampliação da percepção e a emergência de novos padrões de comportamento. “Por último são fontes da cultura todos aqueles procedimentos de busca do êxtase, seja por meio de substâncias, seja por meio de sons, seja por meio de movimentos” (Baitello, 1997: 31). O uso desviante das regras do senso comum e da representação naturalista já foi apontado anteriormente como sendo uma das características definidoras do cinema intelectual eisensteiniano, e retorna aqui nessa busca pela reprodução de uma lógica sensorial como fundamento para o discurso da arte e do cinema. Curiosamente, contradiz-se assim, no campo estético, a teoria do reflexo: enquanto esta postula que a mente humana acompanha o estágio de evolução da sociedade, reproduzindo-o nas formas do pensamento, a apropriação de uma lógica primitiva como base para a composição artística recupera um “pensamento fora do lugar”, uma forma alienígena de manifestação das leis mentais, deslocada temporal e espacialmente. Nas palavras de Júlio Plaza (1987: 135), “Sergei Eisenstein transcende a visão de arte como reflexo e verossimilhança do real. Seu engajamento é com a linguagem, pois, para Eisenstein, não existe forma e conteúdos separados mecanicamente ou por convenção, mas formas significantes que se agenciam em completa isomorfia”.

A peculiaridade do procedimento artístico reflete com muita propriedade essa isomorfia; comparado às irrupções espontâneas ou provocadas de estados alterados da consciência, a distinção reside no fato de que, na arte, ocorre um duplo processo:

“uma impetuosa ascensão progressiva ao longo das linhas dos mais elevados degraus explícitos da conscientização e uma simultânea penetração através da estrutura das formas nas camadas do mais profundo pensamento sensorial. A separação polar dessas duas linhas de fluxo cria a incrível tensão da unidade da forma e conteúdo característica das verdadeiras obras de arte” (Eisenstein, 1990a: 131). O artista realiza um esforço consciente para produzir a unidade harmoniosa de forma e conteúdo da obra, tendo o cuidado de não sobrecarregar nenhum dos pólos, o sensorial ou o lógico-temático: “Apenas na interpenetração ‘duplamente unida’ dessas tendências reside a verdadeira unidade formada pela tensão de forma e conteúdo” (Eisenstein, 1990a: 131-132). A justa medida, o equilíbrio – já tentado antes em “Dramaturgia da forma do filme” – entre a lógica da forma orgânica e a lógica da forma racional, retorna com nova formulação, tendo por base não mais a dialética mas as formas do pensamento. Agora a obra de arte deve elevar analiticamente sua forma expressiva buscando a reprodução planejada e consciente das formas do pensamento sensorial; assim, pela máxima intelectualização formal atingir-se-á profundamente o substrato emocional da platéia. Essa intelectualização é o oposto da ornamentação decorativa, pois visa uma simplicidade que, pela captura dos elementos formais essenciais capazes de unir as duas linhas de desenvolvimento, a sensorial e a intelectual, irá atingir o máximo efeito. “*A essência está em filmar expressivamente. Devemos viajar em direção à suprema forma expressiva e à suprema forma emocional e usar o limite da forma simples e econômica que expressa o que precisamos*” (Eisenstein, 1990a: 132). Deve-se buscar essa forma nas raízes do pensamento primitivo porque são justamente os elementos sensoriais e emotivos do espectador que se quer atingir. Por isso, a arte deve buscar uma

aproximação com a natureza humana, entendida como aquela instância do psiquismo geradora de formas que serão a base sobre a qual se elaboram as expressões da cultura. Há uma espécie de atavismo nessas formulações de Eisenstein que justificam a correspondência estabelecida entre a lógica orgânica da natureza e a lógica que rege a construção formal e a composição da obra de arte, sendo a primeira de ordem afetiva e a segunda eminentemente intelectual. É esta costura entre aspectos racionais e emotivos que garantem a profunda originalidade da estética eisensteiniana, aproximando-a de uma psicologia da forma artística.

A partir dessas considerações, o cinema intelectual surge renovado, já que não se trata mais de defini-lo como resultado de um método de montagem que exigiria da platéia um esforço de decifração intelectual através de um raciocínio lógico dedutivo, mas de apresentá-lo como uma unidade de forma e conteúdo na qual *as idéias incorporam-se emocionalmente ao tema tendo por base a lógica do discurso interior: “foi descoberta a marcha do pensamento interior como lei básica da construção da forma e composição”* (Eisenstein, 1990a: 133).

Além disso, a reavaliação da teoria do cinema intelectual permite a Eisenstein mais uma vez justificar-se perante o Partido. Aqui, como num texto anterior, “Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica”, de 1934, a preocupação é preservar a rica tradição do cinema soviético, constantemente ameaçada de ostracismo pelas freqüentes mudanças de humor da política oficial. Nesse artigo de 1934, Eisenstein busca defender-se da acusação de descaso para com o enredo de seus filmes, subvalorizado em função da importância dada à montagem; o problema, segundo ele, é que, por trás dessa acusação, existe a ameaça de se jogar fora a criança junto com a água suja da bacia. Há que se valorizar o enredo, certamente, mas sem desprezar o

repertório de obras produzidas, atentando principalmente para o aspecto discursivo – a linguagem cinematográfica – destes trabalhos (do qual a montagem, evidentemente, é um elemento importantíssimo). A primazia dada à montagem em anos anteriores, diz Eisenstein, explica-se se entendermos que se tratava então da adoção de uma postura destinada unicamente a provocar polêmica e chamar a atenção para a importância de se conceber o cinema como linguagem, como escritura.

A mesma argumentação aparece no texto que estamos analisando, aplicada ao cinema intelectual: durante os anos 20, os escritos eram programáticos e visavam gerar uma tendência ou uma escola, tal como o futurismo ou o expressionismo; agora, o programa cede espaço à pesquisa acadêmica, onde “as questões já não dizem respeito à linha de uma dada estilização, mas à linha de procura de um método e modo geral para o problema da forma, igualmente essencial e adequada a qualquer gênero de construção dentro de nosso estilo envolvente de *realismo socialista*” (Eisenstein, 1990a: 133). Se há apenas um estilo possível, a investigação necessariamente tem que se restringir ao campo acadêmico, onde reina a mais absoluta neutralidade...

Face à obstrução de qualquer divergência em relação ao programa estético do realismo socialista, só restam duas saídas: uma é abrigar-se sob os mantos da academia, onde é possível dar andamento às pesquisas; a outra é anunciar o alvorecer de um período clássico da cinematografia soviética, construído sobre a herança das obras do passado. Mesmo assim, Eisenstein não abre mão de expor suas divergências frente à imposição de um pensamento único, ainda que o faça moderadamente: “no atual estágio, nós, profissionais, não temos diferenças de princípios e disputas sobre

toda uma série de postulados de programas como tivemos no passado. Existem, é claro, *nuanças individuais de opinião* dentro da concepção abrangente do estilo único. Realismo Socialista” (Eisenstein, 1990a: 134; grifos nossos).

A opinião individualmente nuançada de Eisenstein é de que, ao lado das leis do pensamento sensorial, a estrutura da composição do filme deve apropriar-se também da estrutura natural do fenômeno representado. “...o fazer isto, a composição, na realidade, tira tais elementos, antes de tudo, da estrutura do *comportamento emocional do homem* (...). É exatamente assim, com base nas emoções humanas inter-relacionadas, que o cinema deve construir suas abordagens estruturais e suas construções de composição mais difíceis” (Eisenstein, 1990a: 138-139). Se o pensamento sensorial está associado a formas primitivas de raciocínio, pré-lógicas, nada mais justo que aproximar a construção do filme da estrutura *emocional* do espectador. O objetivo: retratar os fatos de modo a mostrar, “simultaneamente, não apenas *o que* é o fato, e a atitude do personagem em relação ao fato, mas também *como* o autor se relaciona com o fato, e como o autor quer que o espectador receba, sinta e reaja ao fato retratado” (Eisenstein, 1990a: 138). Estando na origem da composição formal (plástica, pictórica, musical, rítmica, etc) do filme, a estrutura emocional do espectador, fatalmente, será atingida com precisão.

Encontra-se assim resumido o argumento da primeira parte de “Sobre a estrutura das coisas”, texto de 1939, cuja segunda parte vai estudar a aplicação desse princípio a um caso concreto: “O Encouraçado Potemkin”¹⁵, onde emerge o conceito de *pathos* da obra, paralelamente a já referida unidade orgânica ou temática. Essa diz

¹⁵ A segunda parte, por vezes, é publicada separadamente como um texto autônomo, quando então recebe o título de “A unidade orgânica e o patético na composição do ‘Encouraçado Potemkin’”.

respeito à integração de todos os elementos do filme segundo um mesmo critério, que perpassa o todo e cada uma das partes, nas quais encontra distinções qualitativas sem, no entanto, perder a unidade. “A qualidade orgânica de uma obra, assim como a percepção desta qualidade, que a obra nos oferece, devem aparecer neste caso onde a lei da construção da obra responde à *lei da estrutura dos fenômenos orgânicos naturais*” (Eisenstein, 1990a: 144); com isso fica garantido o impacto da obra sobre os espectadores, *independentemente da classe social de que fazem parte* (estamos agora muito longe da idéia de “eficácia de classe” proposta no texto de 1925).

Segundo Eisenstein, há dois tipos de qualidade orgânica: o primeiro refere-se àquelas obras cuja totalidade é determinada pela subordinação de todas as suas partes a uma lei estrutural interna – a mera existência de uma lei governando a composição da obra é suficiente para este primeiro caso. Há um princípio-padrão segundo o qual os fenômenos naturais são construídos, e que pode ser expresso pelas relações, nas quais um dos termos só existe em função do outro, entre o geral – que manifesta-se em ocorrências particulares – e o particular – que necessita do geral como referência mais ampla a partir do qual faz sentido: “a própria *lei* pela qual estes fenômenos naturais são construídos, neste primeiro caso certamente coincide com a lei pela qual qualquer obra de arte é construída” (Eisenstein, 1990a: 144). No segundo tipo, chamado de *particular* ou *excepcional*, “temos diante de nós um caso em que a obra de arte – uma obra *art-ifi-cial* – é construída com base nas mesmas leis pelas quais fenômenos *não*-artísticos – os fenômenos ‘orgânicos’ da natureza – são construídos” (Eisenstein, 1990a: 144). A diferença é que, no primeiro caso, a lei que governa os acontecimentos do mundo natural é um princípio genérico de estruturação que serve de modelo para toda e qualquer composição artística, independentemente do tema ao

qual se dedica, enquanto que no segundo caso, “a obra produz um efeito completamente individual sobre seus observadores, não só porque é elevada ao nível dos fenômenos naturais, mas também porque as leis de sua construção são, simultaneamente, as leis que governam quem observa o trabalho, porque a platéia também é parte da natureza orgânica” (Eisenstein, 1990a: 144-145). Ou seja, o segundo caso é um tipo particular de qualidade orgânica porque refere-se à natureza humana, entendida aqui como elemento organicamente vinculado à natureza em geral, fazendo parte da “estrutura das coisas” que compõem o mundo. Além disso, o primeiro tipo alude a questões relacionadas a partes e proporções da obra, enquanto o segundo analisa a dinâmica da estrutura, seu movimento.

Os exemplos de Eisenstein ajudam-nos a esclarecer as distinções entre os dois tipos. Para o primeiro caso, *qualidade orgânica de um tipo geral*, analisa-se a estrutura narrativa do “Encouraçado Potemkin”, construída segundo as leis de composição da tragédia clássica. Assim, o filme é dividido em cinco atos, no interior dos quais o tema – a fraternidade revolucionária – se repete, expandindo-se de um ato a outro, em que pese as diferenças entre eles: embora cada ato relate um momento específico da revolta dos marinheiros, encadeados em relações de causa e efeito, a estrutura da tragédia reúne-os em um todo orgânico. “A qualidade orgânica do filme, nascida da célula do filme, não apenas se movimenta e se expande através do filme como um todo, mas ultrapassando muito seus limites físicos – no destino público e histórico do filme” (Eisenstein, 1990a: 146), assegurando, desta forma, que a obra cumpra seu destino revolucionário. Exemplifiquemos: no Ato II encontra-se a cena em que, ao comando de fuzilar os marinheiros revoltados com a condição da carne putrefata, seus companheiros de tripulação reagem baixando as armas, em

obediência ao grito de “Irmãos!”, proferido por Vakulinchuk, o marinheiro que, a partir desse momento, torna-se o líder do motim. Essa mesma estrutura dramática repete-se no Ato V, onde os canhões da esquadra imperial, apontados para o Potemkin, são igualmente recolhidos após o grito de “Irmãos!”, vindo agora de toda a tripulação do navio rebelado. “De uma célula do navio, ao organismo de todo o navio; da célula da frota, ao organismo de toda a frota – assim toma corpo, no tema, o sentimento de fraternidade revolucionária. E isto é repetido na estrutura da obra, que tem como tema – fraternidade e revolução” (Eisenstein, 1990a: 146). Como bem apontou Julio Plaza, o tema do filme, na verdade, é a *organicidade progressiva do processo revolucionário*, refletida em sua estrutura composicional. Nesse sentido, ao transplantar para o corpo da obra a estrutura orgânica do processo revolucionário, o filme de Eisenstein efetua uma operação metalingüística: um comentário cinematográfico a respeito da revolução expresso em termos de uma linguagem que, mais do que expor os fatos, argumenta em favor deles reproduzindo em sua organização sintática a própria estrutura do processo ao qual se refere – a revolução (isso é cinema intelectual).

Aprofundando a análise, percebemos que cada ato encontra-se dividido ao meio por uma interrupção da ação, que a conduz a uma qualidade do tema que é exatamente oposta a que vinha sendo apresentada até então – muito embora seu surgimento seja inevitável em função do desenvolvimento orgânico do filme. Assim, ao ritmo suspenso do velório de Vakulinchuk, segue-se a agitação do protesto furioso da população de Odessa; à espera angustiante pela decisão da esquadra imperial de atirar ou não sobre o Potemkin segue-se uma explosão de alegria e triunfo pela confraternização entre a frota e o navio rebelde. O que acontece aqui é uma

expansão, para a estrutura da obra como um todo, da idéia de montagem como conflito entre os planos. De acordo com Julio Plaza (1987: 142), “este tipo de montagem tende a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente, para tornar mais viva nele a influência da idéia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos”. O interessante é ressaltar que a interrupção, seguida de uma transição a uma qualidade oposta, abrange também o filme em sua totalidade, dividindo-o em duas partes: a primeira, que vai do início do filme até a revolta dos marinheiros, interrompida pela pausa no momento do velório de Vakulinchuk, e a segunda, que prossegue daí até o final do filme, quando então a população de Odessa já aderira ao movimento revolucionário deflagrado pelos marinheiros. Nas palavras de Eisenstein (1990a: 147), “o tema, quebrando o elo forjado de um navio rebelado isolado, irrompe abarcando toda a cidade, topograficamente *oposta ao navio*, mas, nos sentimentos, unida a ele”.

Assim como o povo de Odessa, também os espectadores do filme deveriam expressar em relação ao tema os mesmos sentimentos de solidariedade e uma idêntica organicidade. Segundo Julio Plaza, a idéia de organicidade progressiva do processo revolucionário é expressa no filme através de uma estrutura relacional matemática, a Secção Áurea, definida como:

Um traçado que reproduz e reflete o tema do conjunto, num certo ritmo mais ou menos velado, em cada uma das partes (...). Esse traçado, conhecido dos gregos (Pártenon), procura uma correspondência harmônica entre as partes e o todo, base dos conhecimentos da analogia, da similaridade na diferença, do semelhante no diverso e da variedade no

mesmo. A Secção Áurea transmite as noções matemáticas de razão, progressão, harmonia, evoca e denota diretamente as noções e idéias de germinação, fecundidade e florescência, que desempenham um papel primordial na representação simbólica humana. Como lei de crescimento da natureza, encontra-se aplicada nas obras da cultura. (Plaza, 1987: 138).

São exatamente as idéias de crescimento, evolução, germinação, que deveriam produzir no espectador os sentimentos que o conduziriam ao engajamento na luta revolucionária. Para Julio Plaza (1987: 138-139),

Eisenstein concebe, evidentemente, a organização do filme (e da arte em geral) como metáfora da forma viva, isto é, como organismo que estrutura nossos sentimentos (...). Assim, embora o filme não seja uma cópia do organismo vivo, pois não há correlação entre um organismo de tal espécie e uma obra de arte, deve-se admitir que a estrutura artística exemplifica, e em Eisenstein intensamente, um princípio de organização similar e análogo à constituição dos organismos naturais, daí a metáfora.

No entanto, uma análise do retrospecto da produção teórica eisensteiniana, como a que estamos fazendo, e considerações a respeito da definição de *pathos*, que faremos a seguir, demonstram que a analogia pode transcender o nível meramente metafórico.

O segundo tipo de qualidade orgânica de uma obra de arte refere-se ao seu caráter *patético*, ou melhor, a sua capacidade de provocar no espectador efeitos patéticos, extáticos, arrancando-o de seu estado habitual e lançando-o em uma

situação oposta a que ele se encontra no momento: “Sentado – ele se levanta. De pé – ele cai. Imóvel – ele se move. Silencioso – ele berra. Entorpecido – ele brilha. Seco – ele é lubrificado por lágrimas. Em cada instante ocorre uma ‘saída de uma condição’, uma ‘saída de si mesmo’” (Eisenstein, 1990a: 148). Uma composição patética deve seguir a mesma estrutura, saltando continuamente de um estado a outro, transitando de uma qualidade de sentimento a outra – *exatamente como acontece com o espectador submetido a tal estrutura*. É o comportamento patético do espectador a base a partir da qual a composição patética é construída. O objetivo é retirá-lo de seu estado habitual e deslocá-lo a uma nova condição, desautomatizada e afastada do equilíbrio.

O efeito patético, no entanto, pouco tem a ver com o conteúdo do que está sendo encenado, pois relaciona-se principalmente com a forma como o acontecimento é mostrado: “O mesmo fato pode entrar numa obra de arte com qualquer tipo de tratamento: da fria forma protocolar de um sumário a um hino genuinamente patético. E é esse meio artístico particular que eleva o ‘registro’ de um evento às alturas do *pathos*”. (Eisenstein, 1990a: 149). A escolha da forma de tratamento vai depender da relação do autor com o conteúdo, que será refletida justamente na composição da obra; esta, por sua vez, direciona o espectador no mesmo sentido, levando-o a adotar como sua a posição do artista em relação ao tema tratado. Para que isso se efetive é necessário fornecer ao espectador um guia que o conduza à situação desejada, como por exemplo, a exibição de um personagem em êxtase, completamente tomado pelo estado patético; seu comportamento arrebatado, segundo Eisenstein, vai provocar no espectador um comportamento semelhante.

Isto pode até ser mostrado por indicações fáceis. O *desorganizado* fluxo habitual da fala, tornado patético, imediatamente inventa o padrão de *ritmo* claramente comportamental; a prosa, que é também *prosaica* em suas formas, começa a cintilar imediatamente com formas e mudanças de fala que são *poéticas* por natureza (metáforas inesperadas, o aparecimento de imagens expressivas, etc). Não há nenhuma indicação de fala ou outra manifestação humana que não mostre, num momento como este, esta transferência *de uma qualidade para uma nova qualidade* (Eisenstein, 1990a: 149).

Esse é um caso simples; a partir dele pode-se elaborar situações mais complexas, onde o frenesi extático ultrapassa os limites do humano e ecoa na natureza, por exemplo, como na cena da tempestade em “Rei Lear” de Shakespeare. Tanto em um caso quanto no outro, a regra permanece a mesma: é a estrutura da composição que vai determinar a produção e o alcance do efeito patético.

Eisenstein exemplifica recorrendo novamente ao “Encouraçado Potemkin”, citando a famosa cena da escadaria de Odessa, na qual a população da cidade, reunida no porto, confraterniza com a tripulação do navio, próximo ao atracadouro; essa manifestação de alegria e solidariedade é bruscamente interrompida pela violenta investida dos soldados do czar disparando suas armas contra a população – e o que se vê a seguir é uma sinfonia de movimento e ritmo perfeitamente orquestrada pelo diretor. É justamente na análise do movimento da seqüência que Eisenstein vai demonstrar a estrutura patética da cena.

Inicialmente, há o movimento caótico das massas, em primeiro plano e, logo a seguir, em plano médio; depois, esse movimento é substituído pelo ritmo da

marcha dos soldados. O movimento descendente e acelerado das pessoas pela escadaria é subitamente contrastado pelo lento e solene movimento ascendente de uma mãe carregando no colo o filho morto pelos disparos dos cossacos. Segue o movimento da multidão “rolando” escada abaixo, logo acompanhado por um carrinho de bebê que, literalmente, rola pela escadaria, produzindo “um *salto no método de apresentação* do figurativo para o físico, ocorrendo dentro da representação de rolar” (Eisenstein, 1990a: 151). A agitação faz com que os leões de mármore que guardam a entrada do Palácio de Alupka despertem, erguendo-se assustados¹⁶. A saraivada de tiros dos soldados é respondida por um tiro de canhão do navio. Eis a estrutura patética: passagem de uma condição a outra, oposta. Nas palavras de Eisenstein:

Passo a passo – um salto de dimensão a dimensão. Um salto de qualidade a qualidade. De modo que, na contagem final, em vez de um episódio isolado (carrinho de bebê), *todo o método de exposição* de todo o evento realiza seus saltos: um tipo narrativo de exposição é substituído (no erguer-se, em montagem, do leão de pedra) e transferido para a estrutura concentrada da *imagem*. Prosa visualmente rítmica salta para discurso visualmente poético. Numa estrutura de composição idêntica ao comportamento humano arrebatado pelo *pathos*, como salientado acima, a seqüência das escadarias de Odessa é realizada através destas transferências de opostos: caos é substituído por ritmo, prosa – pelo tratamento poético, etc. (Eisenstein, 1990a: 151).

¹⁶ Essa seqüência, uma das mais famosas do diretor, é resultado unicamente de um trabalho de montagem. O Palácio tem seis leões à sua entrada, em diferentes posições, desde um primeiro, deitado e adormecido, até o último, em pé, com os olhos arregalados e uma expressão de surpresa. Eisenstein uniu na montagem três deles em seqüência, dando a impressão de que é o mesmo leão que se levanta.

Queremos salientar aqui, além da comparação entre a estrutura patética da cena e a estrutura patética da reação emocional do espectador, a maneira como, em meio a uma série de oposições, Eisenstein refere-se a uma em particular: a oposição prosa x poesia, ou melhor, discurso cinematográfico prosaico x discurso cinematográfico poético. Neste terreno, o do discurso, a oposição se dá entre uma estrutura propriamente narrativa, cuja lógica segue a ordem temporal início – meio – fim, e uma estrutura que poderíamos chamar de analógica, regida segundo o princípio da similaridade, onde as relações espaciais predominam sobre as temporais. Com exceção da cena do despertar dos leões de pedra, praticamente todo o restante da seqüência da escadaria é construída segundo essa lógica paratática, assindética, onde a justaposição dos planos, longe de pautar-se por um desenvolvimento progressivamente linear, visa a *concentração imagética* do efeito que se quer produzir; tal como no estado de frenesi, aqui também o tempo sofre uma interrupção, alterando seu fluxo natural e, simultaneamente, prolongando-se indefinidamente, durando enquanto perdurar o êxtase. “E vemos o tema patético, correndo na escadaria devido ao *pathos* do fuzilamento, penetrando do mesmo modo as profundezas da estrutura básica, que ajusta o evento plástica e ritmicamente” (Eisenstein, 1990a: 151). É nesse ajuste do evento que a estrutura do filme encontra correspondência com o que acontece no psiquismo do espectador: a composição da obra visa reproduzir – e induzir – os estados alterados de consciência, como vimos acima. Somente nessa instância é possível afirmar-se uma analogia – e não apenas metaforicamente – entre a organicidade da obra e o organismo humano, visto que a *natureza* de ambas segue uma estrutura comum: a estrutura do *pathos*.

Além disso, a construção por saltos revela um movimento que segue não apenas uma fórmula de crescimento, mas também, e principalmente, de desenvolvimento: “um desenvolvimento que nos envolve em suas leis, não apenas como uma *unidade ‘vegetativa’ única, subordinada às leis evolucionistas da natureza*, mas nos torna, em vez disso, *uma unidade coletiva e social, que participa conscientemente de seu desenvolvimento*” (Eisenstein, 1990a: 152). Aqui surge uma nuance importante: matizadas pela dialética, as leis da evolução nos fazem participar do *pathos* graças a um esforço consciente. É óbvio que está se falando aqui do engajamento voluntário e coletivo em prol da revolução socialista, “*porque o salto que caracteriza a estrutura de cada elo da composição e a composição do filme em seu conjunto é a expressão, na estrutura da composição, do elemento mais determinante do próprio tema – a explosão revolucionária, como um dos saltos que funcionam como elos inseparáveis da consciência que leva ao desenvolvimento social*” (Eisenstein, 1990a: 152). Visto dessa maneira, o engajamento no processo revolucionário, apesar de consciente, soa como inevitável, já que é inseparável das leis de desenvolvimento da consciência social. É a dialética que retorna aqui para justificar a analogia entre a estrutura do “Encouraçado Potemkin” e seu tema básico, a organicidade progressiva do processo revolucionário, uma vez que os saltos evolutivos constituem o cerne dos processos dialéticos, nos quais os momentos culminantes de um dado estágio constituem o limite para o estágio seguinte: são os instantes em que a água se transforma em algo novo – vapor ou gelo – ou quando o ferro fundido torna-se aço, para seguirmos os exemplos de Eisenstein. Esse momento culminante de arrebatamento é comum ao desenvolvimento dos processos que conduzem tanto ao êxtase quanto à revolução.

Nascida do *pathos* do tema, a estrutura da composição repete o cânone básico e único, pelo qual se realizam os processos orgânicos e sociais, ou qualquer outro, do estabelecimento do universo, e através da participação deste cânone (cujo reflexo é a nossa consciência e sua área de aplicação – toda nossa existência) não pode senão encher-nos com o mais alto grau de sensação emocional – *pathos* (Eisenstein, 1990a: 152).

O *pathos* e a revolução são processos inerentes não só à natureza humana mas às leis do cosmos – a psicologia da forma caminha a par com uma metafísica da criação artística. Em “Realização”, texto de 1939, lê-se:

apenas o cinema pode utilizar, como a base estética de sua dramaturgia, não apenas a estática do corpo humano e a dinâmica de sua ação e comportamento, mas um diapasão infinitamente mais amplo, que reflete o movimento abrangente e os sentimentos e pensamentos variados do homem. Não se trata apenas de material para a descrição da ação e do comportamento do homem pelo cinema, mas de uma estrutura de composição sobre a qual é distribuído um reflexo consciente e experimentado do mundo e da realidade. Com que facilidade o cinema é capaz de disseminar em um gráfico igual de som e visão a riqueza da realidade e a riqueza de suas forças controladoras, compelindo o tema cada vez mais a surgir através do processo da narrativa cinematográfica, escrita a partir de uma posição de emoção indivisível do homem que sente e pensa (Eisenstein, 1990a: 152).

A citação é rica em idéias e resume boa parte do que foi dito até aqui. Mas há um componente que, se não é de toda novidade, pelo menos começa a aparecer cada vez mais explicitamente. Referimo-nos ao papel exercido pela ideologia – o “reflexo consciente da realidade” – que passa a adquirir uma importância cada vez maior, conforme pode-se constatar em um texto escrito em 1943, chamado de “Dickens, Griffith e nós”. Como o próprio título indica, o artigo versa sobre as relações entre o escritor inglês, o cineasta americano e os diretores soviéticos. Sobre as semelhanças entre os dois primeiros, não faremos nenhum comentário. Quanto às afinidades e diferenças entre os dois últimos, há muito que se dizer, mas iremos nos concentrar justamente naquilo que é enfatizado por Eisenstein: a distância que o separa de Griffith, não por discordâncias quanto às técnicas de montagem mas, justamente, por questões ideológicas. Essa leitura, além disso, vai nos levar de volta à questão do discurso interior.

Na realidade, afirmar que Eisenstein discorda de Griffith em termos ideológicos e não pela adoção de métodos distintos de montagem é só meia-verdade; Eisenstein parte exatamente da indissociabilidade que há entre a montagem e a ideologia que a norteia, responsável por todas as decisões tomadas na mesa de corte:

o pensamento de montagem é inseparável do conteúdo geral de pensamento como um todo. A estrutura que é refletida no conceito de montagem de Griffith é a estrutura da sociedade burguesa (...). E esta sociedade, percebida *apenas como um contraste entre os possuidores e despossuídos* se reflete na consciência de Griffith de um modo não mais profundo do que a imagem de uma complicada corrida entre duas linhas paralelas (Eisenstein, 1990a: 198).

O que Eisenstein está dizendo é que, se o pensamento reflete (e refrata, diria Bakhtin) a estrutura da sociedade, e a montagem reflete a estrutura do pensamento, tanto o pensamento quanto a montagem são ideológicos. A referência às linhas paralelas, por sua vez, diz respeito ao tipo de montagem sistematizada e popularizada por Griffith, a montagem paralela, celebrizada nas cenas de perseguição, onde os planos do perseguido e do perseguidor, ocorrendo simultaneamente no tempo mas separados no espaço, são exibidos *paralelamente* um ao outro. O exemplo mais conhecido de montagem paralela encontra-se no final de “Intolerância”, filme dirigido por Griffith em 1916, onde se vêem as cenas de um condenado à forca sendo conduzido ao cadafalso, paralelamente às cenas que mostram sua esposa aproximando-se de automóvel pela estrada, trazendo um documento assinado pelo governador cancelando a execução. O objetivo claro de tal tipo de construção é gerar *suspense* e tensão dramática. Para Eisenstein, no entanto, pode servir também para outros propósitos: “naturalmente, o conceito de montagem de Griffith, basicamente a montagem paralela, parece ser uma cópia de sua visão dualística de mundo, que corre através de duas linhas paralelas de pobre e rico em direção a uma ‘reconciliação’ hipotética onde... as linhas paralelas se cruzariam, isto é, no infinito, tão inacessível quanto a ‘reconciliação’” (Eisenstein, 1990a: 198).

Distinguindo-se desse modelo, Eisenstein retoma idéias desenvolvidas em “Fora de quadro” a respeito do plano como a célula da montagem para definir sua concepção de montagem como um conflito (ou uma contradição) interno ao plano que, ao expandir-se para além de si mesmo, atingindo as relações entre os planos, configura uma nova unidade, qualitativamente distinta, pela justaposição desses planos organicamente articulados. “Assim é dividida uma *unidade de montagem* – a

célula – numa cadeia múltipla, que *é novamente reunida numa nova unidade – na frase de montagem, que personifica o conceito de uma imagem do fenômeno*” (Eisenstein, 1990a: 199). Aqui ressurgue o que sobrou da noção de dialética: a evolução por saltos qualitativos, através dos quais a montagem reúne os planos em uma unidade qualitativamente superior.

Além disso, começa a ganhar corpo outro fator importante: a presença cada vez mais acentuada de dados extraídos de pesquisas lingüísticas. A transformação do discurso prosaico em poético como efeito do *pathos* – os dois termos opostos refletem claramente a influência do formalismo russo – e, agora, a idéia de montagem como uma frase, aproximam Eisenstein dos estudos da linguagem, que passam a constituir uma referência fundamental para as reflexões em torno do discurso interior. Um bom exemplo é a noção, trabalhada por lingüistas russos, de que as palavras eram, inicialmente, algo semelhante a sentenças; essas “palavras-sentenças”, que guardavam já em seu interior uma sintaxe latente, sofrem, com o desenvolvimento histórico da linguagem, um processo de desintegração e desmembramento, resultando nas frases como as conhecemos hoje. Eisenstein usa o exemplo como apoio para sua definição do plano como célula da montagem, cuja expansão se dá pela “divisão” do conflito, que evolui de uma contradição interior ao plano para uma relação entre os planos.

O recurso à lingüística fornece também os elementos de que Eisenstein necessita para conferir importância aos aspectos semânticos da montagem soviética, em oposição à montagem meramente narrativa ou expositiva de Griffith. Os reflexos dessa distinção podem ser encontrados inclusive nas expressões usadas para definir termos técnicos da área cinematográfica: enquanto os norte-americanos dizem *near*

up ou *close up* (normalmente traduzidas como plano aproximado ou primeiro plano), os soviéticos falam em grande plano. A diferença, segundo Eisenstein, é mais profunda do que possa parecer. Trata-se de uma questão semântica que envolve um juízo de valor, presente nos soviéticos e ausente nos americanos; para estes importa ligar o termo ao sentido da visão, enquanto que para aqueles interessa o aspecto qualitativo do fenômeno: dizer “um grande homem” não é o mesmo que dizer “um homem grande”. “Nesta comparação, a primeira coisa a aparecer claramente diz respeito à principal função do primeiro plano em nosso cinema – destina-se não apenas, e não tanto, a *mostrar* ou *apresentar*, mas a *significar*, a *dar significado*, a *expressar*” (Eisenstein, 1990a: 200). O grande plano soviético, ao contrário do primeiro plano americano, confere uma qualidade nova ao cinema a partir da justaposição de planos isolados – mais do que narrar ou produzir um efeito de acumulação quantitativa, o objetivo é a produção de um salto qualitativo, capaz de superar os limites representativos da encenação teatral naturalista, “um salto além dos *limites da situação*: um salto no campo da *imagem* da montagem, do *conceito* da montagem, da montagem como um meio antes de tudo de revelar a *concepção ideológica*” (Eisenstein, 1990a: 201). Somente uma nova sociedade poderia gestar um novo cinema e dar a luz a novos métodos de montagem.

Além da lingüística, também a teoria da literatura vai fornecer subsídios para a definição da montagem como justaposição de planos. Apesar das referências aos clássicos da literatura ser uma presença constante nos escritos de Eisenstein, normalmente exercem a função de ilustrar algum conceito, ou então de reforçar a tese de que a montagem não é um procedimento exclusivamente cinematográfico –

muito embora encontre no cinema o máximo de expressividade¹⁷. Agora, ocorre a apropriação e ressemantização de um conceito originário da teoria da literatura para explicar o uso conotativo do primeiro plano pelos soviéticos; trata-se da figura de linguagem ou tropo que, no cinema eisensteiniano passa a se chamar *tropo de montagem*. É a utilização trópica da montagem que vai permitir, através da justaposição dos planos, a produção de *sentido e imagem*, algo que o cinema griffithiano não consegue, visto que permanece limitado ao nível da *representação* e da *objetividade*. A diferença reside no fato de que a mera representação não possibilita o rompimento dos limites da história “em direção à região da generalização e alegoria metafórica. (...) a região da composição metafórica e de imagem aparece na esfera da *justaposição de montagem*, não dos *fragmentos de representação da montagem*” (Eisenstein, 1990a: 202). Em outras palavras: se a montagem age de modo semelhante ao ideograma, é preciso entender a escrita ideogramática à maneira de Pound ou de Fenolossa, onde a combinação de dois elementos aponta para alguma relação fundamental entre eles; como vimos anteriormente, neste caso a contigüidade gera um significado comum aos caracteres próximos, resultando em uma *metáfora* (como se vê, mudam os termos, mas os temas permanecem os mesmos). O grande plano é importante porque é o mais carregado semanticamente; por ser o mais expressivo dos planos é capaz de concentrar o significado e gerar uma abstração que se afasta da representação naturalista. O enquadramento da cena em primeiro plano – usemos a expressão habitual – impede que o naturalismo da situação interfira na tarefa de produzir e transmitir a generalização pretendida, cuja síntese metafórica vai se dar justamente

¹⁷ Ver acima, no capítulo 2, discussão a esse respeito.

no uso trópico da montagem. Para Eisenstein (1990a: 206), “a metáfora é uma comparação abreviada”.

Visto por esse prisma, “Intolerância” constitui um grande fracasso. Dividindo a ação em quatro tempos históricos distintos, incluindo a Babilônia da era pré-cristã e a França do século XVI, o filme aspira ser uma grande metáfora sobre a intolerância ao longo da história, metáfora esta que se concentra em uma cena que se repete continuamente durante a projeção, fazendo a ligação entre os episódios: uma mulher balançando um berço, que, supostamente, deveria significar o eterno renascer das paixões humanas ao longo do tempo. A fragilidade dessa construção é evidente; para Eisenstein, há nessa escolha um grande erro temático e ideológico: o uso de uma visão isolada, representada naturalisticamente e sem articulação orgânica com o resto do filme “fez com que o berço de modo algum pudesse ser *abstraido numa imagem de épocas eternamente renascidas*, permanecendo, inevitavelmente, simplesmente um berço, suscitando irritação, surpresa e menosprezo no espectador” (Eisenstein, 1990a: 202-203). A incapacidade de abstrair alguma relação substancial entre os fatos históricos representados impossibilitou a extração da síntese metafórica almejada. Como Eisenstein ressaltou corretamente, não se trata de um problema técnico, mas de uma questão ideológica; faltou a Griffith “compreender as leis do processo que se escondem atrás dos variados fatos isolados” (Eisenstein, 1990a: 204).

Para os cineastas soviéticos do período pós-revolucionário, no entanto, encontrar as determinações ideológicas por trás de cada articulação da montagem era uma questão vital: “Nós, nossa época – *agudamente ideológica e intelectual* – não poderíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, detectar sua natureza

ideológica, e assim encontrar na *justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo novo, uma nova imagem, um novo conceito*” (Eisenstein, 1990a: 205). O resultado é a definição de um conceito de montagem como algo destinado à comunicação de idéias através de uma linguagem própria, o discurso cinematográfico; obviamente que a forma encontrada para expressar a *imagem da idéia* é a justaposição significativa de seus elementos constituintes, processo que, segundo Eisenstein, faz parte da elaboração de qualquer discurso – cotidiano, literário, cinematográfico, etc. Para comprovar suas afirmações, novamente Eisenstein recorre à lingüística, particularmente aos estudos que buscam demonstrar a presença de um pensamento metafórico na base dos processos de significação. Do lingüista Aleksandr Potebnya, por exemplo, é recuperada a idéia de que o sentido figurado – a imagem – é geneticamente anterior ao sentido literal das palavras – a representação – e que este é, obviamente, menos importante do que aquele. São dados suficientes para Eisenstein concluir que

a metáfora primitiva necessariamente existe no alvorecer do idioma, intimamente vinculada ao período da elaboração das primeiras transferências, isto é, das primeiras palavras a exprimirem significado, e não apenas *motor e objetivo*, isto é, ao período do surgimento dos primeiros instrumentos, como os primeiros meios de ‘transferir’ as funções do corpo e as ações do próprio homem ao instrumento em suas mãos (Eisenstein, 1990a: 207).

A transferência das funções humanas aos instrumentos e artefatos fabricados pelo próprio homem – incluindo aí importantes funções simbólicas e psicológicas,

como a memorização, por exemplo, através do registro em algum suporte físico durável –, que está na origem dos processos de produção de sentido, é a base a partir da qual Eisenstein define seus procedimentos de montagem trópica ou metafórica. Os planos cinematográficos, justapostos de determinada maneira, constituem, simultaneamente, a causa e o resultado da transferência de sentido, de um nível literal para um nível figurado – ou, nas palavras de Eisenstein, da *representação* para a *imagem*. São signos, portanto, pois que estão atualizando um significado que, de outra forma, estaria ausente.

Eisenstein retira daí elementos para revisar a evolução dos métodos de montagem praticados pelo cinema soviético, que passou de um período caracterizado pelo uso excessivo de metáforas ingênuas até chegar a sua formatação contemporânea, onde busca apoiar-se na *estrutura do discurso emocional*. Surge assim uma comparação explícita entre a articulação dos planos pela montagem e a lógica do discurso oral, cujas idéias “são organizadas de acordo com a importância subjetiva que o locutor dá ou deseja sugerir a seu ouvinte e não de acordo com as regras objetivas de um processo ortodoxo de raciocínio. Na língua falada, toda a idéia de significado no sentido puramente gramatical desaparece (...). A imagem verbal é uma idéia que segue uma espécie de desenvolvimento cinematográfico” (Vendryes *apud* Eisenstein, 1990a: 208). É tudo o que Eisenstein precisa para avançar ainda mais e decretar que “o fundamento dessas leis [da montagem] pode ser encontrado em uma terceira variedade de discurso – não no *escrito*, nem no *falado*, mas no *discurso interior*, onde a estrutura emocional funciona de uma forma ainda mais plena e pura. Mas a formação deste *discurso interior* já é inalienável do que é enriquecido pelo *pensamento sensorial*” (Eisenstein, 1990a: 209). Além disso, a

lógica do discurso interior é não apenas a lei que governa a montagem cinematográfica mas a norma geral para todas as formas de arte. Sobre isso, nos deteremos mais adiante. Importa-nos agora ressaltar o fato de que o discurso interior, adotado como modelo para a justaposição dos planos na montagem – em oposição à fala externa –, surge como o grau mais desenvolvido de um contínuo que passa pelo discurso emocional, expresso na fala oral, e o incorpora, elevando-o a seu ponto mais alto de expressão. Este detalhe é importantíssimo: o fato de que a produção de uma imagem sintética, concentradora do significado que se pretende transmitir, é resultante do grau de *excitação emocional* provocado pela montagem. Para ilustrar, retomam-se aqui alguns exemplos já citados anteriormente: a cena do fuzilamento dos manifestantes justaposta à seqüência do abate de gado no matadouro, em “A Greve”, onde houve um esforço em mostrar a execução dos trabalhadores “não apenas através de representações, mas também através de um sintético ‘modo plástico de linguagem’, aproximando uma imagem verbal de ‘um sangrento matadouro’”; os leões de mármore de “Encouraçado Potemkin”, que produziu “uma incorporação de uma metáfora: ‘As próprias pedras rugem!’”; a seqüência do degelo em “A Mãe”, de Pudovkin, onde obteve-se uma “imagem unificada de uma ‘torrente humana’, de um grupo de pessoas rompendo seus grilhões” (Eisenstein, 1990a: 210). Foram passos decisivos para a consolidação do domínio da *imagem* no cinema soviético em geral e na obra de Eisenstein em particular, da imagem construída pela montagem, tornando concreta a apresentação do tema, envolvendo num todo orgânico a concepção ideológica singular de seu realizador. É a instância emocional que vai garantir à obra sua unidade, ou melhor, é algo que poderíamos chamar de “pensamento emocional” que se torna o fundamento a partir do qual o sentido – a

imagem, o conceito, a idéia – do filme será transmitido à platéia, visando arrancá-lo de seu estado habitual. Esse cinema total é anunciado na profecia que encerra o texto e que se refere ao futuro aparecimento da *montagem vertical*:

Está chegando o momento em que, não apenas através do método de montagem, mas também através da síntese da *idéia, do drama do homem que representa, do retrato cinematográfico, do som, da tridimensionalidade e da cor*, a mesma grande lei da *unidade e diversidade* – que é a base do nosso pensamento, a base de nossa filosofia e que, num grau igual, penetra o método de montagem a partir de seu menor vínculo com a totalidade da imagem da montagem do filme como um todo – passa para uma *unidade de toda a imagem da tela* (Eisenstein, 1990a: 211).

1.5. MONTAGEM VERTICAL: A IMAGEM-MOVIMENTO E O PENSAMENTO-AÇÃO

No final dos anos 30 e início dos 40 a produção teórica de Eisenstein pauta-se pelo amadurecimento conceitual, sustentado por uma sólida formação erudita que lhe permite estabelecer relações até então insuspeitas entre o ofício do cineasta e a obra de autores como Goethe, Milton, Leonardo e Puchkin, entre outros, passando por reflexões em torno da música, da pintura e da filosofia oriental. É o momento em que a atenção recai quase que exclusivamente sobre a montagem audiovisual, já anunciada anteriormente em breves passagens, e onde as relações entre os diversos recursos expressivos do cinema são exploradas exaustivamente. Esta é a fase onde a semiótica constitui o eixo central de sua produção teórica, que mantém laços estreitos com os estudos da chamada Escola de Tartu e dos formalistas russos¹⁸; a ênfase é dada sobre a determinação cultural dos significados que orientam a percepção e compreensão das diversas formas de expressão artística, com influência tanto na criação quanto na recepção das obras. Os textos dessa fase foram reunidos por Eisenstein no livro “O Sentido do Filme”, publicado em 1942, e pautam-se por uma redefinição exaustiva do conceito de montagem, que recebe um refinamento teórico ao mesmo tempo em que amplia consideravelmente seu alcance, extrapolando a esfera estritamente cinematográfica para atingir o *status* de fundamento epistemológico a partir do qual é possível o exercício de uma crítica da cultura. Esse desenvolvimento culmina na análise de uma seqüência de “Alexandre Nevski” ou “Cavaleiros de Ferro”, filme de Eisenstein rodado em 1938.

¹⁸ Que fique claro, no entanto, que não faz parte dos objetivos propostos por este estudo estabelecer as afinidades intelectuais entre Eisenstein e seus colegas semioticistas.

O primeiro capítulo do livro é “Palavra e Imagem”, também chamado de “Montagem 1938”, onde Eisenstein defende novamente o papel da montagem como recurso fundamental para a arte do cinema; segundo ele, a montagem foi negligenciada pela nova geração de cineastas soviéticos, por ignorarem o fato de que a narrativa cinematográfica precisa ser logicamente coesa – isso sem falar na necessidade de que a história seja apresentada com “*o máximo de emoção e vigor estimulante*” (Eisenstein, 1990b: 14).

No outro extremo, a idéia de que a justaposição de dois fragmentos de filme produz uma nova qualidade e um novo conceito deixou os “esquerdistas” da montagem (assim os experimentalistas/vanguardistas eram chamados pelos ideólogos do realismo socialista) fascinados durante tanto tempo a ponto de paralisar o avanço das pesquisas; para Eisenstein, tal fascínio é completamente injustificado, visto tratar-se de uma operação corriqueira de nossa percepção, pois “estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado” (Eisenstein, 1990b: 14). Ressalta-se que não se trata da mera adição de um elemento a outro, mas do produto dessa justaposição, já que o resultado é qualitativamente diferente da natureza de cada elemento isolado – ou seja, o todo é maior do que a soma das partes.

Eisenstein parte daí para defender-se daqueles que o criticaram por dar preferência às possibilidades de justaposição, esquecendo-se de analisar o conteúdo do material justaposto; na verdade, de acordo com o cineasta, sua preocupação estava concentrada em ressaltar esse novo aspecto recém-descoberto, que constituía “uma potencialidade atípica da construção e composição cinematográficas normais”

(Eisenstein, 1990b: 16). Naquele momento, a análise a respeito da natureza real dos fragmentos não teria sido suficiente, por si só, para enfatizar esse elemento novo que surgia. A solução seria ressaltar os fundamentos responsáveis pelo conteúdo dos planos e pela estrutura de sua composição, isto é, “deveríamos ter-nos preocupado mais em examinar a natureza do próprio *princípio unificador*. Precisamente o princípio que deveria determinar tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo revelado por uma determinada *justaposição desses planos*” (Eisenstein, 1990b: 17). Mesmo centrado no princípio unificador, ainda assim a ênfase deveria ter recaído sobre os casos normais e não sobre os excepcionais; enquanto estes incluem situações onde o resultado global final não é previsto, mas surge inesperadamente, ou seja, onde emerge o conflito, o choque e a surpresa, aqueles referem-se aos casos nos quais o resultado final não só é previsto como determina previamente tanto a escolha dos planos quanto o modo como serão justapostos. “Nestes casos, o todo emerge normalmente como uma ‘terceira coisa’. A imagem total do filme, determinada tanto pelo plano quanto pela montagem, também emerge, dando vida e diferenciando tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo da montagem” (Eisenstein, 1990b: 17).

O objetivo não é mais chocar a platéia pela proposição de estímulos condicionados, mas *transmitir-lhe a imagem do tema do filme, seu princípio unificador*; trata-se agora de sintetizar – e, posteriormente, abstrair – alguns componentes do discurso cinematográfico de modo a *produzir uma idéia geral, um conceito* a respeito do que está sendo visto na tela.

Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses

detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (Eisenstein, 1990b: 17).

Adquirem importância capital para a definição da montagem, tal como é agora entendida, os conceitos, já citados, de *imagem* e *representação*: “A *representação* A e a *representação* B devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua *justaposição* – isto é, a *justaposição desses próprios elementos* e não de outros, alternativos – suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa *imagem do próprio tema*” (Eisenstein, 1990b: 18). Eisenstein cita o exemplo de duas representações, a de uma *mulher* (primeira representação) vestindo *luto* (segunda representação) que, reunidas, formam a *imagem* de uma *viúva*. A diferença entre representação e imagem reside no fato de que a primeira possui atributos que lhe permitem uma configuração *plástica*, ou seja, a representação é dotada de uma concretude material capaz de ser percebida pelos sentidos (da visão ou da audição, caso as representações sejam visuais ou sonoras, respectivamente), enquanto que a imagem constitui o *significado* que resulta da justaposição das representações, sendo fruto de um trabalho cognitivo exercido sobre os dados da percepção, trabalho este que tem por efeito depositar uma espécie de “liga semântica” sobre as representações parciais e isoladas, unificando-as; assim, enquanto as representações são “sentidas”, a imagem é compreendida. Um detalhe importante é que a escolha e organização formal das representações não é um processo casual, mas determinado

aprioristicamente pelo conceito unificador, o tema do filme, que se pretende transmitir ao espectador. Assim, o conceito – ou o significado, termos sinônimos para Eisenstein – é, ao mesmo tempo, a causa e o resultado da montagem.

O exemplo apresentado por Eisenstein (1990b: 18) procura ilustrar como um determinado objeto pode ser definido segundo sua representação – “um disco branco de tamanho médio e superfície lisa, dividido em 60 partes iguais. A cada cinco partes é colocado um número na ordem consecutiva de 1 a 12. No centro do disco são fixadas duas varas de metal que se movimentam livremente sobre sua extremidade fixa, pontudas nas extremidades livres, uma do tamanho do raio do disco, outra um pouco mais curta”, etc. – ou segundo sua imagem – um número qualquer indicado pela figura geométrica formada pela posição dos ponteiros (a essa altura já sabemos que o objeto é um relógio) –, que vai suscitar em nossa mente *uma série de representações parciais associadas àquele horário específico*:

Suponhamos, por exemplo, que o número seja cinco. Nossa imaginação está treinada para responder a este número recordando cenas de todos os tipos de acontecimentos que ocorrem nesta hora. Talvez o chá, o fim de uma jornada de trabalho, o começo da hora do *rush* no metrô, talvez lojas fechando as portas, ou a peculiar luminosidade do fim da tarde... Em qualquer dos casos, automaticamente nos lembraremos de uma série de cenas (representações) do que acontece às cinco horas. *A imagem das cinco horas é composta de todas essas representações particulares*” (Eisenstein, 1990b: 19; grifos nossos).

Esta é a diferença entre uma representação e uma imagem do tempo: no primeiro caso temos a descrição objetiva de um relógio; no segundo, uma associação de imagens relacionadas a uma determinada hora do dia. A imagem, portanto, não é apenas a soma – ou o produto – de uma série de representações parciais agrupadas de determinada maneira, mas também o resultado de um processo de *associação de imagens* deflagrado por tais representações; estas imagens não precisam, necessariamente, estar presentes ou contidas nas representações, podendo emergir à consciência em função de uma atividade da memória. Nesse sentido, as imagens dependem também de uma experiência colateral que, pelo hábito, as associa àquelas representações. As representações, portanto, são a energia que origina e faz progredir o processo interpretativo da semiose. Para Eisenstein, “não é suficiente apenas ver – algo tem de acontecer com a representação, algo mais tem de ser feito com ela, antes que deixe de ser percebida como uma simples figura geométrica e se torne perceptível como a imagem de uma ‘hora’ particular na qual o acontecimento está ocorrendo” (Eisenstein, 1990b: 18).

As imagens citadas por Eisenstein – o chá, o horário do metrô – permitem-nos também inferir que as associações produzidas variam em função da época e do lugar em que ocorrem, ou seja, são decorrentes de um imaginário alimentado pela cultura. Muito embora a explicação desse processo de produção de imagens tome como referência as leis da economia psíquica, não se trata absolutamente de um “inconsciente coletivo” alheio às injunções da sociedade e da história. Isso fica claro quando Eisenstein explica como o processo realmente acontece:

Ocorre uma ‘condensação’ no interior do processo acima descrito: a cadeia de vínculos intermediários desaparece e se estabelece uma

conexão instantânea entre o número [do mostrador do relógio] e nossa percepção do tempo ao qual corresponde. (...) Recapitulando: entre a representação de uma hora no mostrador de um relógio e nossa percepção da imagem dessa hora há uma longa cadeia de representações vinculadas aos aspectos característicos distintos dessa hora. E repetimos: o *hábito psicológico* tende a reduzir esta cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos (Eisenstein, 1990b: 19; grifos nossos).

É evidente que um hábito, para se formar, precisa durar, ou seja, tem que existir durante algum tempo – é um mecanismo psicológico intimamente vinculado ao momento histórico e social, portanto. Agora não é mais o pensamento primitivo que está na base dos métodos de produção da arte, mas as “leis de economia da energia psíquica”. Percebe-se que a compreensão do modo de funcionamento da mente está cada vez mais distante do mecanicismo pavloviano, incorporando elementos de uma psicologia afeita às influências culturais e sócio-históricas.

O fato da memória adquirir um peso considerável é um sintoma claro dessa mudança. Eisenstein relata a dificuldade que encontrou para reconhecer as ruas de Nova York e diferenciá-las entre si. Como as ruas são chamadas por números – 42 ou 45, por exemplo – era difícil produzir as imagens que normalmente vêm associadas a um nome. Para superar o problema, Eisenstein esforçou-se em relacionar a cada um dos números distintas representações de detalhes arquitetônicos de casas, teatros, lojas, com a intenção de gravar na memória ambas as ruas. O processo tinha dois estágios; no primeiro, à designação do nome de uma das ruas, a mente respondia enumerando a cadeia de elementos relacionados a esse nome, mas

sem reuni-los em uma imagem unificada; no segundo estágio, os elementos começam a fundir-se em uma única imagem: “à menção do ‘número’ da rua, *ainda surgia todo este grupo de elementos independentes, mas agora não como uma cadeia, mas como algo único* – como uma caracterização total da rua, *como sua imagem total* (...) exatamente como, durante a criação de uma obra de arte, sua imagem total, única, reconhecível, é gradualmente formada por seus elementos” (Eisenstein, 1990b: 20). A criação artística segue um processo semelhante ao uso de instrumentos psicológicos como recurso mnemônico. A reunião de detalhes em um todo não impede, entretanto, que os detalhes sejam preservados e lembrados como partes desse todo. Eisenstein afirma que a imagem total produzida pela percepção e pela consciência acumula os dados isolados; na verdade, parece haver antes uma coordenação dos elementos e não um mero acúmulo, tendo em vista o trabalho de significação que percorre todo o processo.

Parece-nos que, com a expressão “acumulação dos elementos”, Eisenstein está querendo dizer que o processo de produção de imagens pela mente humana é automático, diferente do que acontece com a arte: “Porque, quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase. Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*. Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador” (Eisenstein, 1990b: 20). Mesmo buscando o máximo aproveitamento de todos os recursos a seu dispor para direcionar o sentido de seus filmes, visando impressionar a platéia favoravelmente a suas idéias, Eisenstein evita apresentá-la a um produto final acabado, fechado em si mesmo, pautado pelo monologismo; seu objetivo é claro: o espectador deve “ser

absorvido no processo à medida em este se verifica” (Eisenstein, 1990b: 20). Trata-se de um cinema que respeita a inteligência e as opiniões do espectador, na medida em que o eleva à condição de parceiro de uma situação dialógica, com direitos iguais a participar do processo de constituição de sentido, visto que tal processo é apresentado explicitamente e não de forma oculta – a obtenção do efeito de “transparência do suporte”, estratégia ideológica de todo cinema naturalista, do qual o chamado “cinema comercial” norte-americano é o maior representante, constitui o extremo oposto da produção teórica e cinematográfica de Eisenstein. Mesmo que tenha sido essa sua filosofia de trabalho desde o início, a distância que o separa de seus primeiros escritos é gritante: se antes o objetivo era marcar profundamente o psiquismo do espectador, tal como um arado sulcando a terra, e plantar em sua mente os princípios ideológicos “corretos”, através de uma ação pedagógica extremamente autoritária, cujo vetor seguia uma via de mão única (do diretor para o público), agora a meta é incorporar o espectador na tarefa de criar e dar forma ao tema do filme – o que aproxima o engenheiro Eisenstein do arquiteto Vertov. De acordo com Eisenstein (1990b: 27; grifos nossos),

A força da montagem reside nisto, no fato de *incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador*. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. *O espectador não vê apenas os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor*. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua

plenitude, de transmiti-las com ‘a força da tangibilidade física’, com a qual surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas.

A operacionalização desse método deve levar em conta não o registro burocrático e documental dos eventos, mas atentar para uma forma de apresentação dos fatos que reproduza fielmente seu *significado*, sua imagem emocional, selecionando e reunindo aquelas representações parciais que, justapostas, mais se ajustem à imagem do conceito que se quer transmitir. Retomando o exemplo do relógio, Eisenstein afirma que há momentos em que o importante não é ver a meia-noite cronometricamente, “mas *sentir a meia-noite com todas as associações e sensações* que o autor quer suscitar de acordo com seu enredo. Pode ser a meia-noite da ansiosa espera de um compromisso, a meia-noite da morte, a meia-noite de uma fuga fatal; em outras palavras, pode muito bem estar *longe de ser uma simples representação da meia-noite cronométrica*” (Eisenstein, 1990b: 21; grifos nossos). Uma mesma representação pode possuir vários significados, dependendo do contexto em que a montagem a insere. Prosseguindo com o exemplo, o soar da meia-noite poderia ser montado a partir de vários enquadramentos de um relógio anunciando a hora: cada uma das doze badaladas poderia ser registrada em diferentes enquadramentos, sendo que cada plano mostraria o relógio cada vez mais próximo, ou seja, em planos cada vez mais fechados, simulando a aproximação crescente da hora fatídica. A intensificação emocional da cena estaria reproduzindo a carga semântica dessa meia-noite específica, quando um fato de extrema gravidade estivesse para acontecer. Assim, a imagem inicial, *a personificação emocional do tema, presente na mente do diretor, é transferida para o espectador por meio da justaposição de representações parciais básicas que a reproduzem no contexto geral*

da obra, ou da seqüência, e em cada uma de suas partes, ou em cada um dos planos.

“O que é mais digno de nota num método como este? Primeiro e antes de tudo, seu dinamismo. Que reside basicamente no fato de que a imagem desejada *não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce*. A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador” (Eisenstein, 1990b: 27). Opera-se por um processo de decomposição e posterior recomposição dos elementos que representam concretamente o tema; os elementos selecionados contêm aqueles atributos que resultam da abstração conceitual do tema, e que, reunidos, o recompõe em uma imagem significativa.

A importância da montagem repousa sobre o fato de que é através dela que o espectador funde-se ao criador da obra:

E agora podemos dizer que é precisamente o princípio da *montagem*, diferente do da *representação*, que obriga os próprios espectadores a *criar*, e o princípio da montagem, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação e da informação ou do registro do acontecimento (Eisenstein, 1990b: 29).

A diferença entre o que Eisenstein chama de “exposição-testemunho”, registro documental da realidade, e o registro transformado pela força do efeito emocional, que eleva o fato à qualidade de imagem artística, é bastante simples: a primeira corresponde a uma estrutura de “não-montagem”, não apenas porque está

isenta de qualquer atividade criativa por parte do artista, mas principalmente porque a apresentação “testemunhal” dos eventos não leva em consideração a experiência do espectador.

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social – cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (Eisenstein, 1990b: 28).

Isso acontece porque “a técnica da criação recria um processo da vida, condicionado apenas pelas circunstâncias especiais exigidas pela arte” (Eisenstein, 1990b: 32). A recriação artística desse processo vital pode ser encontrada, por exemplo, no trabalho de composição do personagem pelo ator, que procede da seguinte maneira: a partir da situação proposta pelo roteiro, ele imagina como o personagem reagiria, compondo pequenos quadros de ações concretas e relevantes, nas quais o tema aparece sob vários aspectos. A seleção e justaposição dessas cenas imaginadas pelo ator cria o sentimento que ele precisará transmitir ao espectador através de sua interpretação. O exemplo que Eisenstein apresenta descreve um ator que precisa reconstruir o que passa pela cabeça de um personagem amedrontado pela idéia de ser condenado à prisão após cometer um crime. Duas situações concretas podem, hipoteticamente, ser extraídas daí: a primeira envolve tudo o que poderia

acontecer na sala do tribunal onde o personagem será julgado, e a segunda evoca seu retorno à vida normal após o cumprimento da pena. Exatamente como na vida, tais situações serão visualizadas a partir de seus elementos determinantes, dos detalhes mais importantes, dos momentos decisivos: o desvio do olhar de um velho amigo, ao ser visto no tribunal; a sala repleta de pessoas ávidas pelo espetáculo de exibição das tragédias alheias; a descoberta de um novo nome na caixa de correio do prédio, no retorno para casa depois de cumprir a pena, ou talvez o sussurro da conversa dos antigos vizinhos, que espiam pela porta entreaberta enquanto o personagem avança pelo corredor, etc. O trabalho do ator durante o processo de composição do personagem opera pela justaposição desses quadros estáticos que fazem emergir dinamicamente a imagem do tema, do mesmo modo como a montagem dos planos cinematográficos reúne-os segundo a imagem inicial que concentra todo o vigor emocional do conceito. Tudo aquilo que foi imaginariamente visualizado ou ouvido pelo ator tem “uma ordem positivamente cinematográfica – com ângulos de câmera, tomadas de várias distâncias e rico material de montagem (...). As lentes mentais trabalham deste modo com variações – ampliam a escala ou a diminuem, ajustando-se tão fielmente quanto uma câmera de filmagem aos vários quadros exigidos – avançando ou afastando o microfone” (Eisenstein, 1990b: 33).

A percepção humana, portanto, é a base a partir da qual é possível analisar-se a natureza das representações responsáveis pela formação da imagem do tema, pelo estudo de suas qualidades e proporções. Assim inicia-se o segundo capítulo do livro, intitulado “Sincronização dos sentidos”, escrito em 1940 e que constitui a primeira parte de “Montagem vertical”, um tríptico publicado na revista *Isskustvo Kino*, entre setembro deste ano e janeiro de 1941.

Elegendo como fundamento para investigar os fenômenos audiovisuais o estudo do comportamento humano e dos modos como percebemos a realidade, Eisenstein parte do princípio de que “devemos ter plena consciência dos meios e dos elementos através dos quais a imagem se forma em nossa mente. Nossas primeiras e *mais espontâneas* percepções são freqüentemente nossas percepções mais valiosas, porque estas impressões intensas, frescas, vivas, *invariavelmente derivam dos campos mais amplamente variados*” (Eisenstein, 1990b: 50). O objetivo é observar a percepção em um estágio “selvagem”, não domesticado, uma semiose ainda em seu início, em uma fase anterior às formas mais convencionais e categorizadas com que a consciência a captura em sua rede de significação, já fortemente configurada pela cultura. A partir daí, Eisenstein parte para a análise de uma série de documentos do processo¹⁹ criativo de diversos autores, pois é nos esboços e notas que pode-se perceber com nitidez a confluência de sistemas semióticos de diversas ordens: sonora, plástica, gráfica, as quais exigem uma apreensão sinestésica do leitor. Os exemplos servem para Eisenstein afirmar que não há diferença substantiva em relação “às abordagens dos problemas de montagem puramente visual e da montagem que liga diferentes esferas dos sentidos – particularmente a imagem visual à imagem sonora – no processo de criação de uma imagem única, unificadora, sonoro-visual” (Eisenstein, 1990b: 52). Para resolver os problemas da montagem audiovisual, surgidos por ocasião da produção de “Alexander Nevski”, é que se elaborou um novo método de montagem, chamado de *montagem vertical*.

¹⁹ Documentos de processo são “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo” (Salles, 1998: 17). A preferência pela análise dos esboços e rascunhos ao invés do estudo de obras acabadas coloca Eisenstein como um precursor da crítica genética.

O termo é tomado de empréstimo à música: tal como uma partitura de orquestra, onde as várias pautas, correspondendo aos diversos instrumentos musicais, avançam não só horizontalmente, compondo a melodia, mas também verticalmente, unindo os instrumentos em cada unidade de tempo para compor a harmonia, a partitura audiovisual mantém essa correspondência entre as pautas musicais e uma pauta imagética, acrescentada às anteriores, que progride em correspondência com o movimento da música – e *vice-versa*. Essa estrutura é a mesma que serviu de base para os métodos de montagem do cinema mudo, quando uma montagem polifônica unia um plano a outro “não apenas através de uma indicação – de movimento, valores de iluminação, pausa na exposição do enredo ou algo semelhante –, mas através de um *avanço simultâneo* de uma série múltipla de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso total da seqüência” (Eisenstein, 1990b: 52). O avanço da montagem deve obedecer a um movimento unificado, que tem a responsabilidade de coordenar a composição total da seqüência (ou do filme como um todo) e de cada uma das linhas independentes de acordo com o tema da obra. Apesar da dificuldade de se trabalhar com um material infinitamente menos flexível que o som, como o é a imagem, e do número de variações ser limitado pelas exigências da seqüência, tem-se à mão um guia seguro para a composição: a *sensação geral* que se quer produzir. Esse princípio é válido tanto para o cinema mudo quanto para o filme sonoro; neste, “ao combinar a música com a seqüência, esta *sensação geral* é um fator decisivo, porque está diretamente ligada à *percepção da imagem* da música assim como dos quadros. Isto requer constantes correções e ajustamentos dos aspectos individuais para preservar o importante efeito geral” (Eisenstein, 1990b: 54).

Na montagem vertical, conforme dissemos, ocorre a sobreposição de duas linhas, uma para o som e outra para a imagem, *cada uma delas representando um complexo polifônico* onde uma série de “vozes” precisa ser arranjada de modo a combinarem-se entre si, tanto horizontal quanto verticalmente, tendo em vista a imagem geral produzida pelo todo. O efeito da persistência retiniana, decorrente “não da simples seqüência das tiras de filme, mas de sua real *simultaneidade*, que resulta da impressão derivada de uma tira mentalmente sobreposta à tira seguinte (...) é uma característica tão inerente à montagem audiovisual quanto a todos os fenômenos cinematográficos” (Eisenstein, 1990b: 55). Entendido corretamente – não mais como o choque entre dois planos, mas como a sobreposição de um ao outro – o fenômeno da persistência retiniana torna-se uma metáfora para a compreensão da montagem vertical: “a montagem é um *amplo movimento temático em desenvolvimento*, progredindo através de um diagrama contínuo de junções individuais” (Eisenstein, 1990b: 55).

Definida a estrutura de funcionamento da montagem audiovisual, resta o problema de encontrar um meio de definição da correta proporção entre imagem e som, visando uma *sincronização interna* entre os elementos plásticos e tonais, que avance além da mera sincronização externa entre uma imagem e seu correspondente ruído natural. A linguagem comum às duas instâncias, que permite a fusão entre elas, é o *movimento*. Tendo o movimento como unidade de medida para a determinação das proporções que cada elemento sonoro e visual deve apresentar para tornar harmônica a composição audiovisual, Eisenstein define os tipos de sincronização possíveis:

1. sincronização métrica: a sincronização propriamente dita, estabelecida segundo as relações naturais entre os eventos e os sons que eles produzem; é uma sincronização factual que está fora da esfera artística;
2. sincronização rítmica: na qual os planos são cortados e montados de acordo com o ritmo da trilha sonora, que deve ser respeitado também pelo movimento que ocorre internamente ao plano; neste nível é possível a criação de uma montagem expressiva, fazendo com que o ritmo da trilha e das imagens não coincida exatamente, mas gere um contraponto audiovisual;
3. sincronização melódica: a harmonia não se dá apenas entre os movimentos rítmicos do som e da imagem, mas segundo o avanço da linha melódica da trilha, que encontra correspondência em algum elemento pictórico cuja plasticidade acompanhe o desenvolvimento da melodia;
4. sincronização tonal: a organização dos tons da escala sonora segue um movimento vibratório, cujo correspondente no plano da imagem é um elemento que também pode ser dividido em tons e que igualmente vibra (embora apresente características físicas diferentes): a cor (veremos em detalhes as relações entre a cor e o som mais adiante);
5. sincronização atonal: “por este termo, talvez não totalmente exato, queremos dizer uma complexa polifonia, e uma percepção das partes (tanto da música quanto da imagem) *como um todo*. Esta totalidade se torna o fator de percepção que sintetiza a imagem original para cuja revelação final toda a nossa atividade foi dirigida” (Eisenstein, 1990b: 58).

A semelhança com os métodos de montagem definidos no texto de 1929, não só pela seqüência em que são apresentados, mas também pela terminologia adotada,

nos permite repetir aqui o que foi dito naquela ocasião: assim como a montagem atonal, a sincronização atonal parece ser a síntese de um fenômeno do qual os casos anteriores constituem a análise. A diferença é que aquilo que parecia forçado lá, pelo uso de uma metáfora que mal se sustentava, aqui funciona perfeitamente, porque agora o som está efetivamente incorporado à imagem como recurso expressivo.

Após a apresentação da tipologia de sincronização, Eisenstein faz dois esclarecimentos importantes: o primeiro alerta que o termo “sincronização” não implica necessariamente uma coincidência ponto a ponto entre som e imagem, muito pelo contrário – movimentos não-correspondentes recebem acolhida idêntica aos movimentos correspondentes, *desde que ambos permaneçam subordinados ao tema que rege a composição da obra*; o segundo esclarecimento informa-nos que qualquer um desses modos de sincronização pode ser o responsável pelo encadeamento da composição, *desde que subordinado ao tema que rege a composição da obra*. “O circuito foi completado. Pela mesma fórmula que une o *significado* de todo o fragmento (seja todo o filme ou uma única seqüência) e a *seleção meticulosa, hábil* dos fragmentos, *surge a imagem* do tema, *fiel a seu conteúdo*. Através desta fusão, e através da fusão da lógica do tema do filme com a *forma superior* na qual distribuí este tema, aparece a total *revelação* do significado do filme (Eisenstein, 1990b: 58). Deste modo, cada tipo de sincronização, assim como cada método de montagem, incorpora a imagem do tema – o significado do filme – segundo suas próprias capacidades e limitações, não importando quais sejam; o que interessa é que a escolha tenha como critério a obtenção do efeito emocional que vai produzir na mente do espectador o conceito que se pretende transmitir.

Considerando-se que a cor é freqüentemente usada para a tomada de decisões a respeito das correspondências entre a imagem e o som, além de estar comumente relacionada a emoções humanas específicas, o restante deste capítulo e a totalidade do seguinte são dedicados ao estudo do significado cultural da cor, requisito para se pensar uma montagem “cromofônica” ou “colorida-sonora”: “Nossa pesquisa deve nos levar a algum método de fusão do som à visão, a alguma investigação das indicações preliminares que nos levem em direção a esta fusão” (Eisenstein, 1990b: 59). Com esse objetivo em mente, Eisenstein recorre a uma infinidade de exemplos, buscando identificar ao longo da história as tentativas de artistas e visionários na difícil e fascinante tarefa de unir harmoniosamente as esferas do som e da visão; assim procedendo, oferece-nos mais uma demonstração de sua aclamada erudição. Durante o percurso somos apresentados a obras, estudos e experiências de alguns nomes conhecidos – Rimbaud, autor do soneto colorido “Vogais”; Goethe e sua “Teoria das Cores”; Schlegel; Whistler, que compôs sinfonias coloridas, como “Noturno em Azul e Prata”; El Greco, que pintou “Vista e Planta de Toledo”, mostrando a cidade de vários pontos de vista diferentes e até opostos, num exercício de avanços e recuos semelhante à modulação vocal de um estilo de música folclórica da Espanha – e outros nem tão famosos, como Karl von Eckartshausen, Lafcadio Hearn e René Guilleré.

Este último estabelece analogias entre as tendências artísticas de determinada época e a estrutura subjacente à música e à pintura do período; para ele,

a arquitetura clássica tinha a mesma relação com os clássicos da composição musical que a moderna paisagem urbana tem com o jazz. Na realidade, praças e cidades romanas, os parques e sacadas de Versailles

podem ser ‘protótipos’ da estrutura da música clássica. A moderna cena urbana, especialmente a de uma grande cidade à noite, é claramente o equivalente plástico do jazz. Particularmente evidente é a característica apontada por Guilleré, isto é, a ausência de perspectiva (Eisenstein, 1990b: 65).

A antigüidade clássica apresentava-nos a uma perspectiva monocular, com um ponto de fuga claramente definido, visto por um olho ideal, que decidia o que estava perto e o que deveria manter-se afastado; tal estrutura se refletia na música, onde a orquestra mantinha uma divisão harmoniosa entre as cordas, os sopros e a percussão, que executavam distintos momentos do tema, gerando camadas sonoras semelhantes a planos sobrepostos, como uma escada ou como colunas destacando-se de um fundo em segundo plano. Com o *jazz*, todos os elementos são trazidos ao primeiro plano pelo volume de som obtido por cada instrumento, que produz o solo enquanto executa a melodia juntamente com a banda; no *jazz*, como na pintura e na arquitetura modernas, não há mais perspectiva, ou há várias simultaneamente, e o homem se vê jogado diretamente no ambiente, onde tudo é figura e tudo é fundo, pois nada o é, e onde não há mais como se refugiar na distância segura de um olho que afasta o que lhe ameaça, jogando-o para o fundo do quadro.

Eisenstein afirma que o interesse maior do texto de Guilleré, porém, não reside nas correspondências estabelecidas entre a música e as artes plásticas, “mas também devido à sua apresentação da idéia de que essas artes, fundidas, correspondem à própria *imagem de uma época e à imagem do processo de raciocínio* daqueles vinculados à época” (Eisenstein, 1990b: 66). Se interpretarmos essa fusão das artes como um processo de montagem num sentido amplo, teremos forçosamente

que concluir que a montagem cinematográfica, um caso especial desse processo maior, igualmente reflete a imagem da época em que é exercida, incluindo aí as formas de raciocínio vigentes no período. Pois é exatamente assim que Eisenstein pensa. Na seqüência do trecho citado acima, lê-se: “Este quadro não nos soa familiar? – com esta ‘ausência de perspectiva’, que reflete a falta de perspectiva histórica na maior parte do mundo de hoje, ou a imagem de uma orquestra onde cada músico está por sua própria conta, esforçando-se para quebrar este todo *inorgânico* de muitas unidades tomando um curso independente – mas ligados num conjunto apenas pela *necessidade férrea* de um ritmo comum?” (Eisenstein, 1990b: 66). A época a que Eisenstein se refere é turbulento período da Segunda Guerra Mundial, quando o texto foi escrito.

Mesmo assim, após analisar uma variedade de exemplos, Eisenstein conclui pela ausência de relações “absolutas” entre o som e a cor, preferindo associá-las ao trabalho criativo de artistas e teóricos sensíveis a tais efeitos sinestésicos. Prosseguindo na investigação, o passo seguinte vai ser analisar as correspondências entre determinadas emoções e determinadas cores, tarefa a que Eisenstein se propõe na segunda parte de “Montagem Vertical”, em um texto a que deu o título de “Cor e Significado”. Mais uma vez, suas fontes encontram-se nos depoimentos dos artistas e não nos experimentos dos cientistas: “Em benefício da verdade, abordemos esta questão menos através das ‘autoridades’, com seus raciocínios e opiniões, e mais através das emoções e impressões vivas que os artistas nos deixaram sobre o assunto” (Eisenstein, 1990b: 73). Essa opção, obviamente, não indica uma preferência por uma abordagem meramente impressionista; embora faça uso de um *corpus* não ortodoxo, Eisenstein não abre mão de um método ou, pelo menos, de

critérios que definam claramente o que se está buscando. O principal dentre eles não poderia ser outro senão o tema, o princípio unificador, a concretude em relação a qual avança o significado do sentimento interno da obra, que será finalmente expresso em cores, linhas e formas. Por esse critério, as abordagens que reivindicam uma maior liberdade no trato com o material sobre o qual o artista exerce sua atividade criadora, propondo que a arte seja um fim em si mesma, na verdade não fazem outra coisa que não libertar-se da razão. Para Eisenstein (1990b: 73), “Esta é realmente uma liberdade rara, singular, a única *absolutamente* atingível entre nossos vizinhos fascistas”.

A citação é oportuna para que façamos aqui uma reflexão que vem sendo adiada há algum tempo, desde o momento em que apresentamos a idéia, defendida pelo Eisenstein da fase anterior, de que a estrutura do pensamento primitivo era idêntica às leis que regem a produção das formas artísticas; naquele momento, supunha-se que as formas do pensamento primitivo permaneciam atuando paralelamente às formas de raciocínio típicas de um estágio mais avançado da civilização, como remanescentes genéticos de um período anterior ao presente. A cada um destes modos de pensamento corresponderiam determinados regimes políticos: o nazismo e o fascismo para as formas mais primitivas e o socialismo para as mais avançadas. A possibilidade de convivência simultânea dessas distintas formas de pensamento obrigava, pois, a uma vigilância constante quanto à correta formulação ideológica do tema das obras. A afirmação de que essa correspondência interessava a Eisenstein apenas como metáfora para a definição do discurso cinematográfico, como vimos, não resolve a questão, tendo em vista sua determinação em tratá-la em um nível mais profundo – digamos, mais literal.

Com isso, criou-se uma situação incômoda, visto que a hipótese admitia uma analogia entre a estrutura das obras de arte e a estrutura de pensamento que dá sustentação aos regimes políticos totalitários de extrema direita, como o nazismo e o fascismo²⁰, já que sua base é a mesma – o pensamento primitivo. Na ocasião, a saída encontrada por Eisenstein foi demonstrar que o efeito regressivo do *pathos*, que conduziria a platéia a tais estados primitivos do pensamento, carregados emocionalmente, assemelhava-se, na verdade, ao desenvolvimento por saltos que caracteriza a dialética, desenvolvimento este que corresponde ao tipo de evolução que acontece com a sociedade quando ela passa do estágio do capitalismo ao socialismo. É a produção deliberada e consciente de tal efeito por parte do artista que impede uma regressão absoluta a um estágio primitivo da consciência, tanto em termos psicológicos quanto políticos. O objetivo é uma regressão momentânea, com a finalidade de conduzir o espectador a um estado psicológico no qual a idéia da obra – o conceito intelectual que orienta sua composição – irá fundir-se com os traços afetivos de sua consciência, atingindo-o de maneira profundamente marcante e decisiva. Lembremo-nos que, além disso, a obra de arte foi definida como aquela produção que alcança o equilíbrio entre as formas orgânicas da natureza e as formas racionais do intelecto, o que evitaria a regressão absoluta; o guia para a obtenção de tal equilíbrio – tanto lá como aqui – é o tema, o conceito que orienta as escolhas do artista. Na comparação com o trabalho de Griffith ficou claro que essas escolhas são fundamentalmente ideológicas. Logo, é a orientação ideológica do artista que vai determinar, em última instância, se a obra vai conduzir a platéia a um avanço em

²⁰ Naquela ocasião, essa questão era habilmente evitada, sendo desviada em direção à discussão acerca de uma suposta analogia entre o pensamento primitivo e os estados alterados da consciência.

direção às formas mais avançadas da sociedade socialista ou a fará recuar às formas primitivas do nazi-fascismo.

Agora, com o entendimento de que não apenas o significado, mas também *a emoção é determinada social, histórica e culturalmente*, é possível afirmar-se, sem a necessidade de recorrer a analogias com o pensamento primitivo, que a liberdade *absoluta* dos sentidos só é atingível pelo fascismo, que busca não o esclarecimento ideológico mas seu oposto, o obscurecimento, pela via do apelo aos instintos primordiais do homem, subjacentes às emoções e ao intelecto. O fato de que a emoção passa a ser encarada por um viés cultural pode ser flagrado na importância que Eisenstein concede às distintas interpretações que uma mesma cor recebe ao longo do tempo e em diferentes povos, as quais estabelecem correspondências com distintos estados emocionais *que variam em função dessa determinação sócio-histórica*. É preciso alertar, no entanto, que a assunção de tal entendimento não se dá pacificamente nem se estabelece de uma vez por todas. Veremos como o referencial pavloviano, supostamente abandonado, ainda é determinante para o tratamento dessa questão, o que compromete o assentamento definitivo, no interior da teorização eisenteiniana, do papel da cultura nos processos de produção de sentido. Verifiquemos como isso dá no que o próprio Eisenstein definiu como sua “rapsódia em amarelo”.

Após examinar projetos e rascunhos de obras, ou comentários posteriores dos próprios artistas sobre sua produção, onde descrevem o efeito pretendido e os recursos usados para alcançá-lo, Eisenstein questiona-se se, de fato, as cores não teriam um significado intrínseco, um valor absoluto além do tempo e do espaço. Os materiais analisados – um projeto cênico de Kandinski; o caderno de notas de

Gauguin; um estudo de Gogol, por Andrei Belyi – apontam todos para um suposto tom sinistro presente na cor amarela, o que torna pertinente a pergunta; para respondê-la, Eisenstein sugere que deveríamos “nos voltar para a *história da evolução dos significados simbólicos* de determinadas cores” (Eisenstein, 1990b: 79). Ao fazê-lo, constata que o mesmo amarelo ao qual foram associadas as idéias de perfídia, pecado e traição pode também vir acompanhado de valores positivos, como o amor, a concórdia e a elevação espiritual, constituindo um caso típico da ambivalência que percorre as interpretações simbólicas ou mitológicas. “Este fenômeno pode ser explicado pelo fato de que, nos estágios primitivos da evolução, *o mesmo conceito, significado ou palavra representa igualmente dois opostos mutuamente exclusivos*. O amarelo (...) tem ligações igualmente fortes tanto com o amor quanto com o adultério” (Eisenstein, 1990b: 79-80). É interessante observar que uma interpretação desse fenômeno por uma chave bakhtiniana apontaria antes para a união dos opostos e para uma complementaridade entre as duas faces do signo, mas não para sua mútua exclusão. Esta, quando ocorre, é promovida pelo discurso oficial dominante; no caso da cor que Eisenstein usa como exemplo,

foi claramente o advento do cristianismo que introduziu um novo sentimento em relação ao amarelo. Em grande medida, sem dúvida, foi claramente o início de toda a reação cristã contra o mundo clássico e a rejeição de tudo o que era símbolo da alegria e do orgulho (...). Há uma razão especial para o cristianismo ver o amarelo com suspeição. Fora a cor associada ao amor libertino” (Portal *apud* Eisenstein, 1990b: 80).

Talvez essa associação original do amarelo com as coisas da carne explique sua apropriação segundo elementos claramente sensuais; seguem por essa senda, relacionando a cor amarela a valores positivos, Picasso – a vitalidade do sol; Van Gogh – o louro dos cabelos de um homem que sonha grandes sonhos; Walt Whitman – a auréola dourada que reluz das cabeças de homens e mulheres. Whitman, no entanto, incorpora ao seu amarelo também um tom mais funesto, ao associá-lo a temas fúnebres pela distinção entre diferentes matizes da cor. A intuição de Whitman no uso do amarelo acompanha a evolução pela qual essa cor passou durante a Idade Média: “A cor única que na antiguidade fora um símbolo de dois opostos simultaneamente, passou por um ‘processo de racionalização’ e emergiu como dois *tons distintos*, cada um representando *um lado* da antiga *dupla significação* (Eisenstein, 1990b: 83). Assim, para os mouros, o amarelo dourado significava um conselho sábio e bom, enquanto um amarelo pálido era associado à traição e falsidade. Segundo Eisenstein, o que foi visto até agora “são as fontes ‘místicas’ das quais os simbolistas tentaram extrair significados ‘eternos’ da cor, e determinar as irrevogáveis influências das cores na psiquê humana” (Eisenstein, 1990b: 83).

Surpreendente é a perseverança com que tais significados mantêm-se ao longo da história, incorporando-se em gírias contemporâneas, como o “sorriso amarelo”, por exemplo, típico do linguajar francês – e também do português falado no Brasil, acrescentamos nós – ao qual corresponde o “sorriso amargo” dos ingleses. Essa correspondência sinestésica entre a cor e o sentido do paladar decorre da peculiar evolução de tais significados simbólicos, que não se basearam exatamente na cor como fator determinante, mas na “soma de *alusões associativas* (...). Os rabinos consideravam o amarelo ‘palidez’ em vez de ‘vivacidade’, e privilegiavam as

associações com o sentido do gosto: o gosto ‘traíçoeiro’ do limão, diferente da doçura da laranja” (Eisenstein, 1990b: 85). Há aí um processo semelhante ao descrito anteriormente com relação à formação de imagens através de um acúmulo coordenado de representações.

O estabelecimento de significados absolutos para determinadas cores e entre estas e um conteúdo emocional específico, porém, é uma tarefa infrutífera, a qual Eisenstein associa o louco descrito por Diderot, que era considerado insano justamente por ser incapaz de associar a cor ao objeto do qual é uma qualidade – ao segurar na mão um punhado de palha amarela afirmava ter pego raios de sol: “Este louco era um ultraformista, que via apenas a *forma* do raio de sol e a *qualidade do amarelo* como cor, via apenas *linha e cor*. E a esta cor e linha, completamente independentes do *conteúdo concreto do objeto*, ele dá um significado, determinado única e exclusivamente por ele” (Eisenstein, 1990b: 87). Este louco era capaz de perceber *qualidades de sentimento* e acrescentar a elas um significado qualquer – um processo que Eisenstein deplora, visto que este significado, longe de manifestar-se concretamente em representações visuais, plásticas ou sonoras, visando à formação de uma imagem, na verdade é abstraído dos fenômenos concretos aos quais se relaciona; a tentativa de estabelecer um sistema de significados a partir dessa abstração imotivada é completamente arbitrária, como serão arbitrários os efeitos de sentido e os estados emocionais propostos, já que desligados da experiência concreta do receptor. Diz Eisenstein (1990b: 87): “Atribuindo a uma cor significados tão independentes e auto-suficientes, abstraindo a cor do *fenômeno concreto que foi a única fonte do conjunto resultante de conceitos e associações*, procurando as correlações absolutas de cor e som, cor e emoção, abstraindo a qualidade concreta da

cor de um sistema de cores que agem ‘por sua própria conta’, não chegaremos a lugar nenhum”. O caminho a seguir é outro.

Retornando à análise da produção artística daqueles autores já citados, Eisenstein verifica que, na verdade, às imagens suscitadas foram acrescentados conceitos pessoais de cada artista, a partir dos quais evoluíram os significados das cores; além disso, são identificados também os *princípios* pelos quais cada autor estabelece as correspondências entre cor e significado e entre este e as emoções, baseado em suas experiências emocionais particulares. “Neste caso, *a cor age como nada mais do que um estímulo, como um reflexo condicionado*, que lembra todo um conjunto, do qual fez parte, da memória e dos sentidos” (Eisenstein, 1990b: 88; grifos nossos). Aqui podemos verificar o que anunciamos acima: a súbita ressurreição de conceitos pavlovianos, que pareciam enterrados definitivamente. Adiante veremos como isso vai produzir um recuo na argumentação de Eisenstein no tocante às determinações culturais do significado.

Por ora, queremos chamar a atenção para esse processo de associação por contigüidade que fundamenta as relações entre a cor e a experiência pessoal do artista. Segundo Décio Pignatari (1987), a diferença entre as associações por semelhança e por contigüidade repousa sobre o fato de que as primeiras são relações estabelecidas pela mente entre dois sistemas aparentemente estranhos entre si, enquanto que as relações por contigüidade são estabelecidas com base na experiência – a lembrança de um elemento traz à mente a lembrança do conjunto ao qual o elemento pertence. Deste modo, a similaridade precede a contigüidade, pois que o elemento que irá evocar o conjunto é também uma *imagem metonímica* deste

conjunto²¹. A explicação dada por Eisenstein da experiência que originou a criação do poema *Voyelles*, onde Rimbaud associa cada vogal a uma cor diferente, é um exemplo que ilustra perfeitamente esse processo associativo descrito por Pignatari:

Costuma-se dizer que *Voyelles* de Rimbaud foi inspirado pelas lembranças da cartilha que usou quando criança. Tais cartilhas, familiares a todos nós, consistem em grandes letras do alfabeto, perto das quais aparece o retrato de algum objeto ou animal cujo nome começa com a mesma letra. *Seu objetivo é fixar a letra na memória através do objeto ou animal. As ‘vogais’ de Rimbaud provavelmente nasceram desta ‘imagem e semelhança’. A cada letra Rimbaud associou o ‘quadro’ que, para ele, se ligava à letra. Esses quadros são de cores variadas, de modo que as cores estão, em consequência, ligadas a letras particulares* (Eisenstein, 1990b: 88; grifos nossos).

O exemplo deixa claro que a interpretação do simbolismo das cores não pode basear-se em um suposto significado intrínseco à cor enquanto tal, mas precisa atentar para as associações concretas estabelecidas pela experiência vivida. Mesmo assim, Eisenstein questiona-se: “Podemos, com base em toda esta evidência apresentada, negar totalmente a existência de relações entre emoções, timbres, sons e cores? Se não são relações convincentes para todos os homens, podem pelo menos

²¹ É preciso salientar aqui que o conceito de imagem adotado por Pignatari está baseado em Peirce e, portanto, difere da noção eisensteiniana de imagem; se fôssemos considerar a semiótica peirceana como referência, diríamos que a *imagem*, na definição de Eisenstein, equivaleria à *metáfora* na classificação de Peirce, pois trata-se de um ícone que se aproxima de uma interpretação convencional – um terceiro de um primeiro, tal como o ideograma –, enquanto que, para Peirce, a *imagem* é um signo por semelhança, pertencendo, portanto, unicamente à categoria da primeiridade, sendo o primeiro de um primeiro. Pode-se, entretanto, dizer que a imagem eisensteiniana, uma metáfora estabelecida por uma relação de contigüidade, tem por base uma imagem peirceana, baseada na similaridade, já que, como vimos, a similaridade encontra-se na base das associações por contigüidade.

ser considerados comuns a grupos especiais?” (Eisenstein, 1990b: 90). O próprio Eisenstein responde afirmativamente: a ausência de universalidade não exclui associações locais entre vibrações de som ou de cor e determinados estados psicológicos – o que, a nosso ver, *poderia* (atenção para o tempo do verbo) tornar relevante o papel que a cultura desempenha nos processos perceptivos e cognitivos. A esse respeito, o psicólogo Carl Ratner (1995: 64) afirma: “A percepção de cores não é dada diretamente pelas propriedades do estímulo. Ao invés disso, os comprimentos de onda da luz são simbolizados (organizados) como estímulos psicologicamente significativos (*predmet*)²², e como tais são percebidos e a eles se reage. A cor é uma ‘propriedade secundária’ da luz, socialmente construída”.

Eisenstein, no entanto, está preocupado com casos ainda mais específicos, preferindo concentrar-se nos distúrbios provocados por enfermidades psíquicas, como a histeria. Buscando uma validação científica para suas suposições, relembra o encontro que teve com S., um paciente da Clínica Neurocirúrgica de Moscou, que lhe foi apresentado por Alexander Luria e Lev Vygotsky, e que detinha uma extraordinária capacidade de memorização, sem prejuízo de um desenvolvimento perfeitamente normal de suas habilidades cognitivas; S. “manteve até a maturidade todos os traços dos processos sensoriais primários que os seres humanos perdem com a evolução de seu raciocínio lógico. Em seu caso, particularmente, era a ilimitada capacidade de *memorizar* objetos concretos através da visualização de seu ambiente, assim como *do que é dito* sobre eles” (Eisenstein, 1990b: 91-92). Eisenstein compara-o com o personagem Sr. Memória, do filme “Os 39 degraus”, de Hitchcock.

²² *Predmet* é uma palavra russa usada por Vygotsky para conceituar “a natureza de um objeto como ele é definido pelo sistema de ações sociais a que está incorporado e através do qual entra numa relação particular com o sujeito agente. *Predmet* distingue-se do termo *vesch* que denota uma coisa independente da intencionalidade humana” (Ratner, 1995: 16).

De nossa parte, poderíamos compará-lo com Funes, o memorioso, personagem do conto homônimo de Jorge Luis Borges. Tal como seus correlatos fictícios, S. era capaz de repetir em detalhes qualquer conversa de que havia participado, podendo também narrar todas as experiências que havia vivenciado ao longo da vida, mesmo anos após elas terem acontecido. Além disso – e aqui reside o interesse de Eisenstein no caso – S. era dotado de uma impressionante capacidade sinestésica, que o habilitava a ver sons como cores e ouvir cores como se fossem sons. Ao contrário de Rimbaud, “a *escala de vogais* era vista por ele *não como cores*, mas como uma escala de variados *valores de iluminação*. A cor, para ele, *era suscitada apenas pelas consoantes*” (Eisenstein, 1990b: 92). Com esse caso, Eisenstein atende a uma necessidade que o persegue desde o início: a de encontrar uma comprovação científica para suas afirmações. Para nós, o interessante nesse exemplo é a explicação psicológica dada por Eisenstein para diferenciar o que se passa com S. do que deveria ser o desenvolvimento normal dessas habilidades: “na evolução da capacidade de *generalizar*, esta primitiva forma de raciocínio [que se mantém em S.], ajudada por *fatores particulares* acumulados, retidos pela *memória*, se atrofia” (Eisenstein, 1990b: 92). Ou seja, a capacidade de generalização, desenvolvida ao longo da evolução psicológica do indivíduo, provoca a atrofia de formas “primitivas” de pensamento, nas quais as associações sinestésicas entre a cor e o som e – o que é mais importante – entre estas e as emoções, são parte do desenvolvimento natural do ser humano; logo, nesse nível é possível falar-se de ligações inatas entre percepções sensoriais e estados emocionais particulares. Como vimos, o interesse pelos distúrbios psíquicos oportuniza mais uma vez que a argumentação tome um rumo que a afaste do enfrentamento da questão dos modos como a cultura atua na

determinação do significado das cores, dos sons ou de qualquer outro signo, incluindo as emoções humanas. É curioso observar que, mesmo após ter conhecido Vygotsky pessoalmente, Eisenstein permanece fiel a suas leituras de Pavlov. O texto de Eisenstein é de 1940 (seis anos após a morte de Vygotsky, quando, obviamente, sua produção teórica já estava concluída), o que nos leva a imaginar que, por ocasião do contato entre os dois, os estudos de Vygotsky sobre a mediação social da percepção e da cognição já estivessem em um estágio bem avançado. Se, apesar desse encontro, essa questão não foi objeto de um aprofundamento através do diálogo e da troca de idéias, esse é mais um motivo para que promovamos esse diálogo, animados pela idéia de Bakhtin de que os sentidos nunca morrem, pois só existem na troca com a experiência do outro: “O sentido não se atualiza sozinho, procede de dois sentidos que se encontram e entram em contato. Não há um ‘sentido em si’. O sentido existe só para outro sentido, com o qual existe conjuntamente” (Bakhtin, 1992a: 386).

A favor de Eisenstein, pode-se dizer que, mesmo admitindo que “existem relações puramente físicas entre som e vibrações de cor”, ele admite “de modo igualmente categórico, *que a arte tem pouquíssimo em comum com tais relações puramente físicas*” (Eisenstein, 1990b: 92). Na arte, o significado da cor ou do som – ou de qualquer outro sistema sótico – é dado pelo tema da obra e por sua composição segundo um arranjo particular.

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da

cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra. (Eisenstein, 1990b: 93).

A determinação dos significados não segue uma tábua de valores absolutos, mas obedece aos princípios estabelecidos pelo sistema geral de imagens daquela obra particular, podendo inclusive produzir sentidos contraditórios entre si.

Isso significa que não obedecemos a nenhuma ‘lei abrangente’ de ‘significados’ absolutos e correspondências entre cores e sons – relações absolutas entre estes e emoções específicas, mas significa que decidimos quais as cores e sons que se adequarão melhor à dada tarefa ou emoção que queremos. (...) a consciência, numa chave de tom-cor definida, permeando toda a obra, deve ser dada por uma estrutura de imagem em estrita harmonia com o tema e a idéia da obra. (Eisenstein, 1990b: 94).

A aplicação prática desse princípio é dada no capítulo seguinte do livro, “Forma e conteúdo: prática”, onde é analisada a composição visual e sonora de “Alexander Nevski”, filme para o qual foi desenvolvido o método da montagem vertical, que consiste em

encontrar a chave para a igualdade rítmica de uma faixa de música e uma faixa de imagem; tal igualdade rítmica nos tornaria capazes de unir ambas as faixas “verticalmente” ou simultaneamente: igualando cada frase musical contínua a cada frase das contínuas faixas de imagem paralelas – nossos planos. Isto será condicionado por nossa adesão à lei

que nos permite *combinar* “*horizontalmente*” ou *continuamente*: plano após plano, no cinema mudo – frase após frase de um tema em desenvolvimento na música (Eisenstein, 1990b: 97).

Soluções fáceis para este problema de relacionar corretamente as faixas de som e imagem tendem a procurar representações visuais que sejam equivalentes aos elementos plásticos da música, o que leva a visualizações extremamente banais. É o que acontece quando, para ilustrar o tema de amor de determinada composição musical, mostra-se dois amantes se abraçando ou beijando. Tomando como exemplo a “Barcarola”, dos “Contos de Hoffman”, de Offenbach, Eisenstein sugere que, ao invés da imagem estruturalmente pobre dos amantes passeando com a embarcação pelos canais de Veneza, deveriam ser retirados das cenas venezianas deste trecho “apenas os movimentos de *aproximação e afastamento* da água, combinados com o *jogo de luzes correndo e retrocedendo* sobre a superfície dos canais, e imediatamente nos afastamos, pelo menos um grau, da série de fragmentos de ‘ilustração’ e nos aproximamos de uma resposta para o *movimento* de uma barcarola *sentido interiormente*” (Eisenstein, 1990b: 99-100). O movimento, como vimos, é a unidade de medida para o uso da proporção correta das representações visuais e sonoras, e é também a base a partir da qual as imagens pessoais do espectador tomarão forma; estas, por mais individuais que sejam, terão sempre como fundamento a mesma sensação, a sensação do movimento. Disney, em “*Bird of a Feather*”, animação produzida em 1931, ilustra essa mesma seqüência musical com a imagem de um pavão que observa seu reflexo na água de um lago, encontrando lá a mesma “reverberação opalescente” das penas de sua cauda. Segundo Eisenstein, “Todas as aproximações, retrocessos, ondulações, reflexos e opalescências *que vieram à mente*

como uma essência adequada a ser retirada das cenas venezianas foram preservadas por Disney *de acordo com o movimento da música*: a cauda aberta e seu reflexo se aproximam e se afastam de acordo com a proximidade, do lago, da cauda aberta em leque – as penas tremulam e reverberam – e assim por diante” (Eisenstein, 1990b: 100; grifos nossos). A captura da essência do conteúdo emocional dessa passagem orienta a criação de uma representação visual que, ao invés de ser uma cópia literal da “imagem” sonora evocada por esse trecho da música, segue o traço característico definidor da relação dos amantes, que vem a ser o próprio *tema* da composição, expresso no movimento: “uma opalescência sempre em mutação de aproximação e afastamento um do outro” (Eisenstein, 1990b: 100); essa imagem torna-se a base da composição tanto para o desenho de Disney quanto para a música de Offenbach.

Aqui, distintamente do que foi afirmado em 1929 a propósito dos “métodos de montagem”, assume-se a impossibilidade de mensuração precisa dos diversos tons e matizes que entram na composição de uma cena, sejam eles sonoros ou pictóricos – de cor, de linhas, volumes, ou o que quer que seja – e do estabelecimento de uma correspondência unívoca entre essa composição e determinado efeito no espectador. “Podemos falar apenas do que é realmente ‘comensurável’, isto é, o movimento na base tanto da lei estrutural da peça musical determinada, quanto da lei estrutural da representação pictórica determinada” (Eisenstein, 1990b: 102). O movimento inclui o processo e o ritmo da estabilização e desenvolvimento de ambas as leis, e torna-se a unidade de medida que permite relacionar som e imagem porque constitui o fundamento a partir do qual o tema ganha forma. Esse fundamento, que origina e torna possível a produção de imagens e associações que irão compor o tema, e que produz no espectador a sensação a partir do qual o tema será apreendido e

compreendido, é de *natureza icônica*. Sobre isso, recordemos o que diz Pignatari (1987: 155; grifos nossos):

A repetição dos sons sempre é uma repetição que se dá no tempo. Esta repetição dos sons no tempo cria uma rede especial rítmica – um diagrama, uma sintaxe topológica. *Ritmo é ícone*. O som com marcação de tempo é ritmo, assim como é ritmo a marcação espaço-temporal (na dança, *no cinema ou numa cadeia de montagem*) e a espacialização do espaço (na arquitetura ou na pintura). *O ritmo é um ícone relacional*. Resumindo, *a similaridade sonora gera semelhanças e correspondências espaciais*.

Quando ouvimos uma música e a acompanhamos com o movimento das mãos ou do corpo, nada mais estamos fazendo do que externar a correspondência que foi estabelecida entre o ritmo da música e nossos ritmos corporais internos. É uma correspondência assim que se pretende obter entre a imagem e a música quando se usa o movimento como a base da composição plástica que será associada à linha de evolução da peça musical composta. Do mesmo modo, ao compor uma música para uma seqüência já montada, deve-se buscar as linhas de movimento da seqüência como um todo, bem como de sua evolução de plano a plano, e até mesmo no interior de cada plano. “O movimento que existe na base de uma obra de arte não é abstrato ou isolado do tema, mas a *personificação plástica sintética da imagem através da qual o tema é expressado*” (Eisenstein, 1990b: 104; grifos nossos). Se, como já afirmamos, para Eisenstein, tema, imagem e significado são termos sinônimos, ou, no mínimo, interdependentes, a eles deve-se acrescentar agora outro: o movimento.

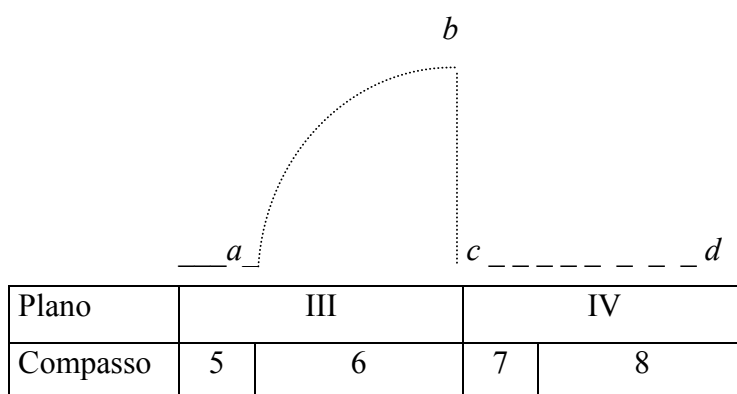
Se antes o conflito era o elemento unificador, a ponto de definir toda a espécie de relação entre os recursos expressivos do filme – conflitos de escalas, volumes, massas, ou entre a luz e a superfície dos corpos –, agora é o movimento que adquire relevância, assumindo o papel de guia condutor da montagem. A montagem atonal, por exemplo, definida anteriormente como a combinação conflitante entre o estímulo dominante e uma série de estímulos secundários, passa agora a ser entendida em função do movimento: “o movimento pode ser obtido com o mesmo sucesso através de matrizes diferentes dentro da estrutura imagística de cor ou de luz, ou pelo sucessivo desdobramento de volumes e distâncias” (Eisenstein, 1990b: 104).

É evidente que não se trata de estudar a representação factual do movimento, mas os meios possíveis de sua expressão orgânica na montagem, através da coordenação deliberada dos planos em uma determinada ordem, sempre relacionados com determinada peça da partitura musical. A análise de uma seqüência de “Alexandre Nevski” vai demonstrar como as correspondências verticais entre a faixa da imagem e do som obedecem a “*um movimento idêntico*, que está na base do movimento musical, assim como do pictórico” (Eisenstein, 1990b: 107).

A seqüência – que antecede a famosa batalha no gelo sobre o lago Chudskoye – mostra o exército russo em formação no sopé da Montanha do Corvo, aguardando com ansiedade o surgimento das tropas teutônicas; do alto da montanha o Príncipe Nevski perscruta o horizonte, onde o exército invasor pode aparecer a qualquer momento. Composta basicamente de planos fixos, a seqüência quer enfatizar justamente a angústia da espera por uma batalha que será decisiva para o futuro da nação russa. Aliada à disposição espacial dos personagens, divididos em dois grupos – Nevski e alguns oficiais no alto do morro e os soldados agrupados logo abaixo – e

à geografia do terreno, o tema da espera fornece o mote para o estabelecimento das correspondências audiovisuais entre as cenas filmadas e montadas por Eisenstein e a música composta posteriormente por Prokofiev para essas cenas. A ocupação do espaço cênico é fundamental para a seqüência, pois é sobre ela que a impressão do movimento é construída: “a impressão mais *surpreendente* e imediata será obtida, é claro, a partir de *uma coincidência do movimento da música com o movimento do contorno visual* – com a composição gráfica do quadro; porque este esboço ou linha é o mais vívido ‘ênfaticador’ da própria idéia do movimento” (Eisenstein, 1990b: 106).

A *mise-en-scène* dos planos iniciais da seqüência obedecem a uma disposição espacial que pode ser reproduzida pelo gráfico a seguir, acompanhado dos respectivos acordes musicais:



onde *a* corresponde ao topo da montanha, onde está Nevski e seu grupo; *b* é uma curva ascendente que acompanha a variação da tonalidade de luz, avançando do cinza de uma escura massa de nuvens, cuja base é o alto da montanha, à franca luminosidade do céu mais acima – essa é a composição do Plano III da seqüência. O Plano IV mostra as tropas russas perfiladas, vistas de longe, ocupando toda a base

horizontal do quadro com uma linha escura – a esse plano corresponde a linha *cd*. Na passagem de um plano a outro há uma queda abrupta do movimento do olho, da margem superior do enquadramento do Plano III até a margem inferior do enquadramento do Plano IV. Vistos em sucessão, um após o outro, é como se os planos progredissem da esquerda para a direita, mesmo que ambos sejam enquadramentos fixos, sem nenhum movimento de câmera. Essa impressão poderia ser atribuída à influência da escrita das línguas ocidentais, que exigem uma leitura nesse sentido; o que interessa salientar aqui, no entanto, é que o percurso de leitura sugerido ao espectador decorre de uma série de manipulações no encadeamento espaço-temporal da seqüência – manipulações que tem na música um auxiliar poderoso. É exatamente o trecho da música que acompanha esses planos que causa a impressão de movimento da seqüência, tanto o que vai da esquerda para a direita quanto o movimento ascendente do olho no Plano III e sua queda brusca na passagem para o Plano IV. Esse movimento de ascensão e queda corresponde ao gesto da mão ao acompanhar os quatro compassos que constituem a partitura nesse trecho:

O primeiro acorde pode ser visualizado como uma “plataforma de lançamento”. As cinco semimínimas seguintes, desenvolvendo-se numa escala ascendente, encontrariam uma visualização gestual natural numa *linha ascendente tensa*. Em conseqüência, em vez de descrever esta passagem com uma simples linha ascendente, inclinaremos levemente em arco nosso gesto correspondente – *ab* (...). O acorde seguinte (no início do compasso 7), precedido por uma semicolcheia bastante acentuada, nessas circunstâncias criará a impressão de uma queda abrupta – *bc*. O

seguinte grupo de quatro repetições de uma única nota – em colcheias, separadas por pausas – pode ser descrito naturalmente por um *gesto horizontal*, no qual as colcheias são indicadas por acentos uniformes entre *c* e *d* (Eisenstein, 1990b: 108).

Sobrepostos, os gráficos que representam a composição visual e musical da seqüência apresentam uma completa correspondência entre o movimento da música e o movimento do olho sobre as linhas da composição plástica – o movimento é a base de ambas as estruturas. Além disso, Eisenstein une esses dois movimentos a um terceiro – o movimento emocional: “o *tremolo* crescente dos violoncelos na escala de dó menor acompanha claramente a excitação cada vez mais tensa, assim como a crescente atmosfera da expectativa. O acorde [do sétimo compasso] parece romper esta atmosfera. A série de colcheias parece descrever a linha imóvel das tropas: os sentimentos da tropa disseminados ao longo de toda a frente” . (Eisenstein, 1990b: 109).

O sentimento de expectativa é reforçado nos planos seguintes (VI, VII e VIII), onde se vêem as tropas russas enfileiradas, formando uma linha que avança em diagonal até quase atingir a extremidade direita do quadro, na linha do horizonte. Ao deter-se no final da fileira após percorrê-la em toda sua extensão, o olhar vai coincidir exatamente com o soar de um acorde idêntico àquele do sétimo compasso que delimitava musicalmente a passagem do Plano III ao IV, quando o olhar parecia cair da extremidade superior de um plano à extremidade inferior de outro. Se no primeiro caso o movimento seguia uma linha vertical, de ascendência e queda, aqui há um movimento de progressão horizontal, que avança em perspectiva em direção ao interior do quadro. Mantendo-se o mesmo esquema representativo de

correspondência audiovisual e o mesmo movimento, a diferença entre o primeiro caso e o segundo é que, naquele, o arco descrevia uma curva ascendente que cruzava a *superfície* do plano – ou seja, era um avanço na dimensão *gráfica* do enquadramento –, enquanto que neste o movimento se dá *espacialmente*, já que avança para o fundo do quadro, progredindo do primeiro para o segundo plano, em *profundidade*. De acordo com Eisenstein (1990b: 113), “de um ponto de vista puramente psicológico, esta correspondência audiovisual transmite um sentimento pleno e preciso para a platéia, cuja atenção é levada para além do horizonte, a algum ponto invisível do qual ela espera que o inimigo ataque”.

Retrocedendo para o início da seqüência, vamos encontrar o mesmo gráfico de movimento operando agora com outro sistema sígnico: a iluminação. No Plano I, não conseguimos visualizar de imediato o grupo de figuras escuras no alto da montanha porque o quadro está imerso na penumbra, sendo gradualmente iluminado à medida que os homens aproximam-se da borda da elevação. “Podemos ver que o movimento dentro deste plano é absolutamente idêntico à nossa descrição do movimento dentro do Plano III. A única diferença reside no fato de que o movimento do Plano I não é linear, mas é um *movimento de iluminação gradual do quadro – um movimento de grau crescente de claridade*” (Eisenstein, 1990b: 110; grifos nossos). Trata-se, obviamente, de um movimento que incide sobre a dimensão *tonal* da seqüência; desnecessário dizer que a música está em perfeita harmonia com o que vemos na tela.

Ao incorporar a cada manifestação um novo elemento composicional, as correspondências audiovisuais – que se iniciam sobre uma base tonal e passam por uma dimensão gráfica até chegar a uma fundamentação espacial – refletem a

crescente angústia dos guerreiros frente à situação de confronto que os aguarda. A direção do olhar dos personagens e a composição dos planos, sempre com algum elemento mais “pesado” na esquerda – a montanha, um grupo de lanceiros, a massa da tropa – e outro mais “leve” à direita – normalmente, uma tonalidade mais clara da iluminação – somadas à música, que concentra acordes mais graves na esquerda da partitura e dispersa as notas mais suaves na direita, fazendo corresponder o momento de sua execução com o tempo de leitura dos planos – cujo percurso, em função dessas determinações, vai se dar, inescapavelmente, da esquerda para a direita –, tudo isso *dirige a atenção do espectador para a extremidade direita do quadro*, na espera ansiosa por algo que está prestes a surgir desse ponto da tela: o avanço das tropas inimigas. Eisenstein afirma que foi a percepção dessa circunstância que orientou a montagem da seqüência:

Esta análise (...) só poderia ser feita, é claro, *post factum*, mas vale a pena para provar o quanto o grau de “intuição” de composição é responsável pelas corretas estruturas audiovisuais – e como “instinto” e “sensação” podem materializar a montagem sonoro-visual. Parece desnecessário salientar que essas são premissas baseadas totalmente num desejo de verdade na escolha do tema, e um desejo de vitalidade na forma de tratá-lo (Eisenstein, 1990b: 110).

A análise, posterior à montagem da seqüência, revela o papel que a intuição e a sensação jogam durante o processo de filmagem; se essa intuição era correta é porque já estava fortemente determinada, tanto temática quanto composicionalmente, bastando para isso ter seguido o princípio geral, a imagem unificadora. Chegando a

este ponto da argumentação, Eisenstein questiona-se se não há uma contradição na afirmação de que a imagem unificadora, ligada ao tema da obra, possa ser concretizada no movimento que percorre toda a seqüência. A resposta encontra-se na *estrutura emocional* que orienta a construção do gráfico, no qual está expresso o movimento que concretiza a imagem do tema: *a montagem vertical segue o ritmo do estado psicológico que corresponde ao tema* da espera ansiosa, e que vai orientar a composição audiovisual da seqüência. Assim, o gráfico do movimento, “como cada gráfico de composição vivo, é um fragmento da atividade do homem, iluminado por uma emoção determinada – um fragmento da regularidade e do ritmo desta atividade” (Eisenstein, 1990b: 128). No caso da seqüência analisada, a curva *ab* do gráfico reproduz o estado de “segurar a respiração”, que ocorre em qualquer situação tensa, de ansiosa expectativa por algo que está por acontecer; não se trata apenas do ato físico de prender a respiração, mas principalmente da emoção que o acompanha. À constatação de que o inimigo ainda não surgiu no horizonte, respira-se aliviado, relaxando a tensão – exatamente o que é ilustrado pela queda brusca através da linha vertical descendente *bc*. A calma retorna e persiste durante algum tempo – a linha *cd* –, até que o ciclo recomece. A repetição constante e invariável dessa estrutura determina o ritmo da seqüência, garantindo o *suspense* e a tensão das cenas²³.

Eisenstein dirá que um *gráfico generalizado* (um diagrama conceitual) da estrutura emocional do tema orienta a montagem das representações audiovisuais, de modo a produzir uma imagem plenamente significativa desse tema:

²³ Recordemos aqui o que dissemos acima a propósito das correspondências rítmicas entre composição musical e configuração espacial.

Decifrado deste modo, nosso gráfico das curvas ascendentes, quedas e ressonâncias horizontais pode ser imediatamente considerado como a meta a ser alcançada, a *personificação* gráfica da imagem, que representa o processo de um determinado estado de suspense angustiante. Uma construção como esta pode obter plenitude realista e a *plena imagem* do “suspense” apenas através da plenitude dos planos-quadros – apenas quando esses quadros são cheios com uma *representação* plástica composta de acordo com o gráfico mais *generalizado* do nosso tema. Junto com um firme *gráfico generalizado* do conteúdo emocional da seqüência que se escuta várias vezes na partitura musical, o elemento das *representações pictóricas* móveis carrega a responsabilidade pelo aumento do tema do suspense (Eisenstein, 1990b: 129).

A eleição da estrutura emocional como a base para a composição da obra não exclui o pensamento do processo criativo, antes pelo contrário; mas é preciso compreender que se trata de um pensamento de um tipo especial, que Deleuze²⁴ chamou muito apropriadamente de pensamento-ação: “*relação sensório-motora entre o mundo e homem, a Natureza e o pensamento*” (Deleuze, 1990: 197), onde coroa-se a relação entre a forma orgânica da natureza e a forma racional da arte. Esse pensamento surge na realização mesma do projeto artístico, orientando todas as decisões e escolhas do criador. Refletindo sobre o processo de criação, Eisenstein afirma:

²⁴ O próprio Deleuze aponta para a “antigüidade” do cinema de Eisenstein, devida tanto à mediocridade das produções cinematográficas mais recentes quanto pela apropriação do “cinema das massas” pelo nazismo, o que lhe acarretou descrédito imediato. Como essa discussão passa longe do que nos interessa abordar aqui, não iremos entrar no mérito da questão. Por outro lado, a recente redescoberta da psicologia sócio-histórica de Vygotsky, que se encontra no centro de muitos debates contemporâneos acerca da natureza e das funções do pensamento humano, pode recuperar, ainda que parcialmente, a atualidade da teorização eisensteiniana.

Durante o período de trabalho raramente se *formulam* estes ‘comos’ e ‘por quês’ que determinam esta ou aquela escolha de ‘correspondência’. No período de trabalho, a seleção básica é transformada não em *avaliação lógica*, como a uma pós-análise deste tipo, mas em *ação direta*. *Construir nossa idéia não através da inferência, mas colocá-la diretamente nos quadros e no curso da composição (...)*. O artista pensa diretamente em como manipular seus recursos e materiais. Seu pensamento é transformado em ação direta, expressada não por uma fórmula, mas por uma forma. (Eisenstein, 1990b: 129-130).

No momento da filmagem, a composição não é elaborada por um pensamento reflexivo, ou em potência, mas pela ação direta de um pensamento em confronto com o material bruto, visando transformá-lo em uma forma significativa que seja o reflexo dessa ação. Nesta fase, o pensamento *age* – o que não significa que esteja menos consciente de suas escolhas do que na fase posterior da análise lógica. Simplesmente, a consciência expressa-se de forma diferente em cada estágio; durante a realização, “as leis, bases, motivações necessárias para *exatamente essa e não outra* distribuição dos elementos de alguma coisa passam através da consciência (e algumas vezes são reveladas em voz alta), mas *a consciência não pára para explicar essas motivações* – ela *corre em direção à finalização da própria estrutura (...)*. As leis que governam os frutos do ‘ato’ criativo não são de modo algum relaxadas ou reduzidas por isso” (Eisenstein, 1990b: 130). Se isso é verdade, se é possível determinar-se as leis pelas quais o pensamento age durante o processo criativo, é igualmente possível, a partir da obra finalizada, inferir o processo do pensamento que

orientou sua criação. Na tentativa de identificar tais leis é que iremos recorrer aos estudos de Vygotsky.

2. VYGOTSKY

Lev Semionovitch Vygotsky teve uma vida curta, mas intensamente produtiva. Nascido em 1896 em Orsha, no nordeste da República Bielorrussa, porção ocidental da antiga União Soviética, viveu apenas 37 anos, vindo a falecer em Moscou no ano de 1934. Durante um breve período de dez anos, em sua última década de existência, Vygotsky promoveu uma revolução tão intensa na psicologia e nas ciências cognitivas que seus ecos fazem-se ouvir ainda hoje: desdobramentos de sua teoria inspiram pesquisas contemporâneas em áreas tão diversas como a antropologia, as neurociências e a lingüística. Formado em Direito e Filologia, com interesses sempre renovados em estética e literatura, professor e educador, foi na psicologia que deixou as marcas de seu gênio²⁵. Seu ingresso na disciplina, segundo a opinião de grande parte de seus comentadores, deve-se exatamente ao desejo de aprofundar questões surgidas em decorrência de suas atividades como professor e como apaixonado autor de resenhas literárias. Partidário da tese de que foi a atuação pedagógica de Vygotsky que o conduziu aos estudos de psicologia, Guillermo Blanck afirma que, a par de seus interesses em arte e cultura, “ele estava genuinamente interessado no desenvolvimento da psicologia como uma ciência e em seu potencial para resolver problemas práticos. Na verdade, sua preocupação com a psicologia pedagógica está sempre presente em seu trabalho. (...) a pedagogia é a rota essencial pela qual Vygotsky aproxima-se da psicologia” (Blanck, 1996: 37).

²⁵ Se a expressão soa despropositada, lembremos que o epíteto foi usado, entre outros, por Alexander Luria, que conheceu Vygotsky pessoalmente e tornou-se um dos mais famosos continuadores de sua obra, e por psicólogos renomados como Jerome Bruner e James Wertsch, especialistas em psicologia sócio-histórica e divulgadores das idéias de Vygotsky no Ocidente.

Por outro lado, Alexei Leontiev – que, juntamente com Luria, é um dos maiores discípulos de Vygotsky –, reforça a opinião de que a via de acesso de seu mestre à psicologia foi a literatura: “Os problemas que para ele se colocavam no campo da psicologia da arte e a impossibilidade de resolvê-los, dado o nível da ciência psicológica dos anos 20, tornam inevitável que Vigotski passe a se dedicar à psicologia propriamente científica” (Leontiev, 1996: 433). Leontiev está se referindo a questões com as quais Vygotsky se defrontara em “Psicologia da Arte”, sua tese de doutorado, defendida em 1925, onde propunha-se a investigar

como o leitor percebe a obra literária, quais partes do texto provocam tal ou qual emoção no leitor. Em suma, interessava-se pelo problema da análise da psicologia do leitor, o problema da influência psicológica da arte. (...) L. S. Vigotski resolvia duas tarefas: oferecer tanto uma análise objetiva da obra literária quanto uma análise objetivo-materialista das emoção (sic) humanas que surgem ao ler a obra (Leontiev, 1996: 433).

Segundo o próprio Leontiev, no entanto, a tentativa de analisar objetivamente as emoções do leitor não tem êxito, “(e não podia tê-lo, dado o nível de desenvolvimento alcançado até então pela ciência psicológica). Isso predetermina o caráter relativamente inacabado e unilateral da *Psicologia da arte* (reflexão que, ao que tudo indica, o próprio autor também teria feito porque, apesar de ter a possibilidade de publicar o livro em vida, não o fez)” (Leontiev, 1996: 433). Seja como for, é com o objetivo declarado de superar as deficiências teóricas e metodológicas da psicologia de seu tempo que Vygotsky inicia suas pesquisas na disciplina, para as quais tanto a educação quanto a linguagem – matéria-prima da

literatura – têm papel fundamental. Como componente importante de ambas, as emoções também garantem lugar em seus estudos. Se o papel que a pedagogia e a linguagem desempenham na teoria de Vygotsky é largamente conhecido e explorado, o mesmo não se pode dizer da emoção e da afetividade. Não apenas por isso, mas também porque esse é um ponto que vai nos permitir aproximar suas idéias do trabalho de Eisenstein, iremos salientar sua presença toda vez que ela aparecer no sistema teórico de Vygotsky. Antes, porém, iremos apresentar o contexto no qual esse elemento tem lugar; aparentemente, pelo que foi dito acima, “Psicologia da Arte” seria uma boa porta de acesso. Porém, como Leontiev já alertou, trata-se de uma obra inacabada e em relação a qual o próprio autor mantinha reservas. Sendo assim, tomaremos como referência outros dois textos de Vygotsky, “Formação Social da Mente” e, principalmente, “Pensamento e Linguagem”, concluído no leito de morte e editado um ano após seu falecimento. Das obras publicadas, essa última é talvez a mais importante e a que condensa de maneira exemplar a *suma* das idéias do autor, concretizando uma noção e um procedimento intelectuais que lhe eram peculiares: a expressão abreviada, densa e, por isso mesmo, plenamente significativa – e significativamente plena – do pensamento.

2.1. PENSAMENTO E LINGUAGEM: O SIGNO E A FALA INTERIOR

Como o próprio título indica, o livro é um estudo acerca das relações entre pensamento e linguagem, do ponto de vista da psicologia do desenvolvimento; embora os relatos de experimentos científicos realizados por Vygotsky e seus colaboradores preencham grande parte de suas páginas, a obra contém também os

primeiros passos em direção a uma teoria geral das raízes genéticas do pensamento e da linguagem. A educação ocupa aí lugar de destaque, fato reconhecido pelo próprio Vygotsky (1991b: XVII): “Ao discutirmos o desenvolvimento dos conceitos científicos na infância, utilizamos a hipótese de trabalho que diz respeito à relação entre o processo educacional e o desenvolvimento mental”. Metodologicamente, a pesquisa baseia-se nas análises morfológica, genética e funcional da relação entre o pensamento e a palavra falada, que culmina, ao final, com um esboço de uma teoria da consciência.

Como de praxe, Vygotsky parte de uma revisão metodológica das pesquisas anteriores sobre o objeto da investigação em pauta. Graças a isso, fica evidente que a premissa da qual parte para realizar suas investigações – a de que o estudo da origem e do desenvolvimento do pensamento e da linguagem requer a compreensão das *relações interfuncionais* entre esses elementos – é algo que os métodos tradicionais sempre desconsideraram, tendo em vista que os mesmos têm por norma a separação das funções a serem estudadas. Segundo Vygotsky, mesmo correntes opostas no plano teórico, como o subjetivismo – que vê os fenômenos mentais como estados subjetivos individuais exclusivamente internos, acessíveis apenas por introspecção – e o behaviorismo – que renuncia ao estudo da consciência em prol do estudo do comportamento externo observável –, utilizam o mesmo método atomista de decomposição dos fenômenos complexos em unidades elementares, para fins de análise; os subjetivistas buscam, com isso, encontrar as “sensações simples”, que seriam os elementos constituintes dos vários estados de consciência, e os behavioristas adotam a estratégia de “identificar as unidades da atividade humana (substituindo as sensações pela unidade estímulo-resposta) e então especificar as

regras pelas quais esses elementos se combinam para produzir fenômenos mais complexos” (Cole; Scribner, 1991a: 4).

Na opinião de Vygotsky, apesar das diferenças quanto a detalhes nos procedimentos de pesquisa, os métodos utilizados por ambas as escolas têm por base o mesmo princípio teórico – a estrutura estímulo-resposta:

independentemente do processo psicológico em discussão, o psicólogo procura confrontar o sujeito com algum tipo de situação estímulo-resposta planejada para influenciá-lo de uma determinada maneira, e, então, examinar e analisar a(s) resposta(s) eliciada(s) por aquela situação estimuladora. Afinal de contas, a verdadeira essência da experimentação é evocar o fenômeno em estudo de uma maneira artificial (e, portanto, controlável) e estudar as variações nas respostas que ocorrem, em relação às várias mudanças nos estímulos (Vygotsky, 1991a: 67).

O resultado, em que pese as abordagens distintas das duas correntes, é o mesmo: a exclusão dos processos psicológicos superiores (o raciocínio dedutivo, a memória voluntária, a atenção dirigida – enfim, o próprio pensamento) do universo da pesquisa; como essa metodologia não permite ir além do mero registro das variações quantitativas das respostas reativas dos sujeitos experimentais, a análise não ultrapassa o nível de manifestação dos processos psicológicos elementares, caracterizados por reações psicofisiológicas.

É o que acontece no estudo das relações entre o pensamento e a linguagem. Mesmo quando admitem a existência de relações interfuncionais entre ambas as funções, os “atomistas” enxergam-nas como algo fixo e invariável, sem importância

prática; apesar de seu reconhecimento teórico, a unidade entre o pensamento e a fala é sumariamente desconsiderada na fase investigatória, e a consciência passa a ser vista como o resultado do desenvolvimento autônomo de funções isoladas. Para Vygotsky, a recapitulação das investigações já realizadas sobre o problema das relações entre pensamento e linguagem deixa claro que “todas as teorias oscilam entre a *identificação*, ou *fusão*, do pensamento e da fala, por um lado, e sua *disjunção* e *segregação* igualmente absolutas, quase metafísicas, por outro” (Vygotsky, 1991b: 2). Para os partidários das teorias que vêem uma identidade entre pensamento e linguagem, a idéia de que possa haver alguma relação entre tais funções não faz sentido, visto que são consideradas como uma coisa só; para estes, o problema simplesmente não existe. Por sua vez, os teóricos que afirmam a independência entre as duas funções estariam, aparentemente, em melhores condições de enxergar a relação entre elas. No entanto, ao dissociarem a consciência de seus componentes sensoriais, atribuindo à fala o papel de mero invólucro externo do pensamento, só lhes resta estudar as duas funções separadamente, interpretando a relação que as define como uma interação mecânica externa entre dois processos distintos.

O problema, reafirma Vygotsky, reside no método de análise usado pelos segregacionistas, cuja característica definidora é a redução dos complexos psicológicos a seus elementos componentes. “Pode-se compará-lo à análise química da água em hidrogênio e oxigênio, sendo que nenhum deles apresenta as propriedades do todo, e cada um tem propriedades que não estão presentes no todo”. Ao ignorar a natureza unitária do pensamento verbal – “a união viva de som e significado a que chamamos palavra” (Vygotsky, 1991b: 3) –, esse tipo de análise busca reconstruir, de maneira especulativa e genérica, as relações concretas e

variáveis entre o pensamento e a linguagem, entendendo-as como uma conexão associativa puramente mecânica. A separação entre os componentes fonéticos e semânticos da fala humana resulta na esterilidade das pesquisas sobre o desenvolvimento do pensamento verbal por dois motivos: primeiro, porque, ao excluir o pensamento das manifestações da fala, retira dessas toda a função significativa, equiparando-as a qualquer som existente na natureza; segundo, porque, ao dissociar o significado de sua base material, reduz a instância semântica a um ato puro de pensamento.

Em contraposição ao método tradicional de análise em elementos, o método elaborado e utilizado por Vygotsky é o de *análise em unidades*.

Com o termo *unidade* queremos nos referir a um produto de análise que, ao contrário dos elementos, conserva todas as propriedades básicas do todo, não podendo ser dividido sem que as perca. A chave para a compreensão das propriedades da água são suas moléculas e seu comportamento, e não seus elementos químicos. A verdadeira unidade da análise biológica é a célula viva, que possui todas as propriedades básicas do organismo vivo (Vygotsky, 1991b: 4).

A unidade do pensamento verbal, sua célula psicológica, é o *significado* da palavra, pois “pertence tanto ao domínio da linguagem quanto ao domínio do pensamento. Uma palavra sem significado é um som vazio, que não mais faz parte da fala humana. Uma vez que o significado da palavra é simultaneamente pensamento e fala, é nele que encontramos a unidade do pensamento verbal” (Vygotsky, 1991b: 4). A palavra é uma generalização, e refere-se à realidade de maneira distinta da

sensação e da percepção; é um reflexo generalizado da realidade, que constitui a essência tanto da palavra quanto do pensamento. Sendo assim, o método de análise em unidades, aplicado ao estudo do pensamento verbal, converte-se na *análise semântica* do desenvolvimento, funcionamento e estrutura do significado, a unidade onde pensamento e fala estão inter-relacionados.

Evidentemente que, ao definir o significado como a unidade do pensamento verbal, Vygotsky está trabalhando com um conceito subjacente: o de signo. Em seu sistema teórico, o signo tem a dupla função de significar alguma coisa – ou seja, de referir-se a algo diferente de si –, e de ser usado intencionalmente para atingir algum objetivo, mesmo que esse objetivo seja o controle do próprio comportamento. Assim, o signo assume a função de mediação em dois sentidos: é algo que *está entre* aquilo que representa e a mente que o interpreta, mas também *está entre* o início e o fim de uma atividade, mediando o planejamento de alguma tarefa e sua efetiva realização. Além da função simbólica, o signo traz consigo, também, um sentido de intencionalidade.

O conceito de mediação sógnica é um débito de Vygotsky para com Engels, de quem herdou também a idéia de que a comunicação intencional entre os homens surgiu, filogeneticamente (*i.e.* na história da espécie), durante as relações de troca no ambiente de trabalho; nesse sentido, o signo é uma mediação simbólica produzida culturalmente, que realiza a ligação entre as formas elementares e superiores do desenvolvimento psicológico. A idéia foi adaptada por Vygotsky de “A Dialética da Natureza”, onde Engels declara que a manipulação de instrumentos pelo homem, com o objetivo de dominar a natureza, modifica o próprio homem, que passa a usar os instrumentos de maneira deliberada e sistemática; essa apropriação ativa e

direcionada dos instrumentos é entendida por Vygotsky como um exercício de auto-reflexão que dá origem ao surgimento da consciência: “A invenção e o uso de signos como meios auxiliares para solucionar um dado problema psicológico (lembrar, comparar coisas, relatar, escolher, etc.) é análoga à invenção e uso de instrumentos, só que agora no campo psicológico. O signo age como um instrumento da atividade psicológica de maneira análoga ao papel de um instrumento no trabalho” (Vygotsky, 1991a: 59-60).

Ao mesmo tempo em que aponta para uma relação de semelhança, a analogia entre signo e instrumento também oculta, sob a aparência de traços comuns, as diferenças que separam os dois conceitos. A principal semelhança reside no fato de que tanto o signo quanto o instrumento têm uma *função mediadora*, isto é, ambos exercem sua influência de forma indireta, seja sobre os objetos ou sobre o comportamento. Essa orientação, distinta para o instrumento e para o signo, é que constitui a principal divergência entre ambos: enquanto o primeiro é orientado para o exterior, com a função de conduzir a influência do homem *sobre o objeto de sua atividade*, de modo a dominar e controlar a natureza, o segundo é orientado internamente, voltado ao *controle do comportamento* do próprio indivíduo. O signo, portanto, é o meio pelo qual o indivíduo distancia-se de sua condição natural e penetra no mundo da cultura. Social e cultural por natureza, o sistema de signos dá suporte à incorporação ativa das alterações produzidas na natureza com a ajuda de instrumentos, reorientando, dessa forma, o comportamento; é o que Vygotsky chama de *ação reversa do signo*.

Na medida em que esse estímulo auxiliar possui a função específica de ação reversa, ele confere à operação psicológica formas qualitativamente

novas e superiores, permitindo aos seres humanos, com o auxílio de estímulos extrínsecos, *controlar o seu próprio comportamento*. O uso de signos (...) cria novas formas de processos psicológicos enraizados na cultura” (Vygotsky, 1991a: 45).

Além disso, o caráter genérico do signo – e da palavra, particularmente – também o torna apto a figurar como elemento comunicativo: tendo em vista que as experiências humanas são vividas como processos altamente individualizados, seu compartilhamento exige que o signo refira-se à realidade de maneira genérica ou conceitualizada, isto é, de modo significativo. Com isso, fica evidente também mais uma característica importante desta unidade do pensamento verbal que é o significado: seu caráter social e convencional. “Para ser comunicável, [a experiência] deve ser incluída numa determinada categoria que, por convenção tácita, a sociedade humana considera uma unidade” (Vygotsky, 1991b: 5). É por isso que o estudo do pensamento verbal, que é ao mesmo tempo genérico e social, permite que se analisem as relações entre o desenvolvimento social e intelectual da criança.

De volta ao método: Vygotsky aponta ainda a produtividade do método de análise em unidades na investigação das relações entre as diversas funções psicológicas, e entre a consciência como um todo e suas partes, indicando o rumo futuro que suas pesquisas deveriam tomar (caso ele tivesse tido tempo de concluí-las):

Referimo-nos à relação entre o intelecto e o afeto. A sua separação enquanto objetos de estudo é uma das principais deficiências da psicologia tradicional, uma vez que esta apresenta o processo de

pensamento como um fluxo autônomo de ‘pensamentos que pensam a si próprios’, dissociado da plenitude da vida, das necessidades e dos interesses pessoais, das inclinações e dos impulsos daquele que pensa (...). Assim, fecham-se às portas à questão da causa e origem de nossos pensamentos” (Vygotsky, 1991b: 6-7).

Surge aqui a primeira referência ao caráter motivado do pensamento e a sua dependência da afetividade, que será retomada várias vezes no decorrer do texto, especialmente em sua parte final, justamente a que trata de esboçar uma teoria da consciência. Veremos adiante como a afetividade e as emoções têm papel preponderante na elaboração da teoria vygotskiana da consciência. Nesse ponto do texto, no entanto, esses elementos são citados como as derradeiras razões pelas quais seu autor considera que o único instrumento de que o pesquisador dispõe para estudar corretamente o significado das palavras e ter acesso às raízes do pensamento verbal é o método de análise em unidades; para Vygotsky, esse método demonstra

a existência de um *sistema dinâmico de significados em que o afetivo e o intelectual se unem*. Mostra que *cada idéia contém uma atitude afetiva transmutada com relação ao fragmento de realidade ao qual se refere*. Permite-nos ainda seguir a trajetória que vai das necessidades e impulsos de uma pessoa até a direção específica tomada por seus pensamentos, e o caminho inverso, a partir de seus pensamentos até o seu comportamento e a sua atividade (Vygotsky, 1991b: 7; grifos nossos).

Antes de confirmar a eficácia do método, aplicando-o em sua própria investigação, Vygotsky analisa duas das principais contribuições da psicologia da época sobre o desenvolvimento do pensamento e da linguagem nas crianças: as teorias de Jean Piaget e de William Stern. Acompanharemos somente a primeira delas, por ser a que alcançou maior notoriedade, influenciando longa e persistentemente as pesquisas na área.

Embora louve em Piaget²⁶ a ousadia na abordagem do problema, que trouxe inúmeros fatos até então desconhecidos sobre o pensamento infantil, além de propor novas interpretações para questões tradicionais, Vygotsky lamenta o fato de que a obra do pedagogo suíço reflita a mesma dualidade entre o idealismo das premissas metodológicas e teóricas e o materialismo dos dados empíricos, que está na base da crise que afeta a psicologia de seu tempo. Na tentativa de escapar a esse dualismo, Piaget afirma ter evitado generalizações teóricas prévias que pudessem influir na escolha das experiências, salientando sua opção por permanecer restrito aos fatos experimentais. Vygotsky o contesta, afirmando que “os fatos são sempre examinados à luz de alguma teoria, e não podem, portanto, ser totalmente desvinculados da filosofia. Isso é particularmente verdadeiro para os fatos relativos ao pensamento” (Vygotsky, 1991b: 10). Ao propor que os traços definidores do pensamento infantil agrupam-se em torno de um elemento central que os unifica, Piaget apresenta a teoria por trás dos fatos, ainda que à sua própria revelia. Esse elemento unificador é o egocentrismo típico do pensamento infantil, que constitui um estágio intermediário entre o pensamento autístico e o pensamento dirigido, os quais seguem lógicas distintas: o primeiro é individualista enquanto o segundo é social. Segundo Piaget, o

²⁶ É importante ressaltar que a análise de Vygotsky está baseada nas primeiras obras de Piaget, e não podem ser aplicadas *ipso facto* ao restante de sua produção teórica.

egocentrismo, cronológica, funcional e estruturalmente situado entre os extremos do autismo e do pensamento lógico e socializado, é a forma dominante do pensamento da criança até a idade de sete ou oito anos: sua influência é tão determinante a ponto de fazer com que, até esse período, a lógica do brinquedo ou da imaginação mágica dificultem a separação entre o que a criança fantasia e o que ela acredita ser a verdade. “Depois dos sete ou oito anos, quando o pensamento socializado começa a tomar forma, as características egocêntricas não desaparecem repentinamente. Desaparecem das operações perceptuais da criança, mas continuam cristalizadas na área mais abstrata do pensamento puramente verbal” (Vygotsky, 1991b: 13). Dessa forma, o egocentrismo do pensamento infantil está tão intrincado à natureza psíquica da criança que sua interação com os adultos não produz alterações significativas no processo de desenvolvimento, que permanece fiel a sua própria lógica evolutiva.

Após apresentar os pressupostos básicos da teorização piagetiana, Vygotsky parte para o exame dos fatos nos quais foram baseados, e compara-os com os dados obtidos em suas próprias experiências. Os experimentos de Piaget levaram-no à conclusão de que a fala das crianças pode ser dividida em dois grupos: egocêntrica e socializada. A fala socializada é uma fala comunicativa, dirigida aos outros. A fala egocêntrica é uma fala para si mesmo, semelhante a um monólogo, em que não se espera resposta: não se tratando de uma fala com função comunicativa, a necessidade de um interlocutor está ausente das preocupações da criança. Para Piaget, sua única função é a de acompanhamento das atividades infantis; sendo uma fala sem importância, acaba por atrofiar-se à medida que a criança cresce.

As experiências realizadas por Vygotsky, no entanto, indicam que a fala egocêntrica tem um papel claramente definido no desenvolvimento do pensamento

verbal da criança. Com o objetivo de investigar as causas e circunstâncias do aparecimento da fala egocêntrica, Vygotsky repete os experimentos de Piaget, com uma diferença: introduz nos testes uma série de dificuldades e obstáculos. Os resultados apontam para o aumento significativo da fala egocêntrica quando a criança é forçada a defrontar-se com uma situação problemática. “Portanto, é legítimo pressupor que as interrupções no fluxo regular da atividade constituem um estímulo importante para a fala egocêntrica” (Vygotsky, 1991b: 15). Isso acontece porque, ao interferir no comportamento automático da criança, o obstáculo gera uma situação na qual ela se vê obrigada a tomar consciência da atividade que está realizando; a fala expressa justamente esse processo de conscientização. Observações posteriores demonstraram que, no curso do desenvolvimento, a fala egocêntrica deixa de ser um mero acompanhamento das atividades da criança e passa a guiar sua execução, tornando-se um instrumento para seu controle e planejamento. Ao deslocar-se do final para o início da tarefa, a fala assume o controle do comportamento da criança, adquirindo assim uma nova função: “Observamos como a fala egocêntrica marcou, a princípio, o resultado final ou um momento crítico em uma atividade, deslocando-se em seguida, gradualmente para o meio e, finalmente, para o início da atividade, assumindo uma função diretiva e estratégica e elevando a atividade da criança ao nível de um comportamento intencional” (Vygotsky, 1991b: 16). É o que ocorre quando a criança começa a nomear os desenhos que faz: no estágio inicial, a decisão sobre o que foi desenhado é posterior à finalização da ilustração; alguns anos depois, o nome é dado quando o desenho está quase pronto e, por fim, a criança decide previamente o que vai desenhar.

Essa nova interpretação do desenvolvimento da fala egocêntrica permite que se façam inferências quanto ao seu destino final. Enquanto Piaget contenta-se em afirmar que a fala egocêntrica simplesmente desaparece na idade escolar, Vygotsky entende ser necessário que se encontrem as causas desse ocultamento; sem pretender apresentar uma resposta definitiva à questão, Vygotsky atesta que “os dados obtidos sugerem fortemente a hipótese de que a fala egocêntrica é um estágio transitório na evolução da fala oral para a fala interior. (...) as mesmas operações mentais realizadas pela criança em idade pré-escolar por meio da fala egocêntrica já estão, na criança em idade escolar, relegadas à fala interior silenciosa” (Vygotsky, 1991b: 16). Portanto, o sentido da evolução da fala infantil é o oposto do que foi sugerido por Piaget; se para este o processo segue a orientação fala interior → fala egocêntrica → fala socializada, para Vygotsky o desenvolvimento inverte-se: fala socializada → fala egocêntrica → fala interior. Se as inferências estiverem corretas, a fala egocêntrica não desaparece, mas transforma-se em fala interior. Sua diminuição no início da idade escolar deve-se ao fato de que os processos da fala interior começam a desenvolver-se e estabilizar-se nesse período. As experiências indicam que, ao passar por situações difíceis, a criança usa alternadamente a fala egocêntrica e a reflexão silenciosa; esta, captada pelo investigador ao questionar o que a criança estava pensando quando encontrava-se em silêncio tentando resolver o problema proposto, assemelha-se muito ao pensamento em voz alta das crianças mais jovens, o que leva a crer que a fala egocêntrica e a fala interior sejam funcionalmente equivalentes. “A fala interior do adulto representa o ‘pensar para si próprio’, muito mais do que a adaptação social, isto é, desempenha a mesma função da fala egocêntrica nas crianças. Tem, também, as mesmas características estruturais: fora de

contexto, seria incompreensível para os outros, uma vez que omite ‘mencionar’ o que é óbvio para o ‘locutor’” (Vygotsky, 1991b: 16).

À essa inversão no percurso evolutivo do pensamento verbal segue-se uma definição da função da fala interior que difere radicalmente daquela apresentada por Piaget, fato que reflete-se inclusive na terminologia adotada pelos dois pesquisadores. Em Piaget, a fala interior é chamada de autística, pois procede unicamente de uma suposta lógica interna, *anterior ao processo de socialização* da criança. Vygotsky não só evita essa expressão, fala autística, como propõe que se chame a fala socializada de fala comunicativa, visto que ela *é social desde a origem* e, portanto, nomeá-la daquele modo seria incorrer em um pleonasma. Tendo em vista o aspecto funcional, a concepção vygotskiana da evolução do processo do pensamento é a seguinte:

a função primordial da fala, tanto nas crianças quanto nos adultos, é a comunicação, o contato social. A fala mais primitiva da criança é, portanto, essencialmente social. A princípio, é global e multifuncional; posteriormente, suas funções tornam-se diferenciadas. Numa certa idade, a fala social da criança divide-se muito nitidamente em fala egocêntrica e fala comunicativa (...). Do nosso ponto de vista, as duas formas, a comunicativa e a egocêntrica, são sociais, embora suas funções sejam diferentes. A fala egocêntrica emerge quando a criança transfere formas sociais e cooperativas de comportamento para a esfera das funções psíquicas interiores e pessoais (Vygotsky, 1991b: 17).

Já nas primeiras experiências com a fala oral, Vygotsky confirma, para os processos psicológicos superiores mais intelectualizados – isto é, aqueles que, ao contrário da atenção e da memória, não estão ligados diretamente a atividades práticas – a pertinência de seu conceito de internalização. No caso do desenvolvimento do pensamento verbal, o estágio fundamental do processo de internalização é constituído pela fala egocêntrica. Tanto é assim que Vygotsky credita as diferenças entre a concepção de desenvolvimento de Piaget e a sua própria ao papel destinado à fala egocêntrica em cada um dos sistemas teóricos: Piaget acredita que ocorre uma transição do nível individual ao social, e Vygotsky postula que “o verdadeiro curso do desenvolvimento do pensamento não vai do individual para o socializado, mas do social para o individual” (Vygotsky, 1991b: 18).

Nesse sentido, a fala egocêntrica segue o mesmo processo evolutivo dos diversos sistemas psicológicos de transição que se interpõem entre a origem biológica dos processos elementares e a gênese sócio-cultural²⁷ dos processos superiores – cujo entrelaçamento representa a história do comportamento da criança –, processo ao qual Vygotsky dá o nome de *história natural do signo*; essa fase de transição pode ser definida como o trajeto que o signo percorre, de auxiliar externo da atividade psicológica até sua *internalização* (reconstrução interna), quando então, para usarmos as palavras de Leontiev (1996: 451), “a função psíquica age de forma mediatizada desde dentro”.

²⁷ A propósito da artificialidade dessa divisão, Leontiev (1996: 441) argumenta que Vygotsky precisava “na primeira etapa de seu trabalho, contrapor ambos os níveis para matizar a tese principal de sua teoria sobre o valor decisivo dos instrumentos psicológicos na evolução dos processos psíquicos”. John-Steiner e Soubertman (1991), por sua vez, alertam para o fato de que essa divisão era meramente uma abstração usada para descrever um processo extremamente complexo. Acreditamos que essa preocupação constitui um zelo excessivo dos autores, visto que o próprio Vygotsky relativiza a divisão entre um nível “natural” e outro “artificial” do desenvolvimento psicológico quando afirma que “desde os primeiros dias do desenvolvimento da criança, suas atividades adquirem um significado próprio num sistema de comportamento social” (Vygotsky, 1991a: 33).

Vygotsky nos dá um exemplo de um processo de internalização ao narrar o desenvolvimento do gesto de apontar, que, inicialmente, nada mais é do que a tentativa mal sucedida da criança de pegar alguma coisa fora de seu alcance. O movimento de estender às mãos em direção ao objeto com a intenção de tê-lo para si parece-se com o ato de apontar. Quando alguém resolve ajudar a criança, alcançando-lhe o objeto, aquele movimento em direção ao objeto transforma-se em um gesto significativo para outra pessoa (sua reação ao gesto é a prova disso). Logo, o significado daquela malograda tentativa de alcançar o objeto é definido por outros, e não pela criança. Somente quando a criança consegue associar o seu movimento a essa situação é que ela começa a interpretar esse movimento como um gesto de apontar. “Nesse momento, ocorre uma mudança naquela função do movimento: de um movimento orientado pelo objeto, torna-se um movimento dirigido para uma outra pessoa, um meio de estabelecer relações. *O movimento de pegar transforma-se no ato de apontar*” (Vygotsky, 1991a: 64). O movimento simplifica-se e, após ter manifestado de maneira objetiva para outras pessoas a função de apontar, surge o gesto; as funções e o significado do gesto são criados, inicialmente, por uma situação objetiva, e depois, coletivamente, por aqueles que fazem parte do contexto social da criança.

O exemplo ilumina as transformações pelas quais passa o processo de internalização:

a) uma operação, que no início representa uma atividade externa, é reconstruída e passa a acontecer internamente;

b) um processo interpessoal transforma-se em um processo intrapessoal: “Todas as funções no desenvolvimento da criança aparecem duas vezes: primeiro, no

nível social, e, depois, no nível individual; primeiro, *entre* pessoas (*interpsicológica*), e, depois, *no interior da* criança (*intrapsicológica*) (...). Todas as funções superiores originam-se das relações reais entre indivíduos humanos” (Vygotsky, 1991a: 64);

c) essa passagem do nível interpessoal para o intrapessoal é um processo longo e complexo, que persiste ao longo de uma série de transformações na atividade externa antes de internalizar-se completamente. “Sua transferência para dentro está ligada a mudanças nas leis que governam sua atividade; elas são incorporadas em um novo sistema com suas próprias leis” (Vygotsky, 1991a: 64-65).

A internalização das formas culturais do comportamento distingue os homens dos animais, pois *as operações com signos levam à reconstrução da atividade psicológica humana*, possibilitando o salto qualitativo do nível elementar para o nível superior de desenvolvimento; é um salto dialético, que incorpora o estágio anterior sem eliminá-lo, já que a incorporação transforma-o estrutural e funcionalmente, elevando-o a um estágio superior e qualitativamente distinto.

Ao lado dessa distinção fundamental entre a sua concepção do processo de desenvolvimento das funções psicológicas superiores e a que foi proposta por Piaget, Vygotsky aponta outros problemas no trabalho do pesquisador suíço. O primeiro deles diz respeito a sua recusa explícita por uma teoria a sustentar os dados experimentais, o que o leva a abster-se de considerar as causas dos fenômenos que investiga. “Ele propõe que se substitua a explicação dos fenômenos em termos de causa e efeito por uma análise genética em termos de uma seqüência temporal, e pela aplicação de uma fórmula, matematicamente concebida, da interdependência funcional dos fenômenos” (Vygotsky, 1991b: 19). Assim, dados dois fenômenos interdependentes, tanto A pode ser tomado como uma função de B quanto B, uma

função de A. Decorre daí que as respostas a uma questão crucial, como a relação entre os fatores biológicos e sociais do desenvolvimento, dependam de uma escolha arbitrária do pesquisador.

Na verdade, há uma teoria subjacente ao constructo piagetiano, a qual Vygotsky reconhece como sendo a psicanálise freudiana: a dissociação entre o pensamento autístico e o pensamento socializado corresponde às duas formas opostas de inteligência definidas por Freud como o princípio do prazer e o princípio da realidade, respectivamente. Piaget não apenas compartilha com Freud essa divisão, como também eleva o princípio do prazer ao *status* de força motriz do desenvolvimento psíquico, ao invés de considerá-lo como o que realmente é: um fator biológico importante, porém, secundário. “Tendo separado a necessidade e o prazer da adaptação à realidade, Piaget é forçado pela lógica a apresentar o pensamento realista como algo dissociado das necessidades, interesses e desejos concretos, como ‘pensamento puro’, cuja única função é a busca da verdade pela verdade” (Vygotsky, 1991b: 19). Para Vygotsky, isso que Piaget chama de pensamento autístico não é algo que preceda as formas sociais do pensamento, enformadas pelo princípio da realidade, mas o resultado da elaboração tardia de um pensamento conceitual, descontextualizado, com relativo grau de autonomia da realidade, o que lhe permite satisfazer, no imaginário, as frustrações da vida cotidiana. A crítica a Piaget oferece a Vygotsky mais uma oportunidade para ressaltar o caráter motivado do pensamento: “o impulso para a satisfação das necessidades e o impulso para a adaptação à realidade não podem ser considerados como coisas separadas entre si e mutuamente opostas. Uma necessidade só pode ser verdadeiramente satisfeita mediante uma certa adaptação à realidade. Além do mais,

não há nada que se possa chamar de adaptação pela adaptação; esta é sempre dirigida pelas necessidades” (Vygotsky, 1991b: 19).

O segundo problema que Vygotsky enxerga nos escritos de Piaget tem a ver com a pretensão à universalidade de suas conclusões. Segundo ele, as descobertas de Piaget aplicam-se ao contexto em que sua pesquisa foi realizada, mas não tem validade universal; as leis do desenvolvimento mental elaboradas pelo pesquisador suíço não são leis da natureza, e sim determinações históricas e sociais. O coeficiente de fala egocêntrica mensurado por Piaget está diretamente relacionado ao número de atividades que as crianças desenvolvem em grupo; como nos jardins de infância de Genebra esse é um número reduzido se comparado com o que acontece nas escolas soviéticas, pode-se esperar resultados diferentes para cada situação. A ausência de relativização com relação a suas descobertas deve-se ao fato de Piaget não conceder um papel especial às atividades da criança na evolução de seus processos mentais, em oposição ao que pensa Vygotsky; para este, a atividade racional, mediada pela linguagem, tem origem nas ações intencionais que a criança exerce sobre a realidade: “a fala egocêntrica vai, progressivamente, tornando-se apropriada para planejar e resolver problemas, à medida que as atividades da criança tornam-se mais complexas. Esse processo é desencadeado pelas ações da criança: *os objetos com os quais ela lida representam a realidade e dão forma aos seus processos mentais*” (Vygotsky, 1991b: 20; grifos nossos). O pensamento não se desenvolve no vazio, mas ganha forma pelo manuseio dos objetos e coisas do mundo; por isso, a psicologia de Vygotsky pode muito bem ser chamada de *psicologia do ato*.

Após revisar a teoria de Piaget, Vygotsky parte para o estudo dos desenvolvimentos filogenético e ontogenético das relações entre o pensamento e a

linguagem. No primeiro nível, as análises concentram-se nas pesquisas de Koehler feitas com chimpanzés e macacos antropóides, as quais demonstram que as interações entre o pensamento e a linguagem estão longe de constituir um progresso homogêneo; ao contrário, as duas funções, embora possam cruzar-se algumas vezes, apresentam linhas de desenvolvimento distintas. Diz Vygotsky (1991b: 29): “Nos animais, a fala e o pensamento têm origens diferentes e seguem cursos diferentes no seu desenvolvimento”. É justamente a ausência de fala – entendida aqui como produção intencional de linguagem articulada – e a limitada capacidade de produção de imagens mentais que impedem o desenvolvimento cultural dos animais; em consequência, suas ações estão ligadas a um tipo de pensamento pré-lingüístico, o mesmo que se encontra nas fases mais primitivas do desenvolvimento mental humano, onde “o pensamento gerado pelo uso de instrumentos (...) também está muito menos ligado à fala e aos conceitos do que outras formas de pensamento” (Vygotsky, 1991b: 30).

A habilidade comunicativa dos chimpanzés (expressões de afetividade por meio da face, de gestos ou vocalizações; emoções; ações a serem executadas), conquanto não esteja totalmente ausente de suas capacidades intelectuais, reduz-se a gestos *diretamente ligados à ação ou à situação concreta e imediata* em que os animais se encontram: sua linguagem não é representativa, ou seja, é desprovida de significado e, por isso, incapaz de afastar-se da situação contextual presente. De acordo com a determinação funcional que Vygotsky dá ao seu conceito de signo, a linguagem dos animais pode ser considerada, no máximo, como uma forma de comunicação que faz uso de instrumentos, mas não de signos. A ausência de uma

base semiótica²⁸ na comunicação dos animais, mesmo dos mamíferos superiores como os antropóides, pode ser comprovada pelos experimentos realizados por Koehler, nos quais fica claramente demonstrado que o êxito das ações dos chimpanzés depende da presença de todos os elementos da situação experimental no campo visual do animal; assim, a vara que pode auxiliar o animal a alcançar o alimento situado fora da jaula precisa estar visível, ou não será utilizada.

Com base nesses experimentos, Vygotsky questiona-se se as condições que se exigem dos antropóides para o funcionamento efetivo de seu intelecto são as mesmas para o surgimento da fala e do uso funcional dos signos. A resposta é negativa. “A descoberta da fala não pode, em nenhuma situação, depender de uma estruturação óptica. Exige uma operação mental de outro tipo. Não há nenhuma indicação, qualquer que seja, de que tal operação possa estar ao alcance dos chimpanzés (...). A ausência dessa capacidade pode ser a principal diferença entre o intelecto humano e o intelecto do chimpanzé” (Vygotsky, 1991b: 34). Apoiado nessa exposição, Vygotsky resume suas conclusões a respeito do desenvolvimento filogenético das relações entre a fala e o pensamento:

1. O pensamento e a fala têm raízes genéticas diferentes.
2. As duas funções se desenvolvem ao longo de trajetórias diferentes e independentes.
3. Não há qualquer relação clara e constante entre elas.
4. Os antropóides apresentam um intelecto um tanto parecido com o do

²⁸ Evidentemente, tal ausência deve ser entendida em função do conceito de signo adotado por Vygotsky. De acordo com o referencial peirceano, por exemplo, qualquer processo de comunicação depende da presença de signos, mesmo – para citar um caso extremo – entre as bactérias, que, por isso, devem ser incluídas junto com os macacos no reino da biosemiose.

homem, *em certos aspectos* (o uso embrionário de instrumentos), e uma linguagem bastante semelhante à do homem, *em aspectos totalmente diferentes* (o aspecto fonético de sua fala, sua função de descarga emocional, o início de uma função social).

5. A estreita correspondência entre o pensamento e a fala, característica do homem, não existe nos antropóides.

6. Na filogenia do pensamento e da fala, pode-se distinguir claramente uma fase pré-lingüística no desenvolvimento do pensamento e uma fase pré-intelectual no desenvolvimento da fala. (Vygotsky, 1991b: 36).

Embora muito mais complexas do que na filogênese, as relações entre o pensamento e a fala na ontogênese também podem ser entendidas como derivadas de duas raízes genéticas distintas: tal como os macacos antropóides, as crianças apresentam um estágio pré-verbal do desenvolvimento intelectual. Citando Buehler, Vygotsky afirma que “antes da fala há o pensamento associado à utilização de instrumentos, isto é, a compreensão das relações mecânicas, e a criação de meios mecânicos para fins mecânicos; ou, em resumo, antes do aparecimento da fala, a ação se torna subjetivamente significativa – em outras palavras, conscientemente intencional (Buehler *apud* Vygotsky, 1991b: 37). Do mesmo modo, em seus estágios iniciais, a fala infantil atravessa um período pré-intelectual; isto não significa que as primeiras manifestações da fala na criança, por serem independentes do pensamento, tenham a função exclusiva de descarga emocional: pesquisas demonstraram que o comportamento da criança pequena e suas primeiras reações à voz humana apresentam já uma função claramente social. “Assim, as duas funções da fala que

observamos no desenvolvimento filogenético aparecem, e são evidentes, antes mesmo do primeiro ano de vida” (Vygotsky, 1991b: 37).

Em determinado momento do desenvolvimento, no entanto, as duas linhas independentes de evolução da fala e do pensamento unem-se, dando origem a uma nova forma de comportamento, que consiste na participação ativa da criança no processo de aprendizagem de palavras novas, com o conseqüente aumento do vocabulário, que se dá de forma repentina e aos saltos. Nessa fase, “a criança sente a necessidade das palavras e, ao fazer perguntas, tenta ativamente aprender os signos vinculados aos objetos (...). A fala, que na primeira fase era afetivo-conativa, agora passa para a fase intelectual. *As linhas do desenvolvimento do pensamento e da fala se encontram*. Nesse ponto ata-se o nó do problema do pensamento e da linguagem” (Vygotsky, 1991b: 38; grifos nossos). No que segue, veremos como Vygotsky vai, paulatinamente, desfazendo esse nó. Antes, vejamos resumidamente os estágios do desenvolvimento ontogenético do pensamento e da fala:

1. as duas funções têm origens diferentes;
2. o desenvolvimento da fala passa por um estágio pré-intelectual e o do pensamento, por um estágio pré-lingüístico;
3. em determinado momento, quando o desenvolvimento de ambas as funções atinge um nível mais elevado, elas encontram-se: o pensamento torna-se verbal e a fala torna-se racional.

A questão principal a ser resolvida aqui é como descrever e explicar o processo pelo qual a fala socializada transforma-se em fala interior, ocasião em que surge o pensamento verbal propriamente dito. O primeiro passo consiste em identificar as diferenças entre a fala interior e a fala social ou comunicativa, tanto em

termos funcionais quanto estruturais: no primeiro caso, diferencia-se a adaptação individual da coletiva, e, no segundo, distingue-se a sintaxe abreviada e elíptica da fala interior da sintaxe complexa da fala social. Feito isso, é preciso encontrar o elo intermediário entre elas. Conforme vimos acima, nesse ponto, a hipótese de Vygotsky acompanha a de Piaget, que conceitua a fala egocêntrica como uma fase de transição entre a fala comunicativa e a fala interior (não esqueçamos que, apesar dessa concordância, Vygotsky inverte a seqüência definida por Piaget, situando a fala comunicativa ou socializada como ponto de partida e não de chegada). A razão dessa escolha reside no fato da *fala egocêntrica apresentar-se idêntica à fala interior com relação às funções que exerce*: além da descarga emocional, o acompanhamento e, logo a seguir, o planejamento da ação. Diz Vygotsky (1991b: 39): “a fala é interiorizada psicologicamente antes de ser interiorizada fisicamente. A fala egocêntrica é, quanto a suas funções, a fala interior; é a fala em sua trajetória para a interiorização; intimamente ligada à organização do comportamento da criança, já parcialmente incompreensível para outras pessoas, embora explícita em sua forma”.

A opção pela fala egocêntrica como elemento de transição em sua trajetória rumo à interiorização justifica-se também porque oferece ao cientista a oportunidade de acompanhar objetivamente o processo de formação estrutural e funcional do pensamento verbal; na condição de fala egocêntrica, audível, as funções da fala interior podem ser observadas e mensuradas. No acompanhamento desse processo, Vygotsky e seus colaboradores descobrem que “o desenvolvimento da fala segue o mesmo curso e obedece às mesmas leis que o desenvolvimento de todas as outras operações mentais que envolvem o uso de signos, tais como o ato de contar ou a memorização mnemônica” (Vygotsky, 1991b: 40).

São quatro os estágios pelos quais passa o processo de interiorização da fala egocêntrica:

1. primitivo ou natural, que corresponde à fase da fala pré-intelectual e do pensamento pré-verbal;

2. psicologia ingênua, quando se dá o início das operações da inteligência prática da criança. É a fase na qual a criança usa corretamente a gramática sem, no entanto, compreender as operações mentais a que correspondem (por exemplo, o uso correto, do ponto de vista gramatical, de orações subordinadas, antes de dominar o conceito de subordinação). A sintaxe da fala é apreendida antes da sintaxe do pensamento;

3. fala egocêntrica, onde são usados signos externos (contar nos dedos, por exemplo) como auxiliares na resolução de problemas internos;

4. crescimento interior, quando inicia-se o processo de interiorização propriamente dito, provocando mudanças profundas no uso dos signos auxiliares, que passam a ser ativamente incorporados às operações mentais da criança. Nessa fase, ocorre uma interação constante entre o uso interno e externo de signos, sendo impossível estabelecer-se uma divisão clara entre os dois tipos de comportamento.

Uma vez concluído o processo de desenvolvimento da fala, a questão que surge é a seguinte: pode-se dizer que a fala e o pensamento estão de tal maneira interligados a ponto de serem considerados uma coisa só? A esta altura, a resposta de Vygotsky já é conhecida: não. No adulto, o pensamento verbal é apenas uma parte das operações mentais a que damos o nome de pensamento; a outra parte é constituída por um pensamento não-verbal a que poderíamos chamar de icônico – embora Vygotsky não use tal expressão. Em suas palavras, a explicação é a seguinte:

Esquemáticamente, podemos imaginar o pensamento e a fala como dois círculos que se cruzam. Nas partes que coincidem, o pensamento e a fala se unem para produzir o que se chama de pensamento verbal. *O pensamento verbal, entretanto, não abrange de modo algum todas as formas de pensamento ou de fala. Há uma vasta área do pensamento que não mantém relação direta com a fala.* O pensamento manifestado no uso de instrumentos pertence a essa área, da mesma forma que o intelecto prático em geral. (...) *o pensamento pode funcionar sem quaisquer imagens verbais* (Vygotsky, 1991b: 41; grifos nossos).

Assim como nem todo o pensamento é verbal, nem toda a manifestação de fala pode ser debitada a operações intelectuais: Vygotsky cita o exemplo da recitação decorada de um poema ou de uma frase qualquer – ao qual podemos acrescentar, por nossa conta, o exemplo de uma ladainha religiosa. Do mesmo modo, uma fala influenciada por uma forte emoção – a que Vygotsky dá o nome de “fala lírica” – não pode ser classificada como uma atividade intelectual no sentido estrito da palavra. A conclusão a que se chega é que “a fusão de pensamento e fala, tanto nos adultos como nas crianças, é um fenômeno limitado a uma área circunscrita. O pensamento não-verbal e a fala não-intelectual não participam dessa fusão e só indiretamente são afetados pelos processos do pensamento verbal” (Vygotsky, 1991b: 41), continuando a existir mesmo após a interiorização ter-se completado.

O fato de que o pensamento e a fala mantenham-se, em certa medida, autônomos e irreduzíveis um ao outro, mesmo nos estágios mais avançados de desenvolvimento psicológico, ratifica a descoberta anterior de que essas funções têm origens distintas entre si. Nesse aspecto confirma-se também a semelhança entre o

desenvolvimento humano e animal na filogênese, em que pesem as diferenças substanciais entre um e outro. A principal delas repousa sobre o fato de que “no mundo animal, o caminho em direção a um intelecto semelhante ao humano não é o mesmo em direção a uma fala semelhante à humana” (Vygotsky, 1991b: 42), daí porque não se pode medir o desenvolvimento mental de um animal a partir de suas manifestações lingüísticas. No entanto, invocando novamente Engels, Vygotsky afirma que isso não pode servir de justificativa para que seja negada a presença de algo que se assemelhe ao intelecto humano entre os antropóides; o principal sintoma de sua existência é o uso de instrumentos – atividade intelectual rudimentar que prenuncia o comportamento humano. Vygotsky retoma aqui uma de suas teses mais conhecidas, herança direta de sua formação marxista: “o uso e a criação de ferramentas de trabalho, embora presentes, de forma embrionária, em algumas espécies de animais, são uma característica específica do processo de trabalho humano” (Vygotsky, 1991b: 42). A especificidade do uso humano de instrumentos, que o diferencia do animal, reside em sua apropriação intencional e deliberada, voltada para um fim específico. A intencionalidade, como vimos, é um traço característico da atividade semiótica tipicamente humana.

A analogia entre o uso de instrumentos pelos antropóides e a descoberta da função simbólica da linguagem pelas crianças vai fornecer, igualmente, a base sobre a qual são realizadas as pesquisas sobre o desenvolvimento da fala racional e do pensamento verbal. Vygotsky entende que, para as crianças, a palavra, inicialmente, não é um signo do objeto: não o representa, mas faz parte dele, constituindo uma de suas propriedades estruturais, como a cor ou a forma. Antes de ser usada de maneira funcional, a palavra é entendida como fazendo parte do objeto que designa. Assim, a

relação externa palavra-objeto é anterior à compreensão da estrutura interna do signo, que vai se dar gradualmente segundo um acúmulo lento de mudanças estruturais e funcionais. É o que ocorre com a fala interior quando, ao separar-se da fala socializada, promove também uma diferenciação das funções social e egocêntrica da fala; na verdade, a fala interioriza-se porque sua função muda; de regulação externa, a fala passa a orientar o comportamento da criança a partir de seu interior: “as estruturas da fala dominadas pela criança tornam-se estruturas básicas de seu pensamento” (Vygotsky, 1991b: 44).

Vygotsky fecha o círculo e retorna aqui à idéia-chave que define sua teoria e a distingue das demais teorias psicológicas vigentes em sua época: *a linguagem é o meio social no qual o pensamento se desenvolve; o desenvolvimento do pensamento, associado à internalização da linguagem, demonstra que o pensamento é social em sua origem*. Para ele, “o crescimento intelectual da criança depende de seu domínio dos meios sociais do pensamento, isto é, da linguagem” (Vygotsky, 1991b: 44). Fiel aos princípios dialéticos, afirma que o desenvolvimento do pensamento verbal – a fala interior – constitui um novo estágio, qualitativamente distinto do anterior, e não sua seqüência natural: ocorre uma transformação na própria natureza do desenvolvimento, que evolui de um estágio biológico – o desenvolvimento inicial da fala e do pensamento – a um estágio sócio-histórico. Os dois estágios seguem lógicas distintas; conseqüentemente, o pensamento verbal está longe de ser uma função inata ao ser humano, sendo o resultado de uma determinação histórico-cultural com propriedades e leis específicas que não se reduzem às manifestações “naturais” (“primitivas” talvez fosse um termo mais adequado) do pensamento e da fala.

2.2. A FORMAÇÃO DOS CONCEITOS

O estudo da formação de conceitos torna possível a observação, descrição e explicação do processo de internalização do sistema de signos responsáveis pela constituição e estrutura do pensamento abstrato, desvinculado de atividades práticas imediatas; a execução dessa tarefa é de suma importância, pois a compreensão da estrutura e funcionamento do pensamento abstrato é o primeiro passo para a investigação da consciência humana como um todo integrado, responsável pela coordenação das funções mentais do homem. Novamente aqui, o espírito científico de Vygotsky obriga-o a iniciar sua pesquisa a partir da revisão dos métodos utilizados na investigação do problema; novamente, o balanço final aponta-lhes os méritos e as limitações.

O primeiro método analisado por Vygotsky é o que ele chama de “método de definição”, que se concentra na definição verbal do conteúdo dos conceitos utilizados pelas crianças, ignorando completamente a percepção e elaboração do material sensorial – entenda-se, não-verbal – que também faz parte do conceito. Ao estudar o conceito já formado, esse método não consegue captar a dinâmica de seu processo de formação: o que se verifica, de fato, é o conhecimento lingüístico da criança, a relação que ela estabelece entre definições já formadas de palavras, e não o processo intelectual pelo qual essas definições ganham corpo.

O segundo método, ao contrário, é um estudo da abstração que a criança faz de traços comuns a uma série de impressões que guardam, entre si, alguma distinção perceptível. O que fica de fora aqui é justamente o que era superestimado no método anterior: a palavra. Conforme veremos adiante, a abstração é apenas uma das etapas

do processo de formação de conceitos; assim, o que esse segundo método obtém é a descrição parcial e simplificada de um processo extremamente complexo.

O terceiro método é uma combinação dos anteriores, e recebeu de Vygotsky o nome de “método das condições funcionais da formação de conceitos”: consiste em introduzir, na situação experimental, palavras sem sentido, que são associadas a conceitos artificiais – uma combinação de atributos dos objetos para a qual não existem palavras correspondentes. A vantagem é seu amplo espectro de utilização: como a solução do problema proposto não está baseada no conhecimento prévio do sujeito experimental, pode ser aplicado tanto para crianças quanto para adultos. Além disso, o método “leva em consideração que um conceito não é uma formação isolada, fossilizada e imutável, mas sim uma parte ativa do processo intelectual, constantemente a serviço da comunicação, do entendimento e da solução de problemas” (Vygotsky, 1991b: 46). Graças à utilização desse método ficou comprovado que “a formação de conceitos é um processo criativo, e não um processo mecânico e passivo; que *um conceito surge e se configura no curso de uma operação complexa, voltada para a solução de algum problema*; e que só a presença de condições externas favoráveis a uma ligação mecânica entre a palavra e o objeto não é suficiente para a criação de um conceito” (Vygotsky, 1991b: 47; grifos nossos).

O que esse método exige, na verdade, é a presença de um objetivo a ser alcançado pelo sujeito experimental, que seria um pré-requisito indispensável para a formação dos conceitos. O novo método afirma que os pensamentos são regulados por uma “tendência determinante”, qual seja, a imagem criada pelo objetivo da experiência a que o sujeito é submetido: “trata-se de um processo orientado para um objetivo, uma série de operações que servem de passos em direção a um objetivo

final (...); para que o processo se inicie, deve surgir um problema que só possa ser resolvido pela formação de novos conceitos (Vygotsky, 1991b: 47).

Mas esse método apresenta uma lacuna, prontamente identificada por Vygotsky: a compreensão dos objetivos do experimento e sua correta resolução não garantem que o sujeito tenha, de fato, apreendido os conceitos que estão em causa. Ao contrário, as experiências revelaram que, embora compreendam o objetivo tão claramente quanto os adultos, as crianças e adolescentes utilizam-se de meios distintos para atingi-lo: “uma criança aborda os problemas exatamente da mesma maneira que o adulto faz ao operar com conceitos, mas o modo de resolvê-los é completamente diferente” (Vygotsky, 1991b: 47). Se a diferença entre as formas de pensamento de adultos e crianças não está nem no objetivo a ser alcançado nem na tendência determinante, é preciso encontrá-la em outro lugar.

Uma pista é o fato de que as crianças são capazes de se comunicar com os adultos, fazendo-se entender através do uso compartilhado das mesmas palavras, antes de terem atingido o mesmo nível de desenvolvimento intelectual pleno de seus interlocutores; o que acontece é que as palavras são usadas como algo equivalente aos conceitos, muito embora não o sejam realmente. O problema reside em descobrir *como são usados* esses equivalentes funcionais dos conceitos, e que formas de pensamento estão por trás da compreensão do problema proposto, da visualização do objetivo a ser alcançado e, principalmente, da resolução da tarefa. A questão resume-se à investigação dos *meios* responsáveis pela organização e direção do comportamento, de modo a levar a termo essas operações. Vygotsky afirma:

Todas as funções psíquicas superiores são processos mediados, e os signos constituem o meio básico para dominá-las e dirigi-las. O signo mediador é incorporado à sua estrutura como uma parte indispensável, na verdade a parte central do processo como um todo. Na formação de conceitos, esse signo é a *palavra*, que em princípio tem o papel de meio na formação de um conceito e, posteriormente, torna-se o seu símbolo (Vygotsky, 1991b: 48).

A palavra, inicialmente usada com fins instrumentais, é gradualmente incorporada à própria estrutura dos processos psicológicos superiores; ao incorporar o conceito, torna-se seu símbolo, uma representação convencional usada intencionalmente: ao final do processo de internalização, portanto, o sujeito está apto a usar os signos de maneira controlada e consciente. Para acompanhar o desenvolvimento desse processo é que Vygotsky e seus colaboradores desenvolveram o “método da dupla estimulação”, sumariamente descrito como a apresentação, ao sujeito experimental, de duas séries de estímulos (blocos com figuras geométricas e palavras artificiais escritas em sua base), de modo que o primeiro estímulo (os blocos) seja o objeto de sua atividade e o segundo (as palavras) adquira a função de signo regulador dessa atividade. Leontiev nos dá um relato interessante a respeito da experiência em que esse método foi utilizado pela primeira vez: o objetivo era obter dos sujeitos experimentais o agrupamento de figuras geométricas distintas entre si pelo tamanho, forma e cor, mas com alguns traços em comum; os blocos com essas figuras são o primeiro estímulo. Para realizar a tarefa são oferecidas, como auxílio, palavras artificiais despidas de significado, escritas na base das figuras e invisíveis ao olhos do sujeito experimental – essas palavras são o

segundo estímulo ou estímulos-meio; as palavras representam, na verdade, um conjunto de traços generalizados, comuns a um grupo de figuras (por exemplo, a palavra *mur* está relacionada a todas as figuras altas e estreitas, *lag* representa os blocos altos e largos, etc.). À medida que as figuras são agrupadas, um dos blocos geométricos usados pelo sujeito é virado e a palavra lhe é exibida. A partir de suas inferências a respeito dos possíveis traços genéricos dessa figura, ele começa um novo agrupamento e assim por diante. Segundo Leontiev (1996: 457),

No decorrer dos experimentos obteve-se um resultado imprevisto, que deu uma virada total na investigação. O que ocorria era que o sujeito transformava a tarefa de generalizar as figuras com a ajuda de estímulos-meio em outra: a de descobrir o valor dos mencionados estímulos-meio através da escolha das próprias figuras geométricas. Por conseguinte, os instrumentos psicológicos, os estímulos-meio se manifestavam sob outra aparência: convertiam-se em portadores de determinados significados.

Ao ser incluído dessa maneira na resolução da tarefa, o estímulo-meio passa a ser chamado de signo, pois adquire algo que não possuía até então: um *significado*. “Poderíamos dizer que, quando surgem dificuldades, os estímulos neutros adquirem a função de um signo e a partir desse ponto a estrutura da operação assume um caráter diferente em essência” (Vygotsky, 1991a: 85). As vantagens desse método em relação aos anteriores são evidentes: em primeiro lugar, o sujeito é apresentado de imediato à tarefa, sem um exercício preparatório, como acontece no caso do método das condições funcionais; assim, a introdução gradual das chaves para a solução do problema permite acompanhar as diversas fases pelas quais passa o

processo de formação dos conceitos, já que o sujeito não detém um conhecimento prévio que possa influir em suas respostas. Em segundo lugar, o acompanhamento da manipulação dos blocos permite inferir, a partir dos procedimentos adotados pelo sujeito, cada passo de seu raciocínio: “A primeira abordagem do problema, o manuseio da amostra, a resposta à correção, a descoberta da solução – todos esses estágios do experimento fornecem dados que podem servir de indicadores do nível de raciocínio do sujeito” (Hanfmann; Kasanin *apud* Vygotsky, 1991b: 49-50).

A utilização do método da dupla estimulação permitiu a Vygotsky definir claramente a estrutura e a forma de operação dos equivalentes funcionais dos conceitos, chamados de pseudoconceitos, que dominam o pensamento da criança até a adolescência, corrigindo assim uma definição teórica equivocada da natureza do pensamento infantil largamente utilizada pelos pesquisadores, que equiparava os pseudoconceitos aos conceitos propriamente ditos. Por outro lado, chegou-se à conclusão de que a formação de conceitos é uma atividade complexa que congrega o trabalho conjunto de várias funções intelectuais, as quais necessitam da palavra como meio de condução, controle e direcionamento das operações mentais. O uso da palavra como instrumento para a formação de conceitos é a causa imediata da profunda transformação intelectual pela qual passa o adolescente em seu processo de desenvolvimento. De acordo com sua tese de que o desenvolvimento psicológico é o resultado de evoluções que afetam não só funções isoladas, mas incidem sobre – e são promovidas por – nexos interfuncionais, Vygotsky sustenta que

Nessa idade [a adolescência] não aparece nenhuma função elementar, essencialmente diferente daquelas já presentes, mas todas as funções existentes são incorporadas a uma nova estrutura, formam uma nova

síntese, tornam-se partes de um novo todo complexo; as leis que regem esse todo também determinam o destino de cada uma das partes. *Aprender a direcionar os próprios processos mentais com a ajuda de palavras ou signos é uma parte integrante do processo de formação de conceitos* (Vygotsky, 1991b: 51; grifos nossos).

Desse modo, contradiz-se a idéia de que a causa do processo de formação dos conceitos seja a proposição de uma tarefa; há que se levar em consideração também o papel que o domínio dos signos exerce sobre o desenvolvimento intelectual do adolescente. Mas isso, por si só, não basta: é preciso que se atente ainda para a relação entre a dinâmica de evolução interna das funções intelectuais e o desenvolvimento social e cultural a que o jovem é submetido ao ingressar no mundo adulto, o qual lhe propõe novas exigências, que irão produzir uma alteração não apenas no conteúdo mas também, e principalmente, nos modos de funcionamento de seu pensamento.

2.2.1. FASES E ESTÁGIOS – ANÁLISE MORFOLÓGICA DA FORMAÇÃO DOS CONCEITOS

A aplicação do método da dupla estimulação permitiu identificar as três fases, cada qual dividida em vários estágios, pelas quais passa o processo de formação de conceitos.

1) 1ª. fase: agregação desorganizada. A criança agrupa objetos/blocos diferentes em um amontoado, sem nenhum critério definidor, exceto alguma relação fugaz ocasionalmente percebida por ela entre os elementos, a qual correspondem imagens mentais sincréticas e instáveis. O significado do signo, nesse caso, possui

uma extensão difusa e não-direcionada. O fenômeno é definido por Vygotsky (1991b: 51) como “o resultado de uma tendência a compensar, por uma superabundância de conexões subjetivas, a insuficiência das relações objetivas bem apreendidas, e a confundir esses elos subjetivos com elos reais entre as coisas”. Essa fase possui três estágios:

1.1) 1º. estágio: tentativa e erro. Os grupos de objetos são criados casualmente e, quando o experimentador aponta o erro, outro objeto é escolhido para substituí-lo, igualmente de maneira aleatória.

1.2) 2º. estágio: contigüidade espacial ou temporal. Corresponde a uma organização do campo visual da criança, que agrupa os objetos em função da contigüidade espacial ou temporal dos objetos isolados; podem ser formados grupos mais complexos, mas sempre na dependência da percepção imediata da criança.

1.3) 3º. estágio: agregação em duas etapas. A criança retira elementos de agrupamentos anteriores para formar novos grupos. Embora permaneçam como amontoados incoerentes e sincréticos, a tentativa de estender um significado às palavras processa-se em dois movimentos.

2) 2ª. fase: pensamento por complexos. Aqui, diferentemente das agregações organizadas, os grupos de objetos são formados não mais a partir das impressões subjetivas da criança, mas a devido a relações factuais existentes entre os objetos; a criança consegue distinguir as relações entre suas impressões perceptivas das relações entre as coisas. Embora formem um conjunto coerente, os agrupamentos não são sustentados por relações lógico-abstratas, ou seja, por um pensamento conceitual no sentido estrito do termo. Nas palavras de Vygotsky,

um complexo é, antes de mais nada, um agrupamento concreto de objetos unidos por ligações factuais (...). *Qualquer conexão factualmente presente* pode levar à inclusão de um determinado elemento em um complexo. É esta a diferença principal entre um complexo e um conceito. Enquanto um conceito agrupa os objetos de acordo com um atributo, as ligações que unem os elementos de um complexo ao todo, e entre si, podem ser tão diversas quanto os contatos e relações que de fato existem entre os elementos (Vygotsky, 1991b: 53).

Pode-se fazer uma analogia entre as formas de agrupamento de um complexo e a maneira como um nome de família “classifica” seus membros: a família Silva, por exemplo, reúne sob um mesmo nome pessoas que não mantêm entre si nenhuma relação lógica; elas estão juntas porque, de fato, pertencem a mesma família. Assim acontece com os complexos elaborados pelas crianças, que formam classes de objetos agrupando-os em “famílias” distintas umas das outras. Os complexos passam por uma sucessão de cinco estágios:

2.1) complexo do tipo associativo. Os objetos são reunidos em torno de um elemento central, que pode ser o primeiro bloco que teve seu nome revelado; a partir daí, qualquer atributo desse objeto pode ser usado como guia para o recolhimento dos blocos seguintes: a cor, a forma, o tamanho, a semelhança, a proximidade espacial, o contraste, etc. A palavra artificial revelada deixa de ser o nome próprio do objeto que lhe corresponde para tornar-se o nome de família de uma série de objetos que se relacionam entre si de várias e distintas formas – como acontece numa família real.

2.2) coleções. Agrupam-se objetos diferentes que, ao contrastarem com a amostra (o primeiro bloco do qual é exibida a palavra em sua base), complementam-se entre si, por exemplo, pela cor; têm-se então vários blocos de cores diferentes. Esse tipo de classificação pode unir-se ao tipo anterior, quando uma nova característica passa a constituir o elemento aglutinador; o resultado é uma coleção erguida sobre um princípio misto de classificação. Segundo Vygotsky, esse estágio está baseado na experiência prática da criança, que freqüentemente encontra-se frente a conjuntos formados por objetos complementares, como garfo, faca e colher, por exemplo. As coleções não repousam sobre atributos generalizados dos objetos mas sobre conjuntos de objetos concretos que cooperam funcionalmente entre si em uma operação prática.

2.3.) complexo em cadeia. Aqui, o significado atribuído a determinado bloco é transferido para o seguinte, formando uma cadeia de elos consecutivos. A particularidade desse agrupamento é a curta duração do atributo definido como guia para a escolha dos blocos seguintes: o atributo é temporariamente respeitado até que seja substituído por outro, iniciando-se uma nova cadeia; assim, um triângulo amarelo é seguido de vários triângulos de cores distintas, até que uma figura triangular de cor azul, por exemplo, chame a atenção da criança e passe a coordenar a nova seqüência de blocos azuis, independentemente da figura geométrica. Essa variação prossegue durante todo o processo, demonstrando que não há hierarquia entre os atributos: qualquer elemento que faça parte da cadeia é tão importante quanto os outros, podendo assumir o papel de aglutinador da seqüência. A esse respeito, Vygotsky (1991b: 55) afirma:

A formação em cadeia demonstra claramente a natureza factual e perceptivamente concreta do pensamento por complexos. Um objeto que foi incluído devido a um de seus atributos passa a fazer parte do complexo não como o portador desse atributo, mas como um elemento isolado, com *todos* os seus atributos. A criança não abstrai o traço isolado do restante, e nem lhe confere uma função especial, como ocorre com um conceito. Nos complexos, a organização hierárquica está ausente: todos os atributos são funcionalmente iguais.

Pelo fato de relacionar elementos isolados sem a necessidade de um núcleo definidor, como no caso do complexo associativo, o complexo em cadeia é considerado por Vygotsky como a mais pura forma de pensamento por complexos: “Um complexo não se eleva acima de seus elementos como o faz um conceito; ele se funde com os objetos concretos que o compõem. Essa fusão do geral com o particular, do complexo com os seus elementos (...) é a característica distintiva de todo o pensamento por complexos e, em particular, do complexo em cadeia” (Vygotsky, 1991b: 47).

2.4) complexo difuso. Agrupamentos formados antes por semelhanças vagas, difusas e instáveis percebidas entre os atributos dos objetos do que por semelhanças reais que eles possam vir a ter. O traço característico desse estágio é a fluidez e indeterminação das conexões, as quais podem gerar agrupamentos ilimitados de objetos, que se expandem pelo acréscimo de novos elementos ao grupo original. Por exemplo: um triângulo pode “chamar” para o grupo um trapézio, que, por sua vez, pode atrair um quadrado, seguido por um hexágono, um semicírculo e, finalmente, um círculo.

2.5) pseudoconceito. Recebe esse nome porque, aparentemente, o agrupamento realizado pelo sujeito assemelha-se muito ao resultado de uma generalização conceitual, embora o *processo* não seja o mesmo. Na verdade, o complexo pseudoconceitual restringe-se tão somente a uma conexão perceptual com base em um atributo, o qual não é generalizante e nem abstrato, mas tem alguma semelhança visível com os elementos agrupados. A ausência de uma base conceitual para o agrupamento, não obstante a semelhança aparente com uma classe formada a partir de um conceito, revela-se quando o sujeito experimental, ao deparar-se com a correção feita pelo experimentador, mantém o mesmo esquema classificatório até o fim, demonstrando claramente que os grupos que havia formado eram, na verdade, pseudoclasses. Por tratar-se do elo de transição entre os complexos e os conceitos verdadeiros, o pseudoconceito recebe uma atenção mais demorada de Vygotsky.

A descoberta dos pseudoconceitos auxilia a dirimir várias dúvidas e resolver incongruências de pesquisas anteriores a respeito da formação dos conceitos. Ao trabalhar com palavras artificiais, o experimento de Vygotsky demonstra que, não fosse a influência do meio social, o caminho para a formação dos conceitos seria diferente, determinado espontaneamente pelas preferências pessoais de cada criança – tal como ocorreu durante a pesquisa. Fica claro que o desenvolvimento das generalizações infantis é fortemente determinado pelo contato que a criança mantém com os adultos: o significado social da palavra – estável e convencional – direciona o modo pelo qual a criança passa a agrupar os complexos. A equivalência funcional entre os pseudoconceitos e os conceitos verdadeiros – que permite a comunicação e a compreensão mútua entre adulto e criança – levou vários pesquisadores à afirmação errônea de que o modo de pensamento típico do adulto já estaria, de forma

embrionária, presente na criança desde muito cedo, não havendo necessidade de desenvolver-se. Tal é a posição assumida por psicólogos e filósofos da linguagem que sustentam suas premissas e conclusões sobre bases intelectualistas ou naturalistas; Stern é um bom exemplo e, por isso, teve sua teoria revista e criticada por Vygotsky. Do mesmo modo, Piaget, que creditava o desenvolvimento do pensamento e da linguagem à evolução biológica do organismo, foi alvo de restrições e reparos por parte de Vygotsky: embora concordasse com o pedagogo suíço quanto às características exteriores dos estágios de desenvolvimento da fala e do intelecto infantil, o psicólogo soviético discorda em relação ao que ocorre internamente ao processo, invertendo-lhe a direção e apontando para as origens sociais do pensamento e da linguagem. O fato de que a criança passe a utilizar o pensamento conceitual antes de estar consciente da natureza das operações intelectuais aí envolvidas confirma a regra definida por Vygotsky para o desenvolvimento intelectual da espécie: toda as funções psicológicas surgem primeiramente no nível interpessoal e, depois, no nível intrapessoal.

É exatamente sobre o processo de internalização dos conceitos que Vygotsky vai se debruçar, buscando complementar a análise morfológica desenvolvida sobre os resultados do experimento com a análise funcional e genética do processo, tal como ele acontece na vida cotidiana. De saída, alerta-se para o fato de que as formas apontadas pela pesquisa surgem, freqüentemente, em estados híbridos. A comparação entre as conclusões do experimento de Vygotsky, que deu visibilidade ao distinto modo de pensar da criança em relação ao pensamento desenvolvido do adulto, e os dados obtidos por pesquisas de outros psicólogos sobre o pensamento infantil e o pensamento primitivo, revela as formas mistas em que os complexos se

apresentam. De acordo com Vygotsky (1991b: 60), “Se observarmos que grupos de objetos a criança relaciona entre si ao transferir os significados de suas primeiras palavras, e como efetua essa operação, descobriremos uma mistura das duas formas que, nos nossos experimentos, denominamos complexo associativo e imagem sincrética”. A referência aqui são as conclusões que H. Werner obteve ao acompanhar os diversos significados emprestados por uma criança à palavra *au-au* no decorrer de um ano aproximadamente. Vygotsky nos dá um relato da experiência:

No 251º dia de sua vida, uma criança emprega a palavra *au-au* para se referir a uma estatueta de porcelana representando uma jovem, que fica geralmente sobre um aparador e com o qual ela gosta de brincar. No 307º dia, ela chama de *au-au* um cachorro de brinquedo e um relógio. No 331º dia, refere-se da mesma forma a um pedaço de pele com uma cabeça de animal, dirigindo sua atenção principalmente para os olhos de vidro, e a uma estola de pele sem cabeça. No 334º dia, utiliza a mesma palavra para uma boneca de borracha que grita quando a apertam, e no 396º dia, para se referir às abotoaduras de seu pai. No 433º dia, ela pronuncia a mesma palavra ao ver os botões de pérola de um vestido e um termômetro de banheiro (Vygotsky, 1991b: 60).

Werner analisou o comportamento da criança e classificou os objetos chamados por ela de *au-au* em dois grupos: o primeiro contém os cachorros de verdade e de brinquedo e objetos de forma alongada semelhantes à boneca de louça, tais como o termômetro e a boneca de borracha; do segundo grupo fazem parte as abotoaduras, os botões de pérola e outros objetos semelhantes. Para Vygotsky, fica

evidente que há dois atributos servindo de critério para os agrupamentos: uma forma alongada e uma pequena superfície brilhante; confirma-se, desse modo, sua hipótese do processo de formação de palavras segundo formas mistas de complexos.

O pensamento primitivo também serve de apoio para reforçar a descoberta das diferenças entre os pseudoconceitos e os conceitos. Há um traço no pensamento primitivo que foi chamado pelos estudiosos de “participação”, e que consiste em estabelecer relações de identidade ou de forte interdependência entre dois objetos ou fenômenos que, de fato, são bastante afastados e não apresentam nenhuma relação identificável. Tal característica foi observada por Lévy-Bruhl entre os índios bororos do Brasil, que afirmam ser papagaios vermelhos (Vygotsky cita aqui um exemplo que já é nosso conhecido: trata-se do mesmo que foi usado por Eisenstein para embasar sua tese de que a forma artística opera por processos análogos aos do pensamento primitivo). Vygotsky contesta as explicações dadas ao fenômeno da participação, alegando que o fato dos índios afirmarem categoricamente que são papagaios vermelhos não significa que, na lógica de seu próprio pensamento, eles realmente se considerem idênticos às aves – a relação de identidade é estabelecida pela mente do pesquisador, *mas não faz parte do tipo de pensamento dos bororos*, visto que esse opera por intermédio de complexos e não por conceitos. De acordo com Vygotsky, a falha consiste em estabelecer conclusões a partir da análise do produto e não do processo, ou seja, atentando apenas para o conteúdo das afirmações dos bororos sem verificar as operações mentais que lhes dão sustentação psicológica. Além disso, o caso é tratado de forma isolada, desvinculado do contexto de outras relações semelhantes estabelecidas pela mente primitiva. Uma análise contextualizada deveria revelar que, dependendo da situação, um mesmo objeto pode

ser incluído em vários complexos diferentes em virtude de seus variados atributos concretos. Quando os índios dizem ser papagaios vermelhos, na verdade estão incluindo a si próprios em um *grupo* do qual fazem parte, entre outras coisas, tal espécie de ave – esse grupo, que reúne seus componentes da mesma forma que um nome de família congrega seus membros, obviamente constitui um complexo e não um conceito.

A participação, sendo um tipo de pensamento por complexos, não é exclusividade do pensamento primitivo, mas está presente também no intelecto infantil, nos casos em que “a palavra não funciona como o portador de um conceito, mas como um ‘nome de família’ para grupos de objetos concretos, associados não logicamente, mas factualmente” (Vygotsky, 1991b: 60), bem como entre os esquizofrênicos, que sofrem de uma espécie de regressão a um tipo de pensamento por imagens.

Além da confirmação de sua hipótese de que, na concretude da vida real, os complexos apresentam-se sob formas mistas, a referência à origem sincrética dos conceitos permite a Vygotsky demonstrar que o significado das palavras evolui no decorrer do processo de desenvolvimento intelectual, produzindo alterações tanto no conteúdo do que é expresso quanto no modo como o pensamento estrutura os diversos significados atribuídos a uma mesma palavra ao longo de sua história. Nesse sentido, a evolução ontogenética do significado das palavras segue uma trajetória semelhante – mas não idêntica – ao de sua evolução filogenética ou sócio-histórica. Vygotski cita vários exemplos que apontam para a gênese imagética ou concreto-situacional do significado da palavra: expressões como “perna da mesa” ou “pescoço da garrafa”, que ainda mantêm intactos os elos com a estrutura de pensamento que as

originou, ratificam o resultado obtido por suas experiências e lhe permitem afirmar que a fase do pensamento por complexos está na base do desenvolvimento lingüístico do homem.

Sobre esse mesmo tema, debruçou-se Alexander Luria, considerado o fundador da psiconeurologia e um dos mais célebres colaboradores de Vygotsky. Em seu “Curso de Psicologia Geral”, Luria dedica todo um volume – o último de um total de quatro – para o estudo do pensamento complexo do homem, o tipo de pensamento intimamente relacionado às formas abstratas e genéricas da linguagem. No segundo capítulo, “A palavra e o conceito”, Luria dá continuidade às pesquisas iniciadas por Vygotsky, fazendo eco à tese de que a linguagem humana surgiu durante os processos comunicativos que tiveram lugar na esfera do trabalho:

Nas primeiras etapas, a linguagem se constituía antes de exclamações, entrelaçadas num sistema de gestos e atos de trabalho, do que de palavras de significado rígido e permanente (...) e, dependendo da situação prática, do gesto ou da entonação, podiam significar a simples indicação de um objeto ou sinal de que era necessária precaução ou um pedido para trazer alguma coisa (...), expressavam antes uma situação efetiva e adquiriam sentido dependendo da ação em que se entrelaçavam (...). Somente depois de milênios as palavras começaram a assumir significado preciso e estável, que adquiriu a sua base na separação paulatina da base morfológica dos significados dos radicais, que codificam determinadas marcas dos objetos, e sufixos, que designam certas relações (Luria, 1994: 29-30).

Luria postula que, ao lado da função representativa da linguagem – que torna possível a um material significante, como o som, referir-se a determinado objeto de maneira a substituí-lo simbolicamente – existe na palavra uma função mais complexa que “permite *analisar os objetos*, distinguir nestes as propriedades essenciais e relacioná-los a determinada categoria. Ela [a palavra] é meio de *abstração e generalização*, reflete as profundas ligações e relações que os objetos do mundo exterior encobrem. Essa segunda função da palavra costuma ser designada pelo termo *significado da palavra*” (Luria, 1994: 19). A função analítica da palavra pode ser percebida quando nos detemos sobre sua estrutura morfológica e observamos a distinção entre suas propriedades lexicais e gramaticais: o léxico compreende o radical da palavra e remete a seus traços diferenciadores essenciais, enquanto a função gramatical é preenchida pelos afixos e desinências, que sugerem a classe ou categoria a que pertence a palavra. Em “livraria”, por exemplo, a raiz “livr” isola a marca essencial do objeto e indica que ele mantém alguma relação com “livro” (do latim *libru*); a gramática, por sua vez, determina a possível função exercida pelo objeto a que o sufixo se refere: “aria” relaciona a palavra àquelas que têm a mesma terminação, como “sapataria”, ou “ferramentaria” e indica, portanto, seu pertencimento ao conjunto de termos que definem o local onde fabrica-se ou vende-se o objeto que é identificado pelo radical; ao fazê-lo, distingue a palavra de todas as outras que não fazem parte desse agrupamento, como aquelas terminadas em “eiro”, por exemplo, que, no caso, definiriam não o local de trabalho ou comércio, mas aquele que exerce a profissão indicada pelo radical. Concordando com Vygotsky, Luria define o significado da palavra como: “essa capacidade de analisar o objeto,

distinguir nele as propriedades essenciais e relacioná-lo a determinadas categorias” (Luria, 1994: 20).

Assim, ao lado de traços figurativos, a palavra contém elementos que possibilitam o exercício de uma função generalizante, que a torna particularmente apta a exercer o papel de mediadora no pensamento conceitual. Tomando a classificação que Peirce estabelece para as relações que o signo mantém com o objeto, diríamos que, para Luria, a abstração de traços essenciais do objeto está para o ícone (semelhança), assim como a generalização de suas relações funcionais está para o símbolo (convenção), ressaltando que, para Luria, assim como para Peirce, a classificação não remete a categorias estanques, mas a diferentes aspectos de um mesmo fenômeno. Entendidas desse modo, as afirmações de Luria implicam a asserção de que os elementos definidores da função generalizadora e classificatória da palavra dependem tanto da estrutura arbitrária e convencional do sistema da língua quanto de traços inscritos em seu próprio corpo significante, os quais refletem uma relação motivada (não-arbitrária) entre o significante e o objeto (entendido aqui como o referente) que ele representa; assim, a materialidade da palavra – seu significante – pode não apenas corresponder às relações gramaticais do sistema da língua, mas também indicar a semelhança entre as relações gramaticais nela inscritas e relações existenciais entre os referentes a que a palavra alude. Usemos novamente a terminologia peirceana na tentativa de esclarecimento: a palavra é um diagrama icônico das relações que o significante mantém com seu referente, ou seja, às relações possíveis de serem observadas entre partes do significante correspondem relações similares entre partes do objeto – é a isso que Luria chama de significado da

palavra (observemos, apenas *en passant*, que o significado da palavra, entendido desse modo, é resultado de uma montagem).

Para caracterizar com mais clareza o que estamos afirmando, citemos uma passagem de um texto célebre de Roman Jakobson, “À procura da essência da linguagem”, onde o lingüista russo põe por terra de maneira definitiva o dogma saussureano da arbitrariedade do signo lingüístico. Jakobson afirma que a relação de equivalência entre significante e significado independe da complexidade estrutural da palavra, podendo ser encontrada inclusive nas palavras indissociáveis, formadas por um único morfema:

Father, mother e brother não se dividem em raiz e sufixo; todavia a identidade de sonoridade destes termos de parentesco – na segunda sílaba – é sentida como uma espécie de alusão fonológica à sua proximidade semântica. Em inglês, *não existe nenhuma regra sincrônica que governe a conexão etimológica* [grifos nossos] entre *-ten, -teen*, (sufixo dos numerais entre treze e dezenove) e *-ty* (sufixo de dezena), assim como entre *three* (três), *thirty* (trinta) e *third* (terceiro) ou entre *two* (dois), *twelve* (doze), *twenty* (vinte), *twi-* (o prefixo *bi-*) e *twin* (gêmeos), mas permanece uma relação paradigmática evidente, que continua a reunir estas formas em séries cerradas (Jakobson, s/d: 108).

Dizer que a semelhança fônica entre os conceitos “*mother*”, “*father*” e “*brother*” deve-se a sua origem no pensamento por complexos porque esse tipo de raciocínio agrupa elementos segundo relações de “parentesco” – como os nomes de família – é mais do que um mero jogo de palavras: “*mother*”, “*father*” e “*brother*”

tem sonoridade semelhante porque essas palavras refletem ligações concretas e factuais entre seus referentes, exatamente como acontece com os complexos.

Em outro trecho, ao tratar de um caso em que as palavras obedecem à estrutura raiz + afixo, Jakobson nota que o crescimento gradual do número de fonemas nos graus de comparação dos adjetivos em várias línguas indo-européias reflete a gradação do significado correspondente: no latim, “*altus*” – “*altior*” – “*altissimus*”, no inglês, “*high*” – “*higher*” – “*highest*”. Do mesmo modo, o acréscimo de um morfema nas formas do plural “tende a responder à significação de um aumento numérico por um acréscimo na longura da forma” (Jakobson, s/d: 108). Ao atentar para a semelhança formal entre a materialidade sensível da palavra e seu aspecto semântico, Jakobson acaba por reafirmar a função analítica da palavra, asseverada por Luria:

Verifica-se a existência de um nítido caráter diagramático não somente na combinação de palavras em grupos sintáticos, mas também na combinação de morfemas em palavras. Tanto na sintaxe como na morfologia, qualquer relação entre as partes do todo se conforma com a definição que Peirce dá dos diagramas e de sua natureza icônica. *O contraste semântico fundamental entre as raízes enquanto morfemas lexicais e os afixos enquanto morfemas gramaticais, encontra uma expressão gráfica na diferença de suas posições no seio da palavra* (Jakobson, s/d: 108; grifos nossos).

Jakobson confirma, por outras vias, que é possível à palavra manter a função generalizante/convencional sem a perda completa de seus traços icônicos. Assim

como Luria e Jakobson, Vygotsky também ressalta a importância da generalidade da palavra sem menosprezar os elementos icônicos ou indiciais que lhe deram origem. Não fosse assim, não seria possível situar o pensamento por complexos como “o fundamento real do desenvolvimento lingüístico” (Vygotsky, 1991b: 60). Evidentemente, esse desenvolvimento não se dá pacificamente:

O resultado é uma luta incessante, no âmbito da língua em desenvolvimento, entre o pensamento conceitual e o legado do pensamento primitivo por complexos. O nome criado por um complexo, com base em um atributo, entra em conflito com o conceito que passou a representar. Na luta entre o conceito e a imagem que deu origem ao nome, a imagem gradualmente desaparece; desaparece da consciência e da memória, e o significado original da palavra é finalmente obliterado. (...) *As transferências de nomes para novos objetos ocorrem por contigüidade ou semelhança, isto é, com base nos elos concretos, típicos do pensamento por complexos* (Vygotsky, 1991b: 64; grifos nossos).

No conceito, portanto, o significado convencional acaba prevalecendo sobre as ligações concretas que definem o pseudoconceito e a palavra primitiva; essa última difere do conceito pelo fato de que “não é um símbolo direto de um conceito, mas sim uma imagem, uma figura, um esboço mental de um conceito, um breve relato dele – na verdade, uma pequena obra de arte. (...) A esse respeito, o processo de criação de linguagem é análogo ao processo de formação dos complexos no desenvolvimento intelectual da criança” (Vygotsky, 1991b: 65).

A ascensão do intelecto ao nível do pensamento conceitual, entretanto, não exclui de maneira definitiva formas de raciocínio que se aproximam do pensamento primitivo ou por complexos. Admitir a presença e a permanência, na palavra, de traços “concreto-figurados”, para usar a expressão de Luria, e excluir do domínio do intelecto modos de operação a eles relacionados seria uma incoerência teórica dificilmente justificável. A consequência natural da constatação da existência de vastas áreas de pensamento não-verbal e de fala pré-intelectual a operar no cérebro humano não poderia ser outra senão a admissão de que “*o adulto constantemente desvia-se do pensamento conceitual para o pensamento concreto semelhante aos complexos*” (Vygotsky, 1991b: 65; grifos nossos). Nada poderia estar mais distante da idéia de uma racionalidade dominada com mão de ferro pelo *logos* metafísico do que a afirmação de que mesmo o pensamento mais desenvolvido ainda se defronta freqüentemente com formas “primitivas” de raciocínio.

A convivência simultânea entre complexos e pseudoconceitos estende-se até atingir a terceira fase do processo de formação de conceitos, aquela na qual surgem os conceitos autênticos. Em outras palavras: os conceitos podem começar a manifestar-se antes mesmo de completar-se o ciclo evolutivo dos complexos e pseudoconceitos, desenvolvendo de forma paralela e independente a segunda raiz do processo de desenvolvimento intelectual, que possui função genética específica, diferente daquela dos complexos. Enquanto esses últimos têm a função de agrupar e organizar a dispersão perceptiva da criança, reunindo elementos discretos em grupos que formam a base para generalizações posteriores, a fase seguinte tem a função de abstrair os elementos, isolando-os de sua manifestação concreta.

Na verdadeira formação de conceitos, é igualmente importante unir e separar: a síntese deve combinar-se com a análise. O pensamento por complexos não é capaz de realizar essas duas operações. A sua essência mesma é o excesso, a superprodução de conexões e a debilidade da abstração. A função do processo que só amadurece durante a terceira fase do desenvolvimento da formação de conceitos é a que preenche o segundo requisito, embora sua fase inicial remonte a períodos bem anteriores (Vygotsky, 1991b: 65).

Chegamos, assim, à terceira fase do processo de formação de conceitos, que se divide em dois estágios e que inclui o conceito propriamente dito:

3) conceito. O conceito deduz o objeto designado pela palavra “do campo das imagens sensoriais e o inclui no sistema de categorias lógicas que permitem refletir o mundo com mais profundidade do que o faz nossa percepção” (Luria, 1994: 35). A representação verbal produz duas mudanças importantes no conceito: por um lado, acarreta uma perda no nível de concreção, em virtude do elevado grau de generalidade da palavra, mas, por outro, compensa essa perda ao inseri-lo em um sistema de relações lógicas incomparavelmente mais rico em relação à representação concreta de um objeto individual. Por esse motivo, Luria afirma que é preciso ver “na transição da significação material do objeto para a significação do conceito abstrato não um processo de empobrecimento ou ascensão do abstrato, mas um processo de enriquecimento ou *ascensão* autêntica ao concreto, se por *concreticidade* entendermos a riqueza das ligações em cujo sistema o conceito inclui o referido objeto” (Luria, 1994: 35-36). Nesse sentido, o sistema de relações no qual o conceito é inserido ao ser representado pela palavra é tão concreto quanto qualquer uma de

suas manifestações individuais na prática cotidiana, pois que tanto o sistema quanto o uso definem seu significado de maneira similar. Veremos isso mais detalhadamente quando distinguirmos “significado” e “sentido”.

3.1) agrupamento pelo grau máximo de semelhança. Alguns atributos dos objetos são isolados em detrimento de outros. Como não há nenhum objeto idêntico ao outro, mesmo os semelhantes entre si apresentam algum elemento distinto; conclui-se daí que a criança teve sua atenção atraída mais por algumas características dos objetos do que por outras, dando-lhes um tratamento especial, aceitando-as ou excluindo-as do agrupamento. A criança pode selecionar, por exemplo, todos os objetos redondos e pequenos, independentemente dos outros atributos que os objetos possam vir a ter. Vygotsky explica que os “atributos que, somados, fazem um objeto o mais semelhante possível à amostra, tornam-se o centro de atenção, sendo, portanto, em certo sentido, abstraídos dos atributos aos quais a criança presta menos atenção” (Vygotsky, 1991b: 66). Nessa fase, a abstração é ainda incipiente, já que as características abstraídas, com frequência, não são claramente distinguíveis, pois estão baseadas em uma impressão vaga da semelhança entre os objetos. O importante, segundo Vygotsky (1991b: 66), é que

o caráter geral da percepção da criança foi rompido. Os atributos de um objeto foram divididos em duas partes, a que se atribuiu uma importância desigual – um início de abstração positiva e negativa. Um objeto não entra mais em um complexo *in toto*, com todos os seus atributos: alguns têm sua admissão recusada. Se dessa forma o objeto é empobrecido, os atributos que levaram à sua inclusão no complexo adquirem um relevo de contornos mais nítidos no pensamento da criança.

3.2) conceitos potenciais. Trata-se de um agrupamento com base em um só atributo; nesse caso, a criança optaria por reunir apenas os objetos pequenos *ou* apenas os redondos. Os conceitos potenciais têm por base um raciocínio baseado na semelhança entre os objetos, quer essa semelhança seja estabelecida pelo pensamento perceptual ou pelo pensamento funcional, ligado à esfera das atividades práticas. Esse último ocorre quando se lhe pede que defina um conceito, e a criança responde explicando o que pode ser feito com o objeto designado pela palavra ou o que esse objeto pode fazer. Lembremos que essa tradução de um conceito abstrato para a linguagem da ação concreta é exatamente o mesmo tipo de pensamento exercido pelo bosquímano citado por Eisenstein, novamente quando de suas ilações a respeito da origem “primitiva” do pensamento artístico.

De qualquer forma, não se pode negar que, nesse estágio, a abstração existe; ela não é, no entanto, exclusividade dessa fase avançada da formação dos conceitos: já nos complexos há um processo abstrativo, com a diferença de que lá os traços abstraídos são circunstanciais, instáveis e temporários, enquanto que nos conceitos potenciais as características abstraídas permanecem estáveis ao longo do processo. Além disso, e aqui reside a principal diferença, a “totalidade concreta dos traços foi destruída pela sua abstração, criando-se a possibilidade de unificar os traços em uma base diferente. (...) Um conceito só aparece quando os traços abstraídos são sintetizados novamente, e a síntese abstrata daí resultante torna-se o principal instrumento do pensamento” (Vygotsky, 1991b: 68). Nesse processo, a palavra cumpre o importante papel de dirigir o avanço das fases mais precoces em direção às mais avançadas, auxiliando a atenção a manter-se concentrada no atributo abstraído. Desse modo, a palavra percorre o desenvolvimento conceitual desde o início,

participando inclusive do pensamento por complexos, que é considerado por Vygotsky um estágio do pensamento verbal.

Do mesmo modo, os conceitos, uma vez formados, convivem com as formas mais elementares de pensamento, especialmente na adolescência, definida por Vygotsky como uma fase de transição mais do que de consumação das formas do intelecto. Observando o uso real de conceitos por adolescentes, verifica-se uma distância considerável entre sua capacidade de formar conceitos e sua capacidade de defini-los; a formação e o uso de conceitos precede a competência para sua definição abstrata: quando instado a fazê-lo, freqüentemente o adolescente o define recorrendo a um complexo. Para Vygotsky, isso é uma confirmação de que “os conceitos evoluem de forma diferente da elaboração deliberada e consciente da experiência em termos lógicos. *A análise da realidade com a ajuda de conceitos precede a análise dos próprios conceitos*” (Vygotsky, 1991b: 69; grifos nossos).

Outra dificuldade enfrentada pelo adolescente é a transferência do conceito para situações onde os atributos sintetizados aparecem em configurações distintas daquela na qual foi formado. O afastamento da situação original também gera problemas no momento em que se pede ao adolescente que defina o conceito de maneira abstrata; novamente, a definição retorna à fase anterior do pensamento por complexos, enumerando os objetos aos quais o conceito se aplica em determinadas situações concretas. Há aqui um tipo de pensamento oscilante entre a maneira como a palavra é usada, conceitualmente, e o modo como é definida, através de complexos. Por fim, o grande obstáculo é a aplicação do conceito a novas situações concretas que precisam ser visualizadas igualmente de modo abstrato; o esforço para passar do

abstrato ao concreto é tão grande quanto o anterior, na passagem do concreto ao abstrato.

A partir dessas constatações, Vygotsky contrapõe-se às definições tradicionais que atribuem a evolução do processo de formação dos conceitos aos esquemas da lógica formal, ignorando completamente o esforço despendido durante a progressão das formas ligadas às manifestações concretas até aquelas próximas à abstração, desembocando por fim nos conceitos autênticos. Mesmo nesse estágio, há um movimento contínuo entre o abstrato e o concreto, o geral e o particular, que é totalmente excluído das definições rígidas e estanques da lógica. Vygotsky conclui afirmando que a investigação que ele e seus colaboradores realizaram

mostrou que um conceito se forma não pela interação das associações, mas mediante uma operação intelectual em que todas as funções mentais elementares participam de uma combinação específica. Essa operação é dirigida pelo uso das palavras como o meio para centrar ativamente a atenção, abstrair determinados traços, sintetizá-los e simbolizá-los por meio de um signo. (...) o emprego da palavra é parte integrante dos processos de desenvolvimento, e a palavra conserva a sua função diretiva na formação dos conceitos verdadeiros, aos quais esses processos conduzem (Vygotsky, 1991b: 70).

Entretanto, o processo de formação de conceitos que acabamos de apresentar refere-se aos conceitos cotidianos, desenvolvidos durante a atividade prática da criança no conjunto de suas interações sociais. Veremos a seguir o que os distingue dos conceitos científicos.

2.3. CONCEITOS CIENTÍFICOS E ESPONTÂNEOS – ANÁLISE GENÉTICA DA FORMAÇÃO DOS CONCEITOS

A distinção entre conceitos científicos e espontâneos é importante para a psicologia sócio-histórica por, pelo menos, três razões:

a) o fato de que a simples observação permite identificar a existência de duas formas de raciocínio desenvolvendo-se sob distintas condições externas e internas – dependendo de sua origem na experiência cotidiana da criança ou no aprendizado a que é submetida na escola – enseja uma investigação que avalie os diferentes caminhos de seu desenvolvimento em cada caso;

b) metodologicamente, o estudo dos conceitos científicos permite que se acompanhe em profundidade o desenvolvimento de conceitos reais – e não apenas artificiais – que ocorre em um contexto privilegiado, como a escola, que facilita a observação e o acompanhamento;

c) o estudo dos conceitos científicos possibilita que se verifiquem as relações entre o desenvolvimento e o aprendizado, fornecendo indicações que auxiliem na execução de uma importante tarefa prática: o ensino.

É importante salientar as premissas a partir das quais a investigação sobre os conceitos científicos e espontâneos foi realizada. Em primeiro lugar, a formação dos conceitos é considerada um processo unitário que envolve tanto os conceitos científicos quanto os cotidianos, os quais influenciam-se mutuamente, apesar de suas diferenças quanto ao funcionamento e desenvolvimento; em segundo lugar, trata-se de um processo do qual participam todos os traços peculiares ao desenvolvimento da criança – ou seja, a criança não é vista como um adulto em miniatura; além disso, sua

evolução não se dá passivamente de acordo com uma suposta tendência natural de amadurecimento, mas acontece graças a uma intensa atividade mental por parte da criança, que participa ativamente do processo. Por fim, considera-se que o aprendizado é uma das principais forças motrizes da formação dos conceitos científicos em idade escolar, direcionando todo o desenvolvimento mental da criança.

Antes de iniciar a investigação é preciso distinguir o que está sendo chamado de conceito científico do que recebe o nome de conceito cotidiano. Tendo em vista que o objetivo é comparar o desenvolvimento de ambos em crianças em idade escolar, a definição dos termos terá como base suas características nesse período. Baseando-se em pesquisas realizadas por Piaget, Vygotsky caracteriza os conceitos cotidianos “por sua falta de percepção consciente das relações, embora [a criança] as manipule corretamente de uma forma irrefletida e espontânea” (Vygotsky, 1991b: 75). Assim, questionada sobre o significado da palavra “porque” na seguinte frase: “Amanhã não irei à escola *porque* estou doente”, a criança tende a responder que “porque” significa que a pessoa está doente ou que não irá à escola. Ela não consegue entender que a conjunção não se refere aos fatos citados, mas à relação entre eles; no entanto, é capaz de compreender o significado da frase e de usar corretamente o “porque” de forma espontânea: o que lhe falta é o uso deliberado e consciente. A partir dessa definição, Vygotsky questiona-se: se o pensamento da criança não é consciente de si mesmo, como ela atinge a consciência e o autocontrole de seus pensamentos?

Piaget sugere que a falta de consciência da criança em relação a seus próprios atos intelectuais é decorrente da ação tardia do egocentrismo infantil que, mesmo em

vias de extinção no período escolar, ainda exerce influência sobre o pensamento verbal. Somente quando o pensamento socializado expulsa o egocentrismo que ainda persiste, a consciência aflora. Vygotsky argumenta que essa tese não é sustentada pelos fatos, que demonstram ser justamente o início da idade escolar o período em que as funções intelectuais superiores – consciência reflexiva e controle deliberado – ganham importância.

A atenção, que antes era involuntária, passa a ser voluntária e depende cada vez mais do próprio pensamento da criança; a memória mecânica se transforma em memória lógica orientada pelo significado, podendo ser usada deliberadamente pela criança. Poder-se-ia dizer que tanto a atenção como a memória tornam-se “lógicas” e voluntárias, já que *o controle de uma função é a contrapartida da consciência que se tem dela* [grifos nossos]. Entretanto, não se pode negar um fato demonstrado por Piaget: embora a criança em idade escolar adquira uma consciência e um domínio maiores e mais estáveis das suas operações conceituais, ainda não está consciente delas. Todas as funções mentais básicas tornam-se conscientes e deliberadas durante a idade escolar, *exceto* o próprio intelecto (Vygotsky, 1991b: 78).

O paradoxo pode ser explicado se atentarmos para uma das leis que regem o desenvolvimento intelectual da criança, que diz que o uso espontâneo e inconsciente de determinada função precede a consciência que se tem dela e o controle que sobre ela pode ser exercido. É o que acontece com as crianças em idade escolar: embora a percepção, a memória e a atenção – que corresponde à estruturação do que se

percebe e lembra – estejam diferenciadas e suficientemente desenvolvidas, os conceitos recém iniciaram seu processo de evolução a partir dos complexos; logo, não é possível que a criança torne-se consciente deles e passe a dominá-los durante essa fase. A esta altura, deve estar claro que Vygotsky emprega o termo “consciência” como sinônimo de autoconsciência:

A atividade da consciência pode seguir rumos diferentes: pode explicar apenas alguns aspectos de um pensamento ou de um ato. Acabei de dar um nó – fiz isso conscientemente, mas não sei explicar como o fiz, porque minha consciência estava concentrada mais no nó do que nos meus próprios movimentos, o *como* de minha ação. Quando este último torna-se objeto de minha consciência, já me terei tornado plenamente consciente. Utilizamos a palavra *consciência* para indicar a percepção da atividade da mente – a consciência de estar consciente. (Vygotsky, 1991b: 78).

A consciência de si – que é como Vygotsky define a consciência – provoca mudanças importantes na percepção externa e interna (introspecção) da criança. A percepção externa passa a ser orientada pelas palavras, ou seja, torna-se significativa. Do mesmo modo, a introspecção torna-se verbalizada: a criança começa a perceber seus próprios processos psíquicos como diferenciados e significativos. Isso requer uma atividade mental relativamente generalizada, capaz de isolar alguns de nossos atos da totalidade da atividade mental e de fazer com que nossa atenção concentre-se sobre eles, vendo-os de forma diferente e criando novas possibilidades de manipulá-los. “Dessa forma, o fato de nos tornarmos conscientes de nossas operações,

concebendo-as como um processo de determinado *tipo* – como, por exemplo, a lembrança ou a imaginação –, nos torna capazes de dominá-las” (Vygotsky, 1991b: 79). Trata-se da passagem para um nível superior de desenvolvimento intelectual, exatamente o tipo de percepção generalizante induzido pelo aprendizado escolar: “Os conceitos científicos, com o seu sistema hierárquico de inter-relações, parecem constituir o meio no qual a consciência e o domínio se desenvolvem, sendo mais tarde transferidos a outros conceitos e a outras áreas de pensamento. A consciência reflexiva chega à criança através dos portais dos conhecimentos científicos” (Vygotsky, 1991b: 79).

Ilumina-se assim a distinção entre conceito espontâneo e científico: enquanto o primeiro define um tipo de operação inconsciente de si mesma – pois a atenção concentra-se sobre o objeto ao qual o conceito refere-se e não ao próprio ato de pensamento – o último faz parte de um sistema hierárquico com distintos níveis de generalidade, os quais definem sua posição dentro do sistema; a generalização, em si, já é um conceito supra-ordenado, em relação ao qual qualquer conceito dado constitui um caso específico de subordinação. “Assim, a própria noção de conceito científico implica uma certa posição dentro de um sistema de conceitos” (Vygotsky, 1991b: 80). No aprendizado formal recebido na escola, a relação da criança com os objetos é sempre mediada conceitualmente, o que provoca alterações na estrutura dos conceitos espontâneos, que sofrem a influência dos princípios de sistematização que passam a ocupar a mente do aprendiz.

A relação entre o aprendizado escolar e o desenvolvimento mental da criança pode receber uma nova interpretação se entendida como a regra geral da qual a relação entre conceitos científicos e espontâneos se afigura como um caso particular.

Três são as explicações que, tradicionalmente, a psicologia da época dava ao tema. A primeira afirma a independência entre aprendizado e desenvolvimento e considera que esse ocorre segundo leis naturais de maturação; desse modo, qualquer criança pode desenvolver-se naturalmente sem auxílio do aprendizado, e mesmo aquelas que nunca freqüentaram a escola podem atingir os níveis mais elevados do pensamento. O máximo que essa teoria admite em termos de relação entre o aprendizado e o desenvolvimento limita-se à afirmação de que esse cria as oportunidades para que aquele aconteça. Segundo Vygotsky, essa teoria enxerga a educação como uma espécie de “superestrutura erigida sobre a maturação; ou, para mudarmos de metáfora, a educação se relaciona com o desenvolvimento da mesma forma que o consumo se relaciona com a produção. Admite-se, portanto, a existência de uma relação unilateral: a aprendizagem depende do desenvolvimento, mas o curso do desenvolvimento não é afetado pela aprendizagem” (Vygotsky, 1991b: 81). O que sustenta essa posição é o fato bem conhecido de que o aprendizado deve aguardar que certas funções intelectuais atinjam determinado nível de desenvolvimento para que possa efetivar-se – não se pode exigir de uma criança de dois anos que compreenda álgebra, por exemplo. Assim sendo, a análise da aprendizagem fica reduzida à determinação do nível de desenvolvimento das diversas funções intelectuais.

A necessidade de respeitar-se níveis mínimos para o aprendizado, no entanto, não pode servir de apoio para sustentar a tese de que o aprendizado nada acrescenta ao desenvolvimento, permanecendo esse em seu curso “natural” independentemente da instrução a que a criança é submetida. Para os adeptos dessa teoria, “a instrução permanece um fator externo. O nível do desenvolvimento da criança não deve ser

avaliado por aquilo que ela aprendeu através da instrução, mas sim pelo modo como ela pensa sobre assuntos a respeito dos quais nada lhe foi ensinado. Aqui, a separação – na verdade, a oposição – entre o aprendizado e o desenvolvimento é levada ao seu extremo” (Vygotsky, 1991b: 82).

A segunda corrente teórica, ao contrário da anterior, postula a identificação total entre desenvolvimento e aprendizado. Originada nos trabalhos de William James, iguala ambos os processos, reduzindo-os à associação e formação de hábitos. Essa teoria ressurgiu mais tarde com a reflexologia, “que traduziu o associacionismo para a linguagem da fisiologia”, e que define o “desenvolvimento intelectual da criança como uma acumulação de reflexos condicionados; e a aprendizagem é vista da mesma forma” (Vygotsky, 1991b: 82). Como os dois processos são idênticos, não há porque discutir a relação entre eles, visto que ela não existe.

A terceira teoria tem na *Gestalt* sua maior representante e busca uma síntese um tanto quanto eclética das duas anteriores. De qualquer forma, apesar da relativa inconsistência, Vygotsky concorda que a teoria apresenta alguns avanços. O primeiro deles é o reconhecimento de que a maturação de determinadas funções se aperfeiçoa através do aprendizado. O segundo ponto positivo reside em uma nova visão do processo educacional, que é encarado como a formação de novas estruturas e o aprimoramento das antigas, o que significa que, ao dominar determinada operação, a criança é capaz de transferi-la para outro domínio (uma das características da estrutura é a independência que mantém relativamente a sua matéria original). O terceiro ponto em que a *Gestalt* destaca-se positivamente – e que vai constituir uma das idéias-chave da teoria do próprio Vygotsky – “é sua concepção da relação temporal entre aprendizado e desenvolvimento. Já que a instrução dada em uma área

pode transformar e reorganizar outras áreas do pensamento infantil, pode não apenas seguir o amadurecimento, ou manter-se no mesmo nível dele, mas também precedê-lo e favorecer o seu progresso” (Vygotsky, 1991b: 83).

A teoria de Vygotsky, por sua vez, foi elaborada a partir de quatro séries de investigações com o objetivo de analisar as inter-relações entre aprendizado e desenvolvimento em áreas específicas do aprendizado escolar. Vejamos cada uma separadamente:

1. nível de desenvolvimento das funções necessárias ao aprendizado. Essa série de investigações revelou que, no início do aprendizado, tais funções ainda estão imaturas, mesmo naquelas crianças com bom domínio do currículo. Tomando-se a escrita como exemplo, verificou-se que, apesar da criança em idade escolar possuir o vocabulário e as formas gramaticais necessárias ao desenvolvimento da escrita, essa apresenta uma defasagem considerável em relação ao domínio da fala oral. As razões para tal discrepância residem no fato de que a escrita e fala têm históricos diferentes de desenvolvimento: a escrita é uma função que se distingue da fala, tanto estrutural quanto funcionalmente, visto que é mais abstrata, não possuindo as características sensoriais e expressivas da fala, como a entoação, por exemplo; além disso, na medida em que é a simbolização da imagem sonora por intermédio de signos gráficos convencionais, a escrita é um sistema de representação de segundo grau – a palavra escrita é a imagem abstrata da fala oral, o que a torna um obstáculo para o aprendizado.

A escrita também exige um distanciamento da situação real de interação entre dois ou mais interlocutores, visto que se dirige a uma audiência inexistente ou imaginária. Para a criança, essa situação não é particularmente motivadora, ao

contrário da conversação, na qual o dinamismo da situação exige uma resposta imediata através de réplicas ou comentários, isentando a criança de dirigir de maneira consciente o rumo da fala – as necessidades imediatas da situação encarregam-se de direcionar o curso da conversa. A atenção deliberada para com a atividade simbólica no momento em que está sendo exercida, aliás, é outra das características da escrita a solicitarem da criança sua participação consciente e ativa: a escrita pede o reconhecimento da estrutura sonora de cada palavra, de modo a poder decompô-la e reproduzi-la em símbolos convencionais, que necessitam de memorização prévia – sem falar no fato de que as orações necessitam ser estruturadas de acordo com um conjunto de normas que precisa ser aprendido antecipadamente. Apesar de ser uma tradução da fala interior, tanto quanto a fala oral, a escrita relaciona-se com sua fonte de maneira peculiar: enquanto a fala oral precede a fala interior no curso do desenvolvimento, a escrita a segue. Desse modo, a sintaxe da fala interior e da escrita estão em extremos opostos, tendo a fala oral como elemento intermediário.

A fala interior é uma fala condensada e abreviada. A escrita é desenvolvida em toda a sua plenitude, é mais completa do que a fala oral. A fala interior é quase que inteiramente predicativa, porque a situação, o objeto do pensamento, é sempre conhecida daquele que pensa. A escrita, ao contrário, tem que explicar plenamente a situação para que se torne inteligível. A passagem da fala interior, extremamente compacta, para a fala oral, extremamente detalhada, exige o que se poderia chamar de semântica deliberada – a estruturação intencional da teia do significado (Vygotsky, 1991b: 86).

São essas características da escrita que dificultam seu domínio por parte da criança, já que, ao contrário da fala oral, espontânea e inconsciente, a linguagem escrita exige o exercício de uma atividade abstrata e deliberada, para a qual a criança ainda não está preparada. Confirma-se assim a hipótese de Vygotsky de que as funções necessárias ao aprendizado de determinadas atividades intelectuais ainda encontram-se em um estágio muito rudimentar e precário quando o aprendizado tem início. Essa série de investigações leva à conclusão de que “o desenvolvimento das bases psicológicas para o aprendizado de matérias básicas não precede esse aprendizado, mas se desenvolve numa interação contínua com as suas atribuições” (Vygotsky, 1991b: 87).

2. relação temporal entre os processos de aprendizado e o desenvolvimento das funções psicológicas correspondentes. A pesquisa demonstrou que, ao contrário do que normalmente se pensa, o aprendizado precede o desenvolvimento; a criança adquire hábitos e desenvolve habilidades em uma área específica antes de começar a usá-los de maneira deliberada e consciente. Não há como prever o momento em que a criança irá dar um salto qualitativo em seu desenvolvimento, descrevendo uma curva ascendente que se afasta da curva de seu aprendizado.

3. transferência do treinamento em determinadas disciplinas formais para outras disciplinas correlatas. A pesquisa demonstrou que o desenvolvimento intelectual infantil não é um processo atomístico, mas integrado, no qual várias disciplinas interagem, tendo como solo comum a consciência e o domínio deliberado. Desse modo, o aprendizado de uma disciplina específica conduz o desenvolvimento das funções psicológicas superiores para muito além dos limites restritos da disciplina em questão: “todas as matérias escolares básicas atuam como uma

disciplina formal, cada uma facilitando o aprendizado das outras; as funções psicológicas por elas estimuladas se desenvolvem ao longo de um processo complexo” (Vygotsky, 1991b: 88).

4. medida do desenvolvimento mental da criança. Revisando as teorias psicológicas mais importantes de seu tempo, Vygotsky percebe que grande parte delas faz a mensuração do desenvolvimento mental da criança através da aplicação de testes padronizados, nos quais as questões que a criança é capaz de resolver sozinha dão a medida de seu desenvolvimento mental. A crítica de Vygotsky a esse procedimento refere-se ao fato de que, agindo dessa forma, o que se obtém é a medida das etapas já concluídas e sedimentadas do desenvolvimento da criança, que não representam a totalidade do processo. A abordagem vygotskiana parte do princípio de que, ao fornecer à criança problemas que estão além de sua capacidade presente de resolução, é possível, através de uma pequena assistência por parte de alguém mais capacitado – um colega mais velho ou o professor – habilitá-la a enfrentar e solucionar os problemas. A distância entre a idade mental real da criança, medida segundo o método tradicional, e o nível no qual ela é capaz de resolver problemas com a ajuda de outra pessoa constitui a *Zona de Desenvolvimento Proximal* (ZDP). Vygotsky afirma que, auxiliada por outra pessoa, “toda criança pode fazer mais do que faria sozinha – ainda que se restringindo aos limites estabelecidos pelo grau de seu desenvolvimento” (Vygotsky, 1991b: 89). A ZDP auxilia na indicação do limiar superior de desenvolvimento da criança, tão importante para o aprendizado quanto o limiar inferior estabelecido pelos métodos tradicionais. Sem desmerecer o papel dos limites que determinam o grau mínimo de maturidade que as funções precisam atingir para que o aprendizado tenha início,

Vygotsky considera que “o único tipo positivo de aprendizado é aquele que caminha à frente do desenvolvimento, servindo-lhe de guia; deve voltar-se não tanto para as funções já maduras, mas principalmente para as funções em amadurecimento. (...) o aprendizado deve ser orientado para o futuro, e não para o passado” (Vygotsky, 1991b: 88).

O conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal – uma das contribuições mais originais de Vygotsky à psicologia do desenvolvimento e à pedagogia – permite ressaltar a profunda dependência que o aprendizado mantém em relação as influências sociais e culturais. Mesmo uma descoberta importante como a do *período sensível* – que pode ser definido como o estágio da idade escolar no qual a influência do aprendizado se mostra mais decisiva, contribuindo mais acentuadamente para o desenvolvimento intelectual do que em outro período, anterior ou posterior, quando então a influência seria menor – não pode ser reduzido à explicações puramente biológicas. As pesquisas de Vygotsky deixam claro que o desenvolvimento das funções superiores nesse período depende da cooperação com os adultos. Isso vale também para o desenvolvimento dos conceitos científicos durante o aprendizado na escola.

Na investigação que estabeleceu a comparação entre o desenvolvimento dos conceitos científicos e cotidianos – para a qual foram apresentados à criança problemas similares em sua estrutura, tratando de matéria científica ou do dia a dia – o confronto entre as soluções apresentadas mostrou que, “quando o currículo fornece o material necessário, *o desenvolvimento dos conceitos científicos ultrapassa o desenvolvimento dos conceitos espontâneos*” (Vygotsky, 1991b: 91). A questão que surge a partir dos resultados da pesquisa é: por que há uma maior incidência de

respostas corretas envolvendo os conceitos científicos, se há uma familiaridade muito maior das crianças com os problemas relativos aos conceitos cotidianos? Vygotsky sugere que a solução dos problemas que se referem a situações cotidianas é mais difícil porque a criança não tem consciência dos conceitos espontâneos usados nesse contexto e, portanto, não pode manipulá-los de acordo com as exigências da tarefa. Os conceitos científicos, ao contrário, são aprendidos e formados em um contexto cooperativo voltado justamente para a resolução de tarefas, tais como as apresentadas às crianças durante a investigação. Uma vez dominados, eles podem ser usados livremente de maneira independente pela criança, o que não acontece com os problemas que dizem respeito a situações da vida cotidiana.

Com o passar do tempo, porém, os problemas que envolvem os conceitos espontâneos começam a ter sua resolução rapidamente acelerada. Vygotsky salienta que isso confirma a hipótese segundo a qual “o domínio de um nível mais elevado na esfera dos conceitos científicos também eleva o nível dos conceitos espontâneos. Uma vez que a criança já atingiu a consciência e o controle de um tipo de conceitos, todos os conceitos anteriormente formados são reconstruídos da mesma forma” (Vygotsky, 1991b: 92). Os dados obtidos com a investigação – que optamos por não relatar aqui, por motivos de síntese explanatória – esclarecem o sentido da evolução dos conceitos científicos e espontâneos; de acordo com Vygotsky, eles desenvolvem-se em direções contrárias, aproximando-se gradualmente após um momento inicial de afastamento. Vygotsky explica:

o desenvolvimento dos conceitos espontâneos da criança é ascendente, enquanto o desenvolvimento dos seus conceitos científicos é descendente, para um nível mais elementar e concreto. Isso decorre das diferentes

formas pelas quais os dois tipos de conceitos surgem. Pode-se remontar a origem de um conceito espontâneo a um confronto com uma situação concreta, ao passo que um conceito científico envolve, desde o início, uma atitude “mediada” em relação a seu objeto (Vygotsky, 1991b: 93).

É por isso que o uso dos conceitos espontâneos precede a consciência que se tem deles, refletida em sua capacidade de defini-los verbalmente: a criança está de posse do conceito – conhece o objeto ao qual o conceito se refere – mas não tem consciência disso. Os conceitos científicos, por sua vez, surgem a partir de sua definição verbal em um universo de aplicação que se limita a operações mentais não-espontâneas, quais sejam, as operações com o próprio conceito. O fato de que possam influenciar-se mutuamente revela sua profunda interdependência: para que um conceito científico seja absorvido é preciso que algum conceito espontâneo correlato esteja bem amadurecido. Os conceitos históricos, por exemplo, só serão corretamente compreendidos depois que a criança dominar com destreza as noções cotidianas de “ontem”, “hoje”, “agora”, “depois”, etc. Aqui, revela-se mais uma vez a necessidade de que a abstração e generalização conceitual ergam-se sobre os alicerces de uma relação motivada da criança com as coisas concretas do mundo a seu redor, relação essa profundamente marcada pela afetividade; é o que acontece com a escrita em relação a fala oral, já comentada por Vygotsky: enquanto a primeira é abstrata e descontextualizada, a segunda é profundamente emocional e ligada ao contexto da enunciação. Essa diferença, no entanto, não gera um abismo intransponível entre uma e outra forma; ao contrário, uma serve de fundamento para a outra. Vejamos o que diz Vygotsky a respeito:

Ao forçar sua lenta trajetória para cima, um conceito cotidiano abre o caminho para um conceito científico e o seu desenvolvimento descendente. *Cria uma série de estruturas necessárias para a evolução dos aspectos mais primitivos e elementares de um conceito, que lhe dão corpo e vitalidade.* Os conceitos científicos, por sua vez, fornecem estruturas para o desenvolvimento ascendente dos conceitos espontâneos da criança em relação à consciência e ao uso deliberado. Os conceitos científicos desenvolvem-se para baixo por meio dos conceitos espontâneos; os conceitos espontâneos desenvolvem-se para cima por meio dos conceitos científicos (Vygotsky, 1991b: 93-94; grifos nossos).

Vygotsky faz uma analogia entre o desenvolvimento dos conceitos científicos e o aprendizado de uma língua estrangeira, dizendo que ambos têm em comum o fato de serem conscientes e deliberados, concentrando-se desde o início nas formas mais elevadas da língua, o oposto do que acontece com o aprendizado espontâneo da língua materna, onde os aspectos primitivos são aprendidos antes das formas mais complexas. “Na sua própria língua, a criança conjuga e declina corretamente, mas sem se dar conta disso; não sabe distinguir o gênero, o caso ou o tempo da palavra que está empregando. Numa língua estrangeira, distingue entre os gêneros masculino e feminino e está consciente das formas gramaticais desde o início” (Vygotsky, 1991b: 94). Do mesmo modo como os conceitos espontâneos são a base sobre a qual formam-se os conceitos científicos, a língua materna fornece um sistema de significados que ancora o aprendizado da língua estrangeira, e *vice-versa*: o domínio abstrato do sistema de relações da língua estrangeira auxilia o domínio das formas mais complexas da língua materna. Há, no entanto, uma diferença fundamental:

enquanto o aprendizado de uma língua estrangeira concentra-se nos aspectos externos do pensamento verbal – sonoros e físicos –, o desenvolvimento dos conceitos científicos está centrado no aspecto semântico do pensamento (sem prejuízo das relações que se estabelecem entre o som e o sentido, como vimos).

Definidos os conceitos científicos e cotidianos, e indicadas suas similaridades e distinções, Vygotsky debruça-se agora sobre outro problema – a inter-relação dos conceitos no interior de um sistema. O fato de que a própria natureza do conceito científico pressuponha a existência de um sistema já seria razão suficiente para o estudo da questão. Mas, além disso, há outro motivo: as pesquisas demonstraram que o *grau de generalidade* é a variável psicológica básica segundo a qual os conceitos são ordenados de maneira significativa no interior do sistema – afinal, se um conceito é uma generalização, a relação entre eles é uma relação de generalidade. O estudo, que comparou o grau de generalidade dos conceitos reais da criança com a estrutura das fases e estágios levantadas na pesquisa sobre a formação dos conceitos, revelou que uma mesma estrutura de generalização – uma mesma fase – pode conter conceitos com distintos graus de generalização, do mesmo modo como diferentes fases podem conter conceitos com o mesmo grau de generalidade. No primeiro caso, o estágio do pensamento por complexos pode abrigar tanto a idéia de “flor” quanto de “rosa”; no segundo, “flor” pode relacionar-se a toda e qualquer flor, seja no estágio de pensamento por complexos, seja no pensamento conceitual. No entanto, a pesquisa identificou que,

apesar dessa ausência de correspondência completa, cada fase ou estrutura de generalização tem como contrapartida um nível específico de generalidade, uma relação específica de conceitos supra-ordenados e

*subordinados, uma típica combinação do concreto e do abstrato. É verdade que o termo *flor* pode ser tão geral no nível do complexo como no nível do conceito, mas somente em relação aos objetos aos quais se refere. Nesse caso, um grau equivalente de generalidade não implica a identidade de todos os processos psicológicos envolvidos no uso desse termo. Assim, no pensamento por complexos, a relação entre “flor” e “rosa” não é uma relação de supra-ordenação: o conceito mais amplo e o mais restrito coexistem no mesmo plano (Vygotsky, 1991b: 96; grifos nossos).*

Isso acontece porque, em um determinado nível de desenvolvimento, a criança não consegue estender as relações de generalidade de uma palavra para a outra: nessa fase, todos os seus conceitos se equivalem, e os limites que estabelecem entre si são os mesmos que distinguem um objeto do outro. Nesse estágio, que Vygotsky considera um momento pré-sincrético do desenvolvimento do significado das palavras, o “pensamento verbal não é mais do que um componente secundário do pensamento perceptual, determinado pelos objetos” (Vygotsky, 1991b: 96). Já nos níveis mais elevados do desenvolvimento do significado das palavras, a lei da equivalência dos conceitos determina que qualquer conceito pode ser definido em termos de outros conceitos de várias formas, ou seja, a definição do significado das palavras depende da posição que a mesma ocupa no interior do sistema conceitual. Aqui, Vygotsky elabora uma metáfora topográfica, comparando o sistema de conceitos ao globo terrestre, de modo a que a localização de cada conceito possa ser definida segundo um sistema de coordenadas expressas pela latitude e longitude. “Uma dessas coordenadas indicará a localização de um conceito entre os extremos da

conceituação abstrata extremamente generalizada e a apreensão sensorial de um objeto – isto é, o seu grau de concretude e abstração. A segunda coordenada representará a referência objetiva do conceito, o aspecto da realidade ao qual se aplica” (Vygotsky, 1991b: 96-97).

A medida de generalidade do conceito é dada por sua posição no sistema de coordenadas, definida pelo cruzamento de duas linhas que indicam um ponto entre dois contínuos: um, o de seu *conteúdo objetivo* – o aspecto da realidade ao qual o conceito se aplica –, e o outro, o dos *atos mentais de apreensão do conceito* – seu grau de concretude e abstração. A intersecção das linhas define as relações entre o conceito dado e todos os outros que fazem parte do mesmo sistema, determinando seus conceitos coordenados, supra-ordenados e subordinados. “Na medida em que a equivalência depende das relações de generalidade entre os conceitos, e estes são específicos para cada estrutura de generalização, esta última determina a equivalência de conceitos possíveis na sua esfera” (Vygotsky, 1991b: 97). Desse modo, o significado do conceito precisa ser entendido em relação à fase – sincretismo, complexos, pré-conceitos e conceitos – em que o mesmo se encontra.

Tomemos um exemplo, retirado do livro de Luria, citado anteriormente: a palavra “cão” coordena essa imagem particular com uma série de imagens que inclui, entre outras, as de “gato”, “cavalo”, “raposa”, “coelho”, etc. O número de imagens coordenadas suscetíveis de serem incluídas na série será tanto maior quanto maior for a extensão ou amplitude do conceito – sua latitude. Por outro lado, a palavra “cão” está incluída em um sistema hierárquico de categorias mais ou menos genéricas que ela própria, como por exemplo, “animal”, “ser vivo”, ou então, “buldogue”, “selvagem”, “doméstico”, etc. – que definem sua longitude. Luria

comenta que, “ao mencionar determinada palavra, o homem não apenas reproduz certo conceito direto mas suscita praticamente todo um sistema de ligações que vão muito além dos limites de uma situação imediatamente perceptível e têm caráter de matriz complexa de significados, situados num sistema lógico” (Luria, 1994: 36). É esse sistema de relações semânticas que permite ao pensamento movimentar-se em várias direções ao longo das coordenadas latitudinais e longitudinais, determinando todo tipo de operação intelectual possível com o conceito: comparações, julgamentos, conclusões. Vygotsky afirma que, *a uma mudança no desenvolvimento da estrutura de generalização – um avanço ou recuo pelas fases e estágios do processo de formação de conceitos –, corresponde uma mudança no tipo de operação intelectual que a mente é capaz de engendrar.*

A medida de generalidade dos conceitos possibilita que se encontrem índices confiáveis das estruturas de generalização, de modo a poder comparar a evolução dos conceitos artificiais, obtida anteriormente, com o desenvolvimento dos conceitos reais, tal como pôde ser observado na análise genética. Além de demonstrar que a generalidade dos conceitos varia de acordo com os distintos níveis ou fases de desenvolvimento, a análise dos conceitos reais revela como os conceitos diferenciam-se, nas várias fases, nas relações que mantêm com os objetos e com o significado das palavras, bem como nas diversas operações intelectuais a que dão sustentação. Outra conclusão importante trazida à tona pela investigação dos conceitos reais diz respeito ao fato de que um novo estágio do desenvolvimento dos conceitos é sempre construído sobre as generalizações do nível anterior, que não se perdem, mas são incorporadas na nova estrutura – gerando formas de pensamento cada vez mais mediadas, genéricas e abstratas.

Os novos conceitos que se formam nos níveis mais elevados, por sua vez, transformam o significado dos conceitos inferiores, pois permitem vê-los de uma perspectiva mais ampla, abrindo a possibilidade de passar de um sistema mais rudimentar a outro mais desenvolvido, “traduzindo” os conceitos mais primitivos em termos dos mais complexos. Assim, cada nova fase reestrutura a anterior de maneira integral e não ponto a ponto – a evolução acontece aos saltos, de modo descontínuo.

Trata-se, obviamente, de uma diferença qualitativa entre o nível mais elevado e aquele que o precede. Luria corrobora os resultados obtidos por Vygotsky, afirmando que, “em diferentes níveis de desenvolvimento mental, a *estrutura dos conceitos* é profundamente diversa e nos níveis posteriores de desenvolvimento o conceito oculta *diferentes processos psíquicos*” (Luria, 1994: 37). Essa diferença torna-se visível quando atentamos para o fato de que toda palavra carrega tanto componentes figurado-emocionais diretos – a imagem mental que corresponde a determinado conceito, um símbolo remático, na definição peirceana – quanto elementos que a posicionam no interior de um sistema de relações conceituais, o que faz com que, “em diferentes pessoas, sobretudo naquelas que estão em diferentes níveis de desenvolvimento intelectual, a *correlação das relações direto-figuradas não é a mesma*. Se nas etapas inferiores de desenvolvimento predominam no homem as relações direto-figuradas, nas etapas mais desenvolvidas de desenvolvimento cabe posição determinante aos complexos sistemas de relações lógicas” (Luria, 1994: 37).

Luria estabelece ainda uma escala que vai das *reações figurado-emocionais latentes na palavra*, típicas de crianças em idade pré-escolar, até as *relações lógicas complexas* dos alunos de curso superior e dos adultos, passando pelas *relações diretas concreto-figuradas*, predominantes entre os alunos do ensino fundamental.

Reproduzindo seu exemplo, diríamos que a palavra “mercearia” suscita diferentes significados, dependendo da fase em que o sujeito se encontra: para uma criança em idade pré-escolar, traz à lembrança uma série de associações emocionais, como “chocolates gostosos” ou algo similar; em uma criança em idade escolar, por sua vez, ativa uma situação prática direta (ramo do comércio, balconistas, compradores entrando e saindo, etc.); já nos adultos, a tendência é que evoque conceitos como “produção”, “distribuição”, “sistema econômico”, etc. Fica claro, a partir dessa constatação, que o significado da palavra evolui, não em termos de sua referência material – seu significante, diria Saussure –, *mas em seu conteúdo conceitual e na estrutura das relações mantidas no interior do sistema.*

Luria confirma, assim, o que já foi indicado por Vygotsky: nas distintas fases de desenvolvimento,

o sistema de processos psicológicos, latentes na palavra, não é o mesmo e o conceito, suscitado pela palavra, é realizado por diferentes processos psicológicos. (...) Na criança pequena a palavra suscita, acima de tudo, reações emocionais e imagens diretas; na criança em idade escolar primária, a palavra implica antes de tudo um sistema de recordações diretas e por isto ela pensa recordando; no aluno do curso superior e na pessoa com alto nível de desenvolvimento intelectual, a palavra evoca, antes de tudo um sistema de operações lógicas, daí ele a memorizar pensando (Luria, 1994: 38).

A tese da *estrutura semântica e sistêmica da consciência*, como Luria a denomina, demonstra que a estrutura do conceito e a estrutura da consciência

mantém relações muito íntimas, de modo a que a consciência acompanha a evolução das palavras e *vice-versa*, determinando o desenvolvimento diferenciado dos diversos processos psíquicos (percepção, memória, pensamento verbal, etc.) que se formam na mente ao longo dessa evolução. Luria alerta ainda para a importância de se considerar as mudanças nas correlações entre os componentes direto-figurados (práticos) e os lógico-verbais, que ocorrem ao longo das etapas sucessivas de desenvolvimento, e que podem servir de critério para distinguir os conceitos espontâneos dos científicos. Para Luria, as relações direto-figuradas são predominantes nos conceitos cotidianos, tendo em vista que esses são assimilados pela criança através da experiência prática; os conceitos científicos, por sua vez, devido ao fato de serem adquiridos no processo de aprendizagem em um contexto de ensino formal, são formulados verbalmente antes mesmo de serem “preenchidos” com algum conteúdo válido. Desse modo, “nos conceitos ‘comuns’ predominam as relações circunstanciais concretas, nos ‘científicos’, as relações lógicas abstratas” (Luria, 1994: 39).

Em termos genéticos, isso implica na afirmação de que a distinção entre os conceitos espontâneos e científicos reside principalmente na presença, nos últimos, de um sistema de relações de generalidade; sua ausência nos conceitos espontâneos é a chave para a explicação de todas as peculiaridades do pensamento infantil, incluindo sua dificuldade em distanciar-se da experiência imediata. Somente a ascensão para níveis mais elevados de desenvolvimento intelectual, promovida pela interação entre desenvolvimento e aprendizado, “transforma gradualmente a estrutura dos conceitos espontâneos da criança e ajuda a organizá-los num sistema” – o que não significa que o aprendizado só aconteça detrás dos muros da escola. Vygotsky é

o primeiro a prever que futuras pesquisas poderão indicar “que os conceitos espontâneos da criança são um produto do aprendizado pré-escolar, da mesma forma que os conceitos científicos são produto do aprendizado escolar” (Vygotsky, 1991b: 99).

2.4. PENSAMENTO E PALAVRA – ANÁLISE FUNCIONAL DA FORMAÇÃO DOS CONCEITOS

Ao iniciar a exposição de sua pesquisa sobre as relações funcionais entre o pensamento e a palavra, Vygotsky apresenta um sumário de seus estudos anteriores. Fazendo um resumo desse resumo, queremos destacar aqui alguns pontos que nos interessam mais de perto. Reportando-se aos resultados dos experimentos sobre as raízes ontogenéticas e filogenéticas do pensamento e da linguagem, Vygotsky reforça sua descoberta de que as duas funções têm origens distintas, e que a relação entre elas é um produto do desenvolvimento que cria uma conexão que se modifica constantemente ao longo do processo evolutivo. “No entanto, seria errado considerar o pensamento e a fala como dois processos independentes, paralelos, que se cruzam em determinados momentos e influenciam mecanicamente um ao outro. A ausência de um elo primário não significa que uma conexão entre eles só possa estabelecer-se de uma forma mecânica” (Vygotsky, 1991b: 103). A crítica dirige-se, como não poderia deixar de ser, ao método utilizado pelas pesquisas tradicionais, cujo procedimento de análise por elementos conduz a generalizações que não explicam o que pretendem, permanecendo no nível meramente descritivo.

Após apontar novamente as vantagens do método da análise em unidades, Vygotsky reforça a natureza bipolar da unidade do pensamento verbal, o significado, que é uma generalização – e, portanto, um ato de pensamento – incorporada à fala, ao mesmo tempo em que é um fenômeno da fala orientada pelo pensamento. “O significado das palavras é um fenômeno do pensamento apenas na medida em que o pensamento ganha corpo por meio da fala, e só é um fenômeno da fala na medida em que esta é ligada ao pensamento, sendo iluminada por ele. É um fenômeno do

pensamento verbal, ou da fala significativa – uma união da palavra e do pensamento” (Vygotsky, 1991b: 104). Com base nessa formulação é que se afirma que o significado das palavras passa por um processo de mudanças, durante o qual evoluem tanto sua estrutura quanto sua natureza psicológica, que avança do estágio das generalizações primitivas ao estágio dos conceitos autênticos, abstratos; com isso, o modo como a realidade é generalizada e refletida também muda.

O foco da análise funcional que Vygotsky inicia agora é exatamente este: a dinâmica da relação entre o pensamento e palavra, capaz de lançar luzes sobre o papel exercido pelo significado no interior desse processo: “O que pretendemos mostrar agora não é a maneira como os significados se desenvolvem ao longo de grandes períodos de tempo, mas o modo como funcionam no processo vivo do pensamento verbal” (Vygotsky, 1991b: 108). O objetivo é demonstrar que cada estágio no desenvolvimento do significado abriga uma relação específica entre o pensamento e a fala – algo a que já nos referimos acima, quando recuperamos alguns exemplos de Luria. Essa é a idéia que norteia a pesquisa em pauta: *a relação entre o pensamento e a palavra não é algo estático, mas um processo onde ocorre uma transição contínua entre ambos*; desse modo, as transformações que percorrem essa relação constituem, em si mesmas, desenvolvimentos funcionais. Vygotsky afirma que o pensamento “não é simplesmente expresso em palavras; é por meio delas que ele passa a existir. Cada pensamento tende a relacionar alguma coisa com outra, a estabelecer uma relação entre as coisas. Cada pensamento se move, amadurece e se desenvolve, desempenha uma função, soluciona um problema. Esse fluxo de pensamento ocorre como um movimento interior através de uma série de planos” (Vygotsky, 1991b: 108). A investigação de Vygotsky parte exatamente da definição

dos diversos planos pelos quais passa o pensamento antes de ser expresso em palavras.

De início, a pesquisa revela que a fala é uma unidade complexa, na qual é preciso distinguir dois planos: o fonético (exterior) e o semântico (interior), os quais mantêm uma relativa independência – em que pese o fato de constituírem uma unidade. A distinção entre a fonética e a semântica pode ser surpreendida quando se acompanha o desenvolvimento da fala exterior da criança, que começa pela palavra e evolui até o estágio final de produção de enunciados complexos, compostos por uma série de frases coerentes, passando pelas fases intermediárias da união de duas palavras, as quais adicionam-se um número cada vez maior de termos, até chegar às primeiras frases significativas. Trata-se de um processo que caminha da parte para o todo. O que ocorre com o desenvolvimento da fala interior é justamente o oposto: o desenvolvimento do pensamento da criança parte de um todo complexo e indiferenciado que, posteriormente, começa a dividir-se em unidades semânticas separadas – as palavras. Inicialmente, o significado de toda uma frase é expresso de maneira condensada por apenas uma palavra; aqui, o processo vai do todo para a parte.

Esse desenvolvimento em direções opostas aponta para a distinção entre os aspectos semânticos e vocais da fala, mas também indica a profunda ligação que existe entre ambos: exatamente porque surge como um todo indistinto e amorfo, o pensamento da criança precisa expressar-se condensadamente em uma única palavra – capacidade que começa a diminuir à medida que seu pensamento começa a diferenciar-se, formando um todo composto. De maneira inversa, o progresso da fala rumo ao todo diferenciado da frase ajuda o pensamento a progredir em direção a uma

expressão em partes definidas. A partir desses dados, Vygotsky conclui que a “estrutura da fala não é mero reflexo da estrutura do pensamento (...). O pensamento passa por muitas transformações até transformar-se em fala. *Não é só expressão que encontra na fala; encontra a sua realidade e a sua forma.* Os processos de desenvolvimento semântico e fonético são essencialmente idênticos, exatamente porque seguem direções contrárias” (Vygotsky, 1991b: 108; grifos nossos).

A distância que separa a expressão vocal e o conteúdo semântico do significado das palavras pode ser encontrada também entre os adultos, expressa na diferença entre o sujeito gramatical e o sujeito psicológico – aquele que recebe a ênfase temática e semântica. Se, por exemplo, à pergunta sobre o motivo que levou um relógio a deixar de funcionar, recebemos a resposta: “O relógio caiu”, há, na resposta, coincidência entre o sujeito gramatical (o relógio) e o sujeito psicológico, aquele que primeiro vem à mente – na verdade, aquele que, supomos, irá atender nossa expectativa – seguido da idéia da queda. Porém, se, ao perguntar sobre um ruído na sala ao lado, ouvimos a mesma resposta – “O relógio caiu” –, há uma inversão entre sujeito gramatical e psicológico: como já sabíamos que algo havia caído – a pergunta deixava isso claro –, a ênfase da resposta deveria repousar sobre a queda: “Caiu o relógio”. O sujeito psicológico, portanto, é relativamente independente da gramática, ou melhor, há uma “gramática do pensamento” que não coincide com a gramática da língua.

Um exemplo que corrobora essa distinção entre as sintaxes da fala e do pensamento refere-se a uma estratégia bem conhecida dos tradutores. Vygotsky lembra que, ao traduzir a fábula da cigarra e da formiga, Krylov substituiu a primeira por uma libélula, visto que “cigarra”, substantivo feminino em francês, é masculino

em russo, enquanto que “libélula”, ao contrário, é feminino. Ao descartar a tradução literal, Krylov buscou ser fiel ao espírito da letra de La Fontaine, conservando o sentido de despreocupação e alegria associados ao substantivo feminino do original, encontrando um equivalente na língua russa. A propósito desse exemplo, o comentário de Vygotsky é particularmente interessante, pois demonstra a extensão dos seus conhecimentos semióticos, bem como o débito para com as pesquisas lingüísticas de seus contemporâneos, particularmente dos formalistas russos²⁹:

alterações na estrutura formal podem provocar profundas alterações no significado (...). Um pormenor gramatical pode, às vezes, modificar todo o teor do que se diz. Por trás das palavras existe a gramática do pensamento, a sintaxe do significado das palavras. O enunciado mais simples, longe de refletir uma correspondência constante e rígida entre o som e o significado, é na verdade um processo. As expressões verbais não podem surgir plenamente formadas; devem se desenvolver gradativamente” (Vygotsky, 1991b: 110).

A fusão completa entre som e significado, ou entre a palavra e o objeto que ela denota, é um traço característico do pensamento infantil, que não distingue a semântica da fonética e define a palavra pelos atributos do objeto representado, pois a considera parte integrante desse objeto. Enquanto não houver a separação entre o significado da palavra na fala e na consciência, o uso que a criança faz das palavras

²⁹ Sobre esse tópico, uma breve referência pode ser encontrada em Blanck (1996: 35): “David [primo de Vygotsky] familiarizou Lev com os trabalhos de Roman Jakobson, de Victor Shklovsky e de Lev Jakubinski, membros famosos da escola formalista. Estes lingüistas tornaram-se referências usuais no trabalho de Vygotsky”.

coincide com o dos adultos em termos referenciais, mas não em termos semânticos: a palavra é a mesma, mas o seu grau de generalidade e abstração é distinto.

A distinção entre os aspectos fonéticos e semânticos da fala infantil é apenas parte de uma questão maior, fundamental para a compreensão das relações entre o pensamento e a palavra: a natureza psicológica da fala interior. Vygotsky dá um passo à frente em sua investigação quando propõe-se a estudar a fala interior em um nível mais aprofundado, situado além do plano semântico. O pressuposto, nessa etapa da pesquisa, é que a fala interior é uma formação específica, com leis próprias, que mantém relações complexas com outras formas de atividade da fala. Entre suas características e funções, Vygotsky aponta o fato de que a fala interior é uma fala para si mesmo, enquanto a fala exterior é uma fala para os outros. Essa distinção no nível funcional corresponde a uma diferença no nível estrutural; nesse sentido, pode-se dizer que a fala interior é o oposto da fala exterior, visto que esta “consiste na tradução do pensamento em palavras, na sua materialização e objetificação. Com a fala interior, inverte-se o processo: a fala interioriza-se em pensamento. Conseqüentemente, as suas estruturas têm que divergir” (Vygotsky, 1991b: 113).

Trilhando o caminho aberto por Piaget – não sem antes reforçar o que, de seu ponto de vista, constituem as lacunas de sua teoria –, Vygotsky diz que a investigação da relação genética entre a fala egocêntrica e a fala interior é a via de acesso privilegiada ao estudo desta última. A hipótese levantada por Vygotsky, de que *a fala egocêntrica transforma-se em fala interior*, está baseada nas semelhanças funcionais e estruturais entre as duas: ambas cumprem funções intelectuais e têm estruturas semelhantes, além do fato da fala egocêntrica desaparecer gradualmente na idade escolar, período em que a fala interior começa a se desenvolver.

Vygotsky repete aqui as razões para a escolha da fala egocêntrica como a chave que conduz à fala interior; em primeiro lugar, ela é acessível à observação e experimentação, pois é externa, vocalizada e audível; ao mesmo tempo, *em termos de função e estrutura ela já é fala interior*. Sendo a exteriorização natural de um processo interior, basta relacioná-la a alguma atividade externa para conduzir uma análise funcional objetiva. A segunda razão para privilegiar a fala egocêntrica nos estudos sobre a fala interior é, igualmente, metodológica: como é possível acompanhá-la em um período de mudanças, que determinam o desaparecimento de algumas características e a formação de outras, pode-se avaliar objetivamente quais dessas características são essenciais e quais são acidentais na passagem para a fala interior.

Antes de iniciar suas investigações, Vygotsky reafirma novamente suas divergências com Piaget, apontando as distintas concepções de fala egocêntrica que embasam os estudos de ambos. Enquanto Piaget considera a fala egocêntrica como expressão do egocentrismo da criança, que desaparece gradualmente com o início de sua socialização, exatamente no início da idade escolar, Vygotsky define-a como uma fase de transição, o ponto de passagem entre a atividade social e coletiva da criança e o início de suas atividades individualizadas. Nesse sentido, a fala egocêntrica segue o mesmo destino de todas as funções psicológicas superiores: a interiorização de funções intersíquicas, que transformam-se em intrapsíquicas. Vejamos: “A fala para si mesmo origina-se da diferenciação da fala para os outros. (...) a função da fala egocêntrica é semelhante a da fala interior: não se limita a acompanhar a atividade da criança; está a serviço da orientação mental, da compreensão consciente; ajuda a superar dificuldades; é uma fala para si mesmo,

íntima e convenientemente relacionada com o pensamento da criança” (Vygotsky, 1991b: 114-115). O curso determinado para a fala interior, portanto, difere radicalmente de Piaget para Vygotsky: para o primeiro, seu destino final é o desaparecimento; para o segundo, sua interiorização e transformação em fala interior.

O que Piaget não consegue explicar com sua teoria é o fato de que a diminuição quantitativa da fala egocêntrica coincide com o período em que suas características estruturais mais se acentuam; o problema, segundo Vygotsky, é que Piaget trata a diminuição de um aspecto parcial da fala egocêntrica, a vocalização, como sintoma para o desaparecimento do todo. Para Vygotsky, a contradição é apenas aparente, já que o declínio da vocalização é, na verdade, a condição para o progressivo afastamento e diferenciação entre a fala egocêntrica e a fala social ou comunicativa, ao mesmo tempo em que reforça as características estruturais daquela. “Se as peculiaridades estruturais e funcionais, em desenvolvimento, da fala egocêntrica vão aos poucos afastando-se da fala exterior, então o seu aspecto vocal deve desaparecer gradualmente (...). A fala para si mesmo não encontra expressão na fala exterior. (...) No final, separa-se completamente da fala para os outros e parece, assim, estar sumindo” (Vygotsky, 1991b: 116).

O aparente desaparecimento da fala egocêntrica oculta, na verdade, o início do desenvolvimento da fala interior, que surge juntamente com a capacidade da criança de abstrair o som das palavras, pensando-as ao invés de pronunciá-las. Na verdade, tudo leva a crer que as transformações funcionais, estruturais e genéticas da fala egocêntrica só podem ser corretamente avaliadas se forem consideradas como uma fase de transição para a fala interior. É por isso que, ao contrário de Piaget, que crê na dissolução da fala egocêntrica como uma consequência de sua socialização

insuficiente, Vygotsky defende a idéia de que “a fala egocêntrica origina-se da *individualização insuficiente* da fala social primária (...) e desenvolve-se no sentido da fala interior” (Vygotsky, 1991b: 117; grifos nossos). Se esta última hipótese for verdadeira, então, ao ser confrontada com situações nas quais se veja isolada do grupo social, ou seja, em situações que desestimulem a fala social, a criança deverá, logicamente, diminuir a frequência de manifestação da fala egocêntrica, já que ela própria não diferencia as orientações externa e interna de sua fala – em decorrência, exatamente, do isolamento insuficiente de sua consciência em relação ao entorno social. Caso a hipótese de Piaget esteja correta, então, ao ser submetida a uma situação de isolamento, a criança deverá aumentar a expressão de sua fala egocêntrica, visto que “quanto mais fraco for o contato da criança com o grupo, menos a situação social a obriga a ajustar os seus pensamentos aos dos outros e a usar a fala social, e tanto mais livremente deveria manifestar-se o egocentrismo de seu pensamento e da sua fala” (Vygotsky, 1991b: 118).

Vygotsky descreve três experimentos realizados com o objetivo de confrontar suas idéias com as de Piaget; faremos um relato breve de um desses experimentos, nem tanto para comprovar o acerto de suas abduções, mas para ressaltar a profunda originalidade e inventividade com que conduzia suas pesquisas, oxigenando metodologias já enrijecidas pelo automatismo de aplicações corriqueiras e acríticas. A experiência consiste no seguinte: após medir o coeficiente de fala egocêntrica da criança em situações semelhantes às usadas por Piaget, ela é colocada junto a crianças surdas-mudas ou que falam um idioma estrangeiro. Afastada a ilusão de que está sendo compreendida pelos que a cercam, a criança reduz o coeficiente de fala egocêntrica a zero em grande parte dos casos, diminuindo, em média, oito vezes em

relação à medida padrão. A conclusão de Vygotsky e sua equipe é de que “a fala egocêntrica, que deriva da falta de diferenciação entre a fala para si mesmo e a fala para os outros, desaparece quando o sentimento de ser compreendido, que é essencial para a fala social, está ausente” (Vygotsky, 1991b: 118).

No conjunto, os experimentos tiveram por objetivo eliminar as características da fala egocêntrica que a aproximam da fala social, e serviram para demonstrar que, nestas situações, há uma diminuição considerável da fala egocêntrica, o que prova a ligação entre elas e reforça a suposição de que a fala egocêntrica evolui a partir da fala social; mesmo que suas manifestações revelem que ainda não está completamente separada da fala egocêntrica, a fala social mostra-se distinta quanto a sua função e sua estrutura. Nas palavras de Vygotsky, a situação afigura-se assim:

subjetivamente, a fala egocêntrica da criança já tem a sua função específica – nesse aspecto é independente da fala social; no entanto, a sua independência não é completa, porque ela não é sentida como fala interior, e a criança não a distingue da fala para os outros. Em termos objetivos, também é diferente da fala social, mas, de novo, não inteiramente, uma vez que só funciona em situações sociais. Tanto subjetiva quanto objetivamente, a fala egocêntrica representa uma transição da fala para os outros à fala para si mesmo. Já tem a função de fala interior, mas em sua expressão continua semelhante à fala social (Vygotsky, 1991b: 119).

Tendo investigado as relações entre a fala egocêntrica e a fala interior, o passo seguinte para o estudo desta última é a descrição de suas características. A

mais notável é sua sintaxe abreviada; aparentemente desconexa e incompleta, revela-se, na verdade, uma fala que omite o sujeito da frase e todas as palavras relacionadas a ele, mantendo apenas o predicado. A regularidade com que tal fenômeno surge nos experimentos leva a crer que *a predicação é a forma sintática fundamental da fala interior*.

A título de comparação, verifiquemos os casos excepcionais em que a predicação ocorre também na fala exterior. Segundo Vygotsky, são duas as ocasiões em que isto acontece: quando se trata de uma resposta ou quando o sujeito da frase é conhecido previamente por todos os interlocutores. No primeiro caso, a resposta à pergunta “Você já leu o jornal?” nunca se dá na forma extensa, “Não, eu não li o jornal”, mas na abreviada “Não”, ou “Não li”. O segundo caso acontece quando, por exemplo, a noiva no altar, aflita com o atraso do noivo ao casamento, comenta com os padrinhos: “Ele está atrasado”, e todos sabem de quem ela está falando, sem a necessidade de que ela use a forma explícita – “O meu noivo, que estamos aguardando para o casamento, está atrasado para a cerimônia”. Vygotsky alerta para as confusões que podem suceder-se quando o ouvinte relaciona a frase que acabara de ouvir com o sujeito que estava em sua mente, e não com aquele a que se refere o emissor: “Se os pensamentos das duas pessoas coincidirem, um perfeito entendimento pode ser obtido pelo simples uso de predicados, mas se estiverem pensando em coisas diferentes, o mais provável é que não se entendam” (Vygotsky, 1991b: 120). De qualquer forma, os exemplos ajudam a compreender o que significa uma fala interior condensada: sintaxe simplificada, predicação e número reduzido de palavras.

Um esclarecimento adicional sobre a natureza da fala interior pode advir de sua comparação com a fala oral e a escrita; esta última, por exemplo, diferencia-se da fala interior por requerer uma forma de expressão altamente formalizada para o sucesso da comunicação – aqui, a diferenciação sintática chega ao seu grau mais elevado. A necessidade que tem a escrita de forjar uma estrutura complexa e regrada para que seu uso seja realmente efetivo levou pesquisadores na área da lingüística a proporem uma divisão entre a sintaxe da poesia e da prosa e, mais tarde, no interior desta última, entre a troca de informações objetivas e a conversação cotidiana. Segundo Vygotsky, esses lingüistas esqueceram-se de outra distinção fundamental que percorre a fala: aquela que opõe o diálogo ao monólogo. “A escrita e a fala interior representam o monólogo; a fala oral, na maioria dos casos, representa o diálogo” (Vygotsky, 1991b: 120). Do diálogo, a fala oral retém alguns elementos essenciais – como a peculiaridade, já citada, de que todos os interlocutores têm um conhecimento prévio do assunto, o que lhes permite uma expressão abreviada e predicativa –, entre as quais merece ser lembrado o fato de que cada participante da situação dialógica pode ver seus interlocutores, suas expressões faciais e gestuais e ouvir o tom de suas vozes. Para evidenciar como “a *entoação* auxilia na compreensão sutilmente diferenciada do significado de uma palavra”, Vygotsky (1991b: 123; grifos nossos) cita uma passagem do “Diário de um escritor” de Dostoievski, na qual um grupo de seis homens, todos bêbados, ao passear pela rua numa noite de domingo, pronunciam, alternadamente, uma mesma e única palavra, expressa a cada vez de maneiras diferentes (rude, obscena, exultante, mal-humorada, etc.), querendo dizer coisas distintas com o mesmo vocábulo. Para Vygotsky, essa situação é exemplar no modo como expõe o fato de que a “inflexão revela o contexto

psicológico dentro do qual uma palavra deve ser compreendida” (Vygotsky, 1991b: 123).

Curiosamente, essa citação de Dostoievski é a mesma usada por Mikhail Bakhtin, em “Marxismo e filosofia da linguagem”, para ilustrar seu conceito de *entoação* ou acento apreciativo, que pode ser definido como toda expressão de um conteúdo objetivo “pela fala viva” (Bakhtin, 1992b: 132). O fato de que Bakhtin esteja se referindo à presença, no discurso, de marcas das relações sociais entre os interlocutores não invalida a comparação, já que, como vimos, também para Vygotsky a linguagem e o pensamento são sociais desde a origem. Bakhtin, aliás, ao considerar a natureza semiótica do discurso interior, afirma que suas formas mínimas

assemelham-se ainda mais às réplicas de um diálogo. Não é por acaso que os pensadores da Antiguidade já concebiam o discurso interior como um *diálogo interior*. Essas unidades prestam-se muito pouco a uma análise sob a forma de constituintes gramaticais (...) e não existe entre elas, assim como entre as réplicas de um diálogo, laços gramaticais (...). Essas unidades do discurso interior, que poderiam ser chamadas de *impressões globais de enunciações*, estão ligadas uma à outra, e sucedem-se uma à outra, não segundo as regras da lógica ou da gramática, mas segundo leis de *convergência apreciativa* (emocional), *de concatenação de diálogos*, etc. (Bakhtin, 1992b: 63-64).

O que confirma não apenas sua semelhança com a fala oral, mas também seu caráter profundamente motivado, tanto contextual quanto emocionalmente. Embora considere o monólogo a forma mais elevada e complexa da fala oral altamente

desenvolvida, Vygotsky não deixa de reconhecer que a abreviação, típica de uma situação dialógica, é o traço característico da fala interior. Ao contrário da escrita, elaborada lenta e conscientemente através de uma série de rascunhos e versões, exercícios mentais prévios à versão final, a fala interior é o próprio rascunho, não só da escrita mas também da fala oral. Há uma razão muito simples para que seja assim: a presença de um fator determinante que favorece a predicação, o mesmo que apontamos acima como característica do diálogo – o conhecimento mútuo que os interlocutores têm do sujeito e da situação. “Na fala interior, a percepção ‘mútua’ está sempre presente, de forma absoluta; portanto, é uma regra geral que ocorra uma ‘comunicação’ praticamente sem palavras, até mesmo no caso dos pensamentos mais complexos” (Vygotsky, 1991b: 124). O discurso interior, tanto para Vygotsky quanto para Bakhtin, é dialógico por natureza.

A predicação surge gradualmente, como consequência do processo de desenvolvimento pelo qual passa a fala egocêntrica durante sua progressiva diferenciação da fala social, tornando-se cada vez menos coerente e completa do ponto de vista gramatical, e assumindo uma sintaxe puramente predicativa. “Quanto mais diferenciada se torna a função específica da fala egocêntrica, mais pronunciadas são as suas peculiaridades sintáticas – a simplificação e a predicação. O declínio da vocalização ocorre simultaneamente a essa modificação. (...) *A fala interior é uma fala quase sem palavras*” (Vygotsky, 1991b: 125; grifos nossos). A redução sintática e sonora da fala interior determina sua principal característica estrutural: o predomínio da semântica sobre a fonética, quando então o significado adquire uma posição central. Essa estrutura semântica da fala interior apresenta três características principais:

1. predomínio do sentido sobre o significado. O *significado* é a parte semântica estável e invariável da palavra, uma potencialidade que se atualiza a cada ocorrência; o *sentido* é justamente a palavra em uso, indissociavelmente ligada ao contexto e dele dependente. Luria define-o como “o emprego real da palavra [que] é sempre um processo de *escolha do significado adequado entre todo um sistema de alternativas que surgem*, com a discriminação de uns sistemas adequados de relações e a inibição de outros que não correspondem à tarefa dada dos sistemas de relações” (Luria, 1994: 22). O significado corresponde ao que Peirce chamou de signo *type*, uma lei ou regra geral que subjaz ao uso concreto do signo, enquanto o sentido seria o signo *token*, sua réplica atualizada em cada ato individual de fala. A partir de uma citação de Vygotsky, que afirma ser o *sentido* “a soma de todos os eventos psicológicos que a palavra desperta em nossa consciência” (Vygotsky, 1991b: 125), é possível traçar-se outro paralelo com conceitos peirceanos, desta vez com as divisões do interpretante. Segundo Peirce, o interpretante, que traduz o significado do signo em outro signo equivalente ou mais desenvolvido, pode, em uma de suas divisões, manifestar-se sob três aspectos: imediato, dinâmico e final. O *interpretante imediato* é a soma de todos os efeitos interpretativos possíveis que determinado signo é capaz de evocar; o *interpretante dinâmico* é a interpretação efetivamente realizada aqui e agora, e o *interpretante final* é o esgotamento de todas as interpretações concretas que um signo pode receber, o ponto de chegada de determinada semiose, caso ela seja levada até o fim. Comparando seus conceitos com a terminologia adotada pela Enciclopédia Britânica, Peirce faz corresponder o interpretante imediato ao *sentido*, o dinâmico ao *significado* e o final à *significação*. Na comparação com a terminologia vygotskiana, curiosamente, o interpretante imediato corresponderia ao *significado*,

enquanto que o interpretante dinâmico encontraria um análogo no *sentido* – a interpretação concretamente realizada. Nada há de estranho nessa variação terminológica, afinal, conforme o próprio Vygotsky (1991b: 126), “as idéias freqüentemente mudam de nome”...

O sentido é muito mais independente da palavra do que o significado, tanto por referir-se a um contexto mais amplo quanto por incluir como componentes semânticos a entonação, a gestualidade e todos aqueles elementos não-verbais que participam de uma situação real de comunicação. “É justamente por isto que a entonação, de importância tão grande no emprego vivo da língua, torna-se, paralelamente ao contexto, um dos importantes fatores que permitem mudar o sentido da palavra, escolhendo-o entre muitos significados possíveis” (Luria, 1994: 23). A relativa independência do sentido em relação à palavra permite sua manutenção mesmo que a palavra se altere, tendo em vista que seu relacionamento com ela depende do contexto da frase como um todo – assim como o sentido desta depende do parágrafo, o sentido deste depende do livro, e assim por diante. Eis porque Vygotsky afirma que, dependendo do contexto, “uma palavra pode significar mais ou menos do que significaria se considerada isoladamente: mais, porque adquire um novo conteúdo; menos, porque o contexto limita e restringe o seu significado” (Vygotsky, 1991b: 125).

2. combinação das palavras. A fala interior apresenta uma tendência a produzir palavras *portmanteau*, a aglutinação de dois significados na mesma palavra. Fazendo justiça a seu inventor, o inglês Lewis Carrol, tomemos um exemplo de seu livro “Alice no país das maravilhas”, no qual surge a palavra “*brilight*”, brilhantemente traduzida para “briluz”, por Augusto de Campos (Carrol, 1980: 147).

As palavras compostas seguem o mesmo princípio que agrega o radical e o sufixo das palavras vernaculares, segundo regras gramaticais específicas. Tanto no caso do *portmanteau* quanto na formação de palavras do vernáculo, “a nova palavra não expressa apenas uma idéia de certa complexidade, mas designa todos os elementos isolados contidos nessa idéia” (Vygotsky, 1991b: 126). De resto, esse é um processo que já comentamos anteriormente, graças à colaboração de Luria.

3. influxo de sentido. Trata-se do modo pelo qual os sentidos combinam-se entre si e se unificam; distintamente do significado, os sentidos absorvem a si mesmos, fluindo um dentro do outro; segundo Vygotsky, os sentidos “literalmente ‘influenciam-se’ –, de modo que os primeiros estão contidos nos últimos e os modificam. Assim, uma palavra que aparece muitas vezes num livro ou num poema, às vezes absorve todas as variedades de sentido nela contidas, tornando-se, de certa forma, equivalente à própria obra” (Vygotsky, 1991b: 126). Os títulos dos livros, por exemplo, tornam-se uma espécie de “megasentido” infinitamente amplo, capaz de absorver a totalidade semântica da obra. É na fala interior que o fenômeno da saturação de sentido atinge seu grau mais elevado, a ponto de serem necessárias várias palavras para desdobrar o sentido de uma única palavra interior.

Estabelecidas suas características fundamentais, a fala interior pode agora ser definida como uma função autônoma da fala,

um plano específico do pensamento verbal. (...) enquanto na fala exterior o pensamento é expresso por palavras, na fala interior as palavras morrem à medida que geram o pensamento. A fala interior é, em um (sic) grande

parte, um pensamento que expressa significados³⁰ puros. É algo dinâmico, instável e inconstante, que flutua entre a palavra e o pensamento, os dois componentes mais ou menos estáveis, mais ou menos solidamente delineados do pensamento verbal (Vygotsky, 1991b: 127-128; grifos nossos).

Para compreender sua natureza, é preciso ir mais fundo, atingindo o próximo nível do pensamento verbal, ainda mais interiorizado que a fala interior: o próprio pensamento. De acordo com Vygotsky, o pensamento em seu fluxo não é acompanhado por manifestações simultâneas da fala, não havendo “nenhuma correspondência rígida entre as unidades do pensamento e da fala” (Vygotsky, 1991b: 128); por isso, a transição do pensamento para a fala não é uma tarefa simples: não existindo correspondência absoluta entre as unidades discretas da fala e o fluxo contínuo do pensamento, presente na mente em sua totalidade a cada momento, persiste oculto por trás de todas as frases que pronunciamos uma espécie de subtexto, intraduzível em palavras. Vygotsky retoma aqui a distinção entre sujeito gramatical e psicológico para afirmar que não só uma frase pode expressar vários pensamentos, mas também que um pensamento pode ser expresso por intermédio de várias frases. A oração “O relógio caiu”, pronunciada em resposta à pergunta “Por que o relógio parou?” pode significar, por exemplo, “Não tenho nada a ver com isso”, uma autojustificativa que poderia igualmente exprimir-se da seguinte forma:

³⁰ Não tendo acesso aos originais, e sem dominar a língua russa, só nos resta fazer aqui uma inferência lógica, e sugerir que possa ter ocorrido um erro de tradução: se o significado está intrinsecamente ligado à palavra, a ponto de formarem ambos uma unidade complexa, como as duas faces de uma moeda, então, ao desaparecer gradualmente da fala interior, a palavra deveria levar o significado consigo para o túmulo. Por isso, acreditamos que “sentidos” seria um termo mais adequado aqui.

“Não tenho o hábito de mexer nas coisas dos outros”. Para Vygotsky, “*O pensamento, ao contrário da fala, não consiste em unidades separadas. Quando desejo comunicar o pensamento de que hoje vi um menino descalço, de camisa azul, correndo rua abaixo, não vejo cada aspecto isoladamente: o menino, a camisa, a cor azul, a sua corrida, a ausência de sapatos. Concebo tudo isso em um só pensamento, mas expresso-o em palavras separadas*” (Vygotsky, 1991b: 128; grifos nossos).

A manifestação desse pensamento sob a forma verbal passa por um processo de decomposição em unidades separadas e, em seguida, por um agrupamento em seqüências de palavras e frases significativas; *para que seja coerente e inteligível, a comunicação de um pensamento, antes de ganhar a forma de palavras, necessita passar pela mediação do significado*, ou seja, um pensamento só pode ser comunicado de forma indireta: algo do pensamento sempre fica ausente da comunicação, já que a expressão do pensamento por intermédio das palavras, ou outro signo qualquer, retém dele apenas alguns elementos específicos, aqueles que o locutor teve intenção de transmitir ao usar o signo de maneira deliberada.

Por fim, a última característica do pensamento revelada pelas investigações de Vygotsky e seu grupo refere-se a seu caráter motivado: o pensamento é gerado a partir de nossos desejos e necessidades, interesses e emoções. “Por trás de cada pensamento há uma tendência afetivo-volitiva, que traz em si a resposta ao último ‘por que’ de nossa análise do pensamento. Uma compreensão plena e verdadeira do pensamento de outrem só é possível quando entendemos sua base afetivo-volitiva” (Vygotsky, 1991b: 129). Não basta que compreendamos suas palavras ou seu pensamento, é preciso entendermos sua motivação afetiva, pois esse é o caminho que o pensamento percorre antes de ser exposto socialmente: o trajeto vai “do motivo

que gera um pensamento à configuração do pensamento, primeiro na fala interior, depois nos significados das palavras e, finalmente, nas palavras” (Vygotsky, 1991b: 130). Vygotsky alerta, no entanto, que essa não é a única trajetória possível; os caminhos que um pensamento pode tomar antes de ser comunicado são múltiplos e variados, uma decorrência direta das inúmeras formas de relação que o pensamento mantém com outras funções intelectuais, das quais a fala é apenas um exemplo – o mais complexo, certamente, mas não o único.

No balanço final da pesquisa, Vygotsky torna a salientar a importância do método histórico no desvendamento das complexas relações entre o pensamento e a linguagem. Sendo um processo vivo, em constante mutação, essa relação só pode ser estudada acompanhando-se a história de seu desenvolvimento, pois que “o pensamento nasce através das palavras. Uma palavra desprovida de pensamento é uma coisa morta, e um pensamento não expresso por palavras permanece uma sombra. (...) A palavra não foi o princípio – a ação já existia antes dela; a palavra é o final do desenvolvimento, o coroamento da ação” (Vygotsky, 1991b: 131).

As investigações desenvolvidas segundo o método dialético apontam também para as veredas abertas para trabalhos futuros – o nosso presente –, particularmente o estudo da consciência. Vygotsky afirma que o pensamento e a linguagem, que refletem a realidade de um modo peculiar, distinto da percepção, são a porta de acesso à compreensão da consciência, e encerra assim seu livro: “As palavras desempenham um papel central não só no desenvolvimento do pensamento, mas também na evolução histórica da consciência como um todo. Uma palavra é um microcosmo da consciência humana” (Vygotsky, 1991b: 132).

3. EISENSTEIN + VYGOTSKY: CONCLUSÕES

As referências sobre os encontros entre Vygotsky e Eisenstein de que temos conhecimento não passam de relatos episódicos a respeito de estudos que teriam desenvolvido juntos tratando de questões concernentes à psicologia da arte. Leontiev, por exemplo, lembra dos primeiros trabalhos de Vygotsky no campo da análise literária e afirma que nesta época ele já se preocupava com o modo como os signos literários eram capazes de produzir determinadas emoções no leitor, questão que seria mais tarde desenvolvida em “Psicologia da Arte” :

É interessante assinalar a esse respeito que, já no final dos anos 20 e começo dos 30, Liev Semiónovitch reatou sua investigação sobre o papel dos signos na psicologia da arte, ou seja, expressando-nos na linguagem atual, suas investigações semióticas (naquela época ainda não existia a semiótica como ciência). Iniciou, juntamente com S. M. Eisenstein, seus trabalhos sobre a teoria da linguagem do cinema (que foram interrompidas pela morte de Vigotski; alguns materiais estão conservados no arquivo de Eisenstein) (Leontiev, 1996: 458).

Não tendo acesso a tal arquivo, contentemo-nos com outra referência ao mesmo fato, desta vez de Guilermo Blanck (1996: 40) :

Vygotsky ainda estava interessado em psicologia da arte. Depois de 1930 pronunciou conferências sobre o tema no Teatro de Câmara de Moscou. Ele co-dirigiu, com Luria, o diretor de cinema Eisenstein e o lingüista

Nicolai Marr, um seminário no campo da arte que foi considerado extraordinário. Com frequência encontrava-se com Eisenstein para discutir como as idéias abstratas do materialismo histórico poderiam ser representadas em imagens de cinema.

A propósito da colaboração com Marr, Lúcia Santaella faz o seguinte comentário: “Embora publicamente ensurdecidos, seus estudos tiveram prosseguimento num trabalho conjunto com o psicólogo L. S. Vigotski e o cineasta S. M. Eisenstein. Esses estudos incluíam relações entre a linguagem e os ritos antigos, assim como entre a linguagem dos gestos e a língua articulada” (Santaella, 1990: 74).

A relação de Vygotsky com a arte é referida também por Davydov e Zinchenko, que relacionam a noção vygotkiana de mediação simbólica da consciência com

a teoria e a prática do simbolismo russo, cuja manifestação mais nítida estava na poesia, no teatro e no cinema. O simbolismo, na arte, opõe-se ao naturalismo, como fica claramente evidenciado nos trabalhos e na poesia de V. Ivanov e A. Belyi; nos livros, peças e filmes de V. Meierkhol'd e S. Eisenstein. Para Vygostky, um extraordinário conhecedor de arte, essa posição assumia a forma de um protesto científico contra o naturalismo na psicologia (Davydov; Zinchenko: 1995: 154)

Sem dispor de mais referências além dessas, e sem acesso a documentos que nos informem sobre os resultados desses trabalhos desenvolvidos de maneira cooperativa, a análise que faremos das obras de Vygotsky e Eisenstein será orientada unicamente pelo objetivo de complementarmos alguns conceitos deste através do cotejo com a produção daquele, independentemente do que quer que tenham produzido em conjunto. As justificativas para essa aproximação teórica que pretendemos alcançar são duas: a primeira refere-se ao fato de que diversos autores ressaltam como componente fundamental dos sistemas teóricos de ambos a orientação semiótica que anima suas reflexões – de nossa parte, iremos reter de suas teorizações principalmente aquilo que diga respeito à natureza e às funções do signo; a segunda justificativa refere-se à presença mais do que evidente de, pelo menos, três pontos em comum entre as teorizações de Eisenstein e Vygotsky, os quais, esperamos, devem ter se destacado na apresentação que fizemos dos sistemas teóricos de ambos. A propósito, decidimos fazer a apresentação integral de cada autor seqüencialmente e em capítulos separados, e não segundo uma organização temática ou por assuntos, de modo a configurar uma simulação, na estrutura formal do texto, de um dos itens que será objeto de nossas considerações – qual seja, a noção de que o confronto entre duas idéias diferentes possa resultar em uma terceira, não só distinta das anteriores como superior a ambas, visto que as recupera em um nível mais elevado de percepção, fundada na analogia entre seus traços similares; consoante aos métodos de montagem de Eisenstein, esperamos, com isso, produzir uma síntese expressiva capaz de revelar uma nova idéia, que não está contida em nenhuma delas isoladamente, mas que resulta justamente do confronto entre as duas.

Essa a primeira idéia, que está ligada ao modo de articulação de imagens sensoriais concretas como meio de produção de conceitos abstratos. Para discuti-la, a definição de *conceito* e os diversos tipos de montagem serão os pontos de apoio.

A segunda idéia refere-se à utilização do discurso interior como modelo para os métodos de montagem responsáveis pela operacionalização da articulação citada acima. Aqui, o *discurso interior* é o conceito central, novamente em conjunto com os métodos de montagem.

A terceira idéia diz respeito ao papel que a *emoção* e a *afetividade* desempenham nas funções cognitivas e na consciência, sendo elemento indispensável ao fluxo do pensamento, o qual, por sua vez, está na base do discurso interior e do processo de formação de conceitos.

Antes de examinarmos as relações entre tais idéias, é necessário um esclarecimento: por si sós, elas não constituem novidade, já que surgem exatamente no contexto da reflexão dos autores em pauta; o que há de novo é nossa tentativa de refiná-las conceitualmente com base no confronto entre os dois sistemas teóricos aos quais se integram e que lhes deram origem. Nem sempre será possível separá-las do modo como fizemos agora, visto que são interdependentes. Na medida do possível, veremos cada uma delas individualmente, iniciando pela segunda: a idéia de que a montagem, ao organizar de maneira expressiva o conteúdo do filme, define-lhe a forma de modo especialmente significativo e marcante, de modo a produzir uma miríade de efeitos cognitivos no receptor, os quais chamaremos, na falta de um termo melhor, e de maneira bastante genérica, de *respostas cognitivas*.

3. 1. O CINEMA COMO INSTRUMENTO: A MONTAGEM E O DISCURSO INTERIOR

Os primeiros textos de Eisenstein, como vimos, refletem nitidamente a ideologia da época em que foram produzidos, caracterizada por uma visão altamente positiva da ciência em geral e da técnica em particular; ao buscar uma unidade de medida segura e confiável para as respostas cognitivas que ambicionava gerar na platéia que assistia a seus espetáculos teatrais, Eisenstein cunha o termo *montagem de atrações*, recorrendo a uma terminologia oriunda da engenharia. A comparação entre a produção artística e a produção industrial vinha associada à uma compreensão dos processos cognitivos do ser humano que bebia diretamente na fonte pavloviana. Resulta daí a idéia de que a escolha de determinados estímulos, matematicamente calculados e experimentalmente testados, deveria gerar, como consequência lógica, as respostas cognitivas desejadas. Sobre a eficácia desse processo não pairava nenhuma dúvida.

O que ressalta dessa definição é uma visão dos chamados processos psíquicos superiores dos quais fica excluída justamente a instância psíquica, ou seja, trata-se de um cérebro do qual não fazem parte o que Vygotsky chamava de funções mentais³¹ – um cérebro sem mente, portanto, funcionando unicamente a partir de respostas instintivas inatas. Essa concepção é a base sobre a qual Eisenstein vai experimentar diferentes métodos de montagem, sempre com o objetivo declarado de provocar e estimular sua platéia de modo a fazê-la compreender a correta orientação ideológica da obra. Ora, de um cérebro do qual estão ausentes a consciência e a capacidade

³¹ Oliveira (1992b: 76) esclarece que “os termos utilizados por Vygotsky para designar os processos que denominamos cognitivos são ‘funções mentais’ e ‘consciência’”.

reflexiva, que tipo de resposta cognitiva se pode esperar? Talvez um balançar do corpo de um lado a outro, acompanhando o movimento das máquinas colheitadeiras que atravessam a tela de ponta a ponta, tal como é descrito por Eisenstein no texto de 1929, “Métodos de montagem”, a propósito de um cena de “Linha Geral”, construída segundo os princípios da montagem métrica.

O exemplo deixa claro que a lacuna maior dessa concepção dos processos cognitivos reside no fato de que ela não leva em conta a atividade mental que o indivíduo realiza para reconstruir internamente as impressões recebidas pelos sentidos através da mediação sógnica, atividade esta responsável pela reestruturação das próprias funções mentais das quais faz parte. A atividade humana realizada com a ajuda de instrumentos não se exerce apenas sobre os objetos que lhe são exteriores; como Vygotsky ressaltou várias vezes, os instrumentos de que o cérebro se vale para executar suas funções – os signos – também são *usados* intencionalmente para se atingir determinado objetivo, sendo que o principal deles é justamente o controle deliberado do pensamento e do comportamento. A definição vygotskiana da natureza dialógica da consciência, decorrente de sua gênese nas atividades práticas que a criança realiza em um contexto social, implica em uma apreensão *ativa e transformadora do social* – do intermental – que gera, por sua vez, uma alteração que reconfigura funcionalmente o nível intramental. Portanto, há também atividade instrumental/semiótica interna. Ao propor uma correspondência estrita entre a determinação do estímulo e uma reação previamente calculada, que, obrigatoriamente, lhe sucede de maneira clara e inequívoca, Eisenstein parece desconsiderar esse tipo de atividade mental, essencialmente semiótica; a razão talvez resida na escolha de seu foco de interesse – uma atividade mais “energética”,

digamos, *voltada ao exterior*: a luta política. Nesse sentido, pode-se dizer que Eisenstein entendia seu próprio cinema como um *instrumento* – no sentido vygotskiano do termo – a serviço de uma causa social. Se é certo que a atividade com as coisas da vida e do mundo pela mediação dos instrumentos é a fonte da atividade mental mediada pelo signo – requisito indispensável para defini-la como geneticamente social – é preciso lembrar que essa passagem não se dá de maneira pacífica e muito menos mecânica; a esse respeito Vygotsky é suficientemente incisivo. O grande problema de Eisenstein não é tanto imaginar que as coisas se passem dessa maneira, mas acreditar que, no sentido inverso – da mente para o mundo – o processo é o mesmo. A *praxis* eisensteiniana, assim, se vê reduzida à pretensão de superar a alienação por meio de respostas cognitivas automáticas, ou, para usarmos um termo caro a Vygotsky, não-conscientes, isto é, sem o exercício prévio ou simultâneo da autoreflexão. Retomando o exemplo de Vygotsky, citado na página 241, diríamos que Eisenstein esteve, durante grande parte de sua vida, mais preocupado em atar um nó corretamente do que refletir sobre seus próprios gestos enquanto o amarrava. O que ele buscou, na verdade, foi a produção daquilo que Peirce chamou de interpretante energético, uma resposta cognitiva que se esgota na atividade reativa imediata, e que constitui uma intervenção de alcance limitado em termos da fixação de novos hábitos mentais e comportamentais, visto que restringe ao signo as chances de cumprir com sua ação reversa – outro nome para a consciência autoreflexiva. É claro que essa limitação será tanto maior quanto mais limitada for a extensão e profundidade dos efeitos atribuídos ao signo; na acepção pavloviana, como vimos, ao ser entendido como resposta automática aos estímulos recebidos do exterior, o signo encontra talvez sua definição mais restrita. Esse é o

maior sintoma da influência profunda que os conceitos de estímulos condicionados e incondicionados de Pavlov exerceram sobre a reflexão teórica de Eisenstein, aproximando-a daquela corrente da psicologia que Vygotsky definiu como a tradução do associacionismo para a linguagem da fisiologia, e que define o “desenvolvimento intelectual da criança como uma acumulação de reflexos condicionados; e a aprendizagem é vista da mesma forma” (Vygotsky, 1991b: 82). Era assim que, durante algum tempo, Eisenstein entendia seu cinema como pedagógico.

Um olhar mais atento revela-nos que o modelo pavloviano orienta também a leitura que Eisenstein faz do teatro *kabuki* e do ideograma – na verdade, de toda a cultura oriental –, particularmente no modo como vê esses sistemas de signos como promotores de uma percepção monística e indiferenciada do mundo, que equipara uma sensação a outra, reduzindo-as a um denominador comum – o mesmo que buscava quando definiu a atração como a unidade de medida das provocações às quais o público é submetido. É interessante observar que Eisenstein é atraído por essa característica peculiar da encenação do teatro *kabuki* porque é justamente a idéia de uma maneira condensada de apresentação dos estímulos sensoriais que vai lhe permitir uma definição mais elaborada para uma questão que já lhe preocupava desde os seus primeiros escritos sobre teatro (quando a montagem de atrações foi definida como o modo de articular as unidades de impressão em um todo homogêneo): a expressão sintética do tema da obra, ou seja, da idéia que se pretende incutir da maneira mais marcante possível na cabeça dos espectadores.

Mais do que o teatro, o ideograma japonês vai fornecer o modelo a partir do qual Eisenstein redefine seu conceito de montagem, ou melhor, sua idéia da

montagem como produtora de conceitos. Como esse é um tópico ao qual reservamos a segunda parte de nossa conclusão, iremos nos concentrar agora no aspecto morfológico da caracterização eisensteiniana do ideograma, e não em seu aspecto funcional – salientando que essa é uma divisão meramente didática: na prática, um não existe sem o outro.

O ideograma é importante para Eisenstein porque, em decorrência de sua natureza dupla, reúne dois modos de apresentação de uma idéia ou de um conceito: um modo descritivo e o outro, denotativo. Conforme procuramos demonstrar acima, quando apresentamos a interpretação que Eisenstein faz do ideograma (no nosso texto, página 44 e seguintes), os traços denotativos da escrita ideogramática referem-se a sua capacidade de *representação icônica* dos hieróglifos – e, por isso, usaremos o termo *icônico* quando nos referirmos a esse aspecto –, enquanto que sua porção descritiva indica o *significado* expresso pela combinação dos ideogramas. É importante repisar aqui que *o significado resulta da montagem dos elementos icônicos*; a montagem, por sua vez, é orientada segundo o princípio da “essência da expressão psíquica”, ou seja, pela *manifestação concentrada do significado* que se quer transmitir ao público, visando influenciá-lo de maneira distintiva através da produção de um choque emocional, resultante do conflito entre as imagens agrupadas. O significado, portanto, tem três características definidoras: 1. advém da *organização formal* dos elementos icônicos individuais; 2. tem por guia a *expressão concentrada da idéia* que representa, e 3. gera um *choque emocional* no receptor. Para que essas três condições manifestem-se a contento é plenamente aceitável – para não dizer, quase uma exigência – que a montagem procure encontrar, de todas as maneiras, a forma mais expressiva de organizar seus elementos componentes,

mesmo que essa forma não siga os cânones da representação naturalista – na verdade, raramente os seguirá, se quiser ser realmente expressiva. Ao abandonar de saída uma interpretação realista dos eventos, Eisenstein reafirma o poder do artista em recriar o universo a sua maneira, impondo à forma orgânica da natureza a forma de sua potência criadora.

A representação antinaturalista vai encontrar nos métodos de montagem as suas formas privilegiadas de expressão. Vimos que um dos grandes problemas na definição dos diversos tipos de montagem estabelecidos por Eisenstein – e a principal causa da sua dificuldade em estabelecer os limites entre um e outro – reside em sua ambição de reduzir as diferentes respostas cognitivas provocadas pelos distintos métodos de montagem a meras reações fisiológicas; igualmente, notamos que, apesar do modelo pavloviano ainda manter um peso considerável, começava a vislumbrar-se nesse momento – na verdade, isso já vinha acontecendo há algum tempo, conforme veremos adiante – uma guinada em direção ao *aspecto semântico do conteúdo* dos planos, que vinha somar-se à semântica da forma. Lembremos, a propósito, a confusão que se estabelecia entre as montagens tonal e atonal.

A crescente “semantização do conteúdo” dos conceitos de Eisenstein nesse período pode ser entendida como conseqüência de um aprofundamento maior nos mecanismos da montagem (recordemos que seus métodos de montagem foram definidos em oposição à montagem ortodoxa). A montagem atonal, por exemplo, caracteriza-se pela coexistência harmoniosa de uma série de estímulos equivalentes atuando de forma integrada no interior do plano; sua unidade mantém-se devido à “soma fisiológica de suas vibrações como um *todo*, como uma unidade complexa de manifestações de todos os seus estímulos” (Eisenstein, 1990a: 73). No entanto,

apesar da reflexologia pavloviana fornecer os princípios teóricos para definir a coesão e a integração dos elementos no interior do plano ou entre um plano e outro, do ponto de vista de sua estrutura, a montagem atonal e todas as outras que a acompanham assemelham-se muito a certas fases do processo de formação de conceitos estudado por Vygotsky. A montagem atonal – para seguirmos com nosso exemplo – caracteriza-se pela *ausência de um elemento dominante* {o som, a iluminação, a cor, etc.), responsável pela aglutinação em torno de si dos outros elementos; nesse sentido, ao agrupar de maneira não-hierárquica os distintos componentes do plano segundo “um método de igualdade ‘democrática’ de direitos de todas as provocações, ou estímulos, considerando-as um sumário, um complexo” (Eisenstein, 1990a: 72), a *montagem atonal remete à estrutura de um complexo em cadeia* – de acordo com a classificação de Vygotsky, a terceira fase do segundo estágio do processo de formação dos conceitos, na qual não há um elemento dominante a coordenar o agrupamento dos estímulos-meio, que são reunidos segundo uma variação constante de atributos. Recordemos o que diz Vygotsky a respeito dos complexos em cadeia:

Uma vez incluído em um complexo em cadeia, cada elo *é tão importante quanto o primeiro* [grifos nossos] e pode tornar-se o imã para uma série de outros objetos (...). Um objeto que foi incluído devido a um de seus atributos passa a fazer parte do complexo não como o portador desse atributo, mas como um elemento isolado, com *todos* os seus atributos (...). *Nos complexos, a organização hierárquica está ausente* [grifos nossos]: todos os atributos são funcionalmente iguais (...). Essa fusão do geral com o particular, do complexo com seus elementos, esse amálgama psíquico

(...) é a característica distintiva de todo o pensamento por complexos e, em particular, do complexo em cadeia (Vygotsky, 1991b: 55-56).

Pode-se imaginar o que Eisenstein diria a respeito da atividade cognitiva que determina o agrupamento dos elementos nos complexos em geral e no complexo em cadeia em particular: muito provavelmente, ele a definiria como uma percepção orientada por uma “sensação fisiológica total”,

Do mesmo modo, podemos encontrar analogias estruturais entre a *montagem tonal* e o primeiro estágio da fase dos complexos, o *complexo do tipo associativo*; esse estágio foi definido por Vygotsky como um agrupamento no qual os elementos que fazem parte da associação são reunidos em torno de um elemento central, que pode ser a cor, a forma, o tamanho, a contigüidade, ou qualquer outro; o que define esse tipo de complexo é a presença de um atributo central – um “tom dominante”, no dizer de Eisenstein – que preside as várias formas de associações possíveis. É exatamente a mesma característica que distingue a organização dos planos na montagem tonal. Esta, segundo Eisenstein, distingue-se da montagem atonal porque é regida pelo som emocional característico do fragmento – a temperatura da luz, por exemplo –, um atributo que coordena a montagem de toda uma seqüência do filme, definindo a presença ou ausência de outros recursos expressivos, bem como o modo como serão articulados junto a este atributo dominante.

A confusão que se estabelece entre a montagem tonal e a atonal resulta, em grande parte, do papel que o conteúdo imagético dos planos individuais – expresso nos tons dominantes – possa assumir na produção do significado da cena; é como se a preocupação com a forma impedisse a atribuição de qualquer função significativa ao conteúdo das imagens, que só teriam valor na medida em que fossem ordenadas

segundo um princípio unificador. Eisenstein parece manifestar um temor de que suas imagens ganhem vida própria e adquiram um significado para além do que lhe foi reservado pelo diretor. É certo que há aqui uma valorização negativa do conteúdo das imagens – daquilo que, na imagem, é captado pelos sentidos –, mas, mesmo assim, existe uma preocupação explícita com o problema, paralelamente às discussões sobre os arranjos formais da montagem.

As analogias que acabamos de fazer não devem ser vistas como mero exercício de reflexão escolástica; o raciocínio que está por trás dessas comparações é simples: se cada fase do processo de formação dos conceitos, tal como definido por Vygotsky, tem um padrão específico de relações internas de abstração e concretude entre seus elementos, então a correspondência entre os métodos de montagem de Eisenstein e estas fases deveria indicar o grau de abstração dos conceitos que orientam a classificação dos diversos tipos de montagem. A conclusão que podemos tirar daí é que os conceitos eisensteinianos não são os mesmos conceitos a que se refere Vygotsky; aliás, se tomarmos a definição vygotskiana como termo de comparação, os conceitos eisensteinianos, do ponto de vista estrutural, não passam de complexos – ao menos nesse estágio de sua teorização.

A maneira como Eisenstein apropria-se da noção de discurso interior – cuja primeira referência surge no texto sobre o tratamento para o roteiro de “Uma tragédia americana” – demonstra isso claramente. Acreditamos que as semelhanças estruturais entre a caracterização que Eisenstein nos oferece do discurso interior e a noção vygotskiana de fala interior tenham ficado evidentes na apresentação que fizemos dos autores. Apenas para lembrar, citamos abaixo uma passagem do texto de Vygotsky, seguido de uma citação de Eisenstein. Diz o primeiro:

a fala interior não deve ser vista como uma fala sem som, mas como uma função da fala totalmente independente. Seu principal traço distintivo é sua sintaxe abreviada. Comparada com a fala exterior, a fala interior parece desconexa e incompleta. (...) revela uma tendência para uma forma de abreviação totalmente específica, isto é, omite o sujeito de uma frase e todas as palavras com ele relacionadas, enquanto mantém o predicado (Vygotsky, 1991b: 119).

Agora, ouçamos Eisenstein: “Então, num discurso apaixonado e desconectado. Nada além de nomes. Ou nada além de verbos. Então, interjeições (...). Como você fala ‘para si mesmo’ tão diferente de ‘para fora de si mesmo’. A sintaxe do discurso interior, distintamente da do discurso exterior. As trêmulas palavras interiores que correspondem às imagens visuais” (Eisenstein 1990a: 101-102). Mas essa é apenas uma formulação provisória. Nos textos seguintes, Eisenstein vai tentar preencher essa definição com os conteúdos mais diversos, começando pela comparação com o pensamento primitivo, com a intenção declarada de demonstrar que as leis que orientam a criação artística tem por base um pensamento fortemente ligado aos aspectos sensoriais do pensamento. Dos exemplos apontados por Eisenstein – o *pars pro toto*; o “tema básico” orientando ideologicamente a composição dos elementos; a consciência de uma identidade dual, segundo a qual pode-se ser duas coisas diferentes simultaneamente, e a estrutura assintática da fala primitiva, que traduz conceitos abstratos em ações concretas (o bosquímano de Wundt) – interessa-nos reter aqui os dois últimos.

O primeiro exemplo que iremos considerar, tomado de empréstimo a Lévy-Bruhl, refere-se ao fato de uma tribo de índios brasileiros considerar-se a si própria, simultaneamente, como pertencente tanto ao conjunto da humanidade – irmanados, portanto, com os seres humanos – quanto ao reino animal, identificando-se com uma espécie de ave; segundo a interpretação de Eisenstein, ratificando Lévy-Bruhl, há nesse processo uma “identidade total simultânea de ambos” (Eisenstein, 1990a: 125-126). Ora, esse mesmo exemplo é citado por Vygotsky para ilustrar o que acontece quando se confunde um conceito verdadeiro com um pseudoconceito ou um complexo. Essa característica do pensamento primitivo de estabelecer uma relação de identidade entre dois objetos afastados entre si – que foi chamada de “participação” – decorre do fato de que esse tipo de pensamento opera com complexos e não com conceitos. O complexo, como vimos, está baseado na formação de conexões orientada pela percepção de atributos factualmente semelhantes entre os objetos, e não segundo uma abstração generalizante. Ao tomar essa característica do pensamento primitivo – a participação – como fundamento para definir a lógica sensorial do discurso interior, Eisenstein reafirma estar trabalhando com complexos – embora os defina como conceitos. Nesse sentido, não é exagero afirmar que seu cinema estaria operando com um tipo de pensamento tipicamente infantil ou esquizofrênico, os dois grupos que, de acordo com Vygotsky, fazem uso do pensamento por complexos – o que, de maneira nenhuma, desagradaria Eisenstein, que estava às voltas com uma representação antinaturalista dos eventos.

O segundo exemplo que nos interessa tratar aqui, a fala do bosquímano, é usado por Eisenstein para ressaltar o fato de que o discurso interior que lhe serve de base para a montagem intelectual é aquele cuja estrutura pode ser encontrada intacta

na fala primitiva, na qual os conceitos abstratos são traduzidos por meio da narração de ações concretas; de acordo com Eisenstein, é assim que age um roteirista quando busca representar dramaticamente um conceito: traduzindo-o em uma seqüência de ações concretas singulares. Esse mesmo procedimento foi encontrado por Vygotsky junto aos adolescentes: quando lhes era solicitado que definissem os conceitos científicos que estavam usando, freqüentemente ocorria uma regressão ao estágio anterior dos complexos e dos pseudoconceitos, e os conceitos eram definidos segundo o que se podia fazer com o objeto do qual se estava pedindo a definição conceitual, ou seja, eram traduzidos em ações práticas.

Mais do que salientar as semelhanças formais entre os complexos identificados por Vygotsky e os conceitos definidos por Eisenstein, importa-nos aqui retomar a idéia, desenvolvida por Vygotsky, segundo a qual os complexos mantêm ainda traços típicos das fases mais primitivas do desenvolvimento mental humano, caracterizadas pela presença de um intelecto pré-lingüístico, no qual “o pensamento gerado pelo uso de instrumentos (...) está muito menos ligado à fala e aos conceitos do que outras formas de pensamento” (Vygotsky, 1991b: 30}. É por isso que o pensamento por complexos – em que pese constituir-se já em uma fase do pensamento verbal – está eminentemente relacionado à execução de atividades práticas, para as quais a mediação sígnica é quase desnecessária, visto que as ações estão diretamente ligadas às situações concretas e imediatas em que ocorrem. É esse traço sensorial do pensamento por complexos, ainda afastado da mediação conceitual, que Eisenstein pretende captar ao adotar o discurso interior – e, mais especificamente, o pensamento primitivo – como base para a montagem cinematográfica. Lembremos que, na fase dos complexos, a palavra usada pela

criança ainda não é um signo do objeto, pois não o representa; na verdade, faz parte dele, constituindo-se como uma de suas propriedades estruturais, tais como a cor ou a forma. Nesse estágio de fala pré-intelectual e de pensamento pré-lingüístico, no qual os traços concreto-figurados do conceito predominam sobre seus elementos abstratos, o signo – a palavra – não assumiu ainda seu traço definidor, sua funcionalidade, formando antes uma parte do objeto; na verdade, o signo ainda não se constituiu como tal, já que não é capaz, nesse momento, de reconstruir internamente as funções mentais envolvidas na consecução da atividade, o que só acontece através do controle deliberado exercido com o auxílio da palavra. Quando Eisenstein elabora sua série de conflitos³² no interior do plano – conflitos espaciais, gráficos, de volumes, etc. – e os deduz do efeito fisiológico que podem provocar, o que ele está fazendo senão interpretar os componentes imagéticos internos ao plano cinematográfico não como signos daquilo que representam, mas como se fossem os próprios objetos, contrapostos uns aos outros – ou melhor, como estímulos diretamente percebidos e, portanto, capazes de provocar respostas cognitivas imediatas (não mediadas)? O que ele está nos dizendo é que, como se trata de imagens, cuja percepção depende dos sentidos, não há porque considerá-las como portadoras de significados; para isso, é necessário agrupá-las segundo determinada ordem, de acordo com determinado tema – ou seja, é preciso submetê-las à montagem: cinema instrumental.

É evidente que, trabalhando com imagens, o material a ser usado para a produção de conceitos não poderia ser outro que não esses traços icônicos do

³² É interessante salientar que Eisenstein diz tratar-se de uma relação em que são postos em conflito os aspectos principais, dominantes, do plano, ressaltando que sua ocorrência se dá principalmente na forma de *complexos*.

pensamento pré-lingüístico, e jamais as palavras, sinônimo de significado para Vygotsky; sendo um manipulador de imagens, a ambição de Eisenstein de trabalhar com o que Vygotsky chamou de conceitos autênticos estava fadada ao fracasso desde o início. Isso não o impediu, no entanto, de operar com complexos, pseudoconceitos e, inclusive, com conceitos cotidianos, conforme veremos a seguir.

Se, no período que acabamos de citar, que encobre a produção teórica de Eisenstein elaborada no final dos anos 20 e início da década de 30, o discurso interior ainda é entendido como uma fala primitiva – o primeiro estágio no processo de interiorização da fala egocêntrica, segundo Vygotsky, que o denomina justamente de “estágio primitivo ou natural” –, posteriormente, na década de 40, o discurso interior ganha novos contornos.

No texto sobre Griffith, Eisenstein compara a montagem cinematográfica à frase e as relações entre os planos às relações entre os elementos de um enunciado verbal; outra referência à lingüística é usada para justificar sua idéia do plano como a célula da montagem, de onde parte o conflito que, ao extrapolar os estreitos limites do plano que o contém, deixa de ser interno e avança em direção a um confronto entre um plano e outro. Essa noção, como vimos, vem da explicação dada por lingüistas russos para o processo de evolução histórica da linguagem, a qual, na origem, seria composta por palavras-frases que passariam por uma desintegração e um desmembramento, chegando à estrutura das frases complexas e diferenciadas que temos hoje.

É evidente a semelhança dessa idéia com a descrição que Vygotsky nos oferece da evolução da fala exterior da criança, que se inicia na palavra, passa pela reunião de duas ou mais palavras em frases significativas e chega ao estágio da

produção de enunciados complexos. Para Vygotsky, o fato de que o desenvolvimento da fala interior siga o caminho inverso – de um pensamento indiferenciado, no qual um significado complexo é expresso de maneira condensada e só posteriormente é dividido em palavras – só comprova a íntima relação entre as duas funções. A expressão condensada do tema da obra – seu conteúdo ideológico – é uma aspiração que percorre os escritos de Eisenstein de ponta a ponta, assumindo formulações diversas que vão desde a montagem de atrações, passando pelo modelo ideogramático de montagem, até a noção de imagem como um conjunto de representações; a essas últimas, nos dedicaremos em breve.

Queremos, nesse momento, chamar a atenção para uma analogia feita por Eisenstein entre a articulação dos planos na montagem e a lógica do discurso oral, que organiza as idéias “de acordo com a importância subjetiva que o locutor dá ou deseja sugerir a seu ouvinte e não de acordo com as regras objetivas de um processo ortodoxo de raciocínio. Na língua falada, toda a idéia de significado no sentido puramente gramatical desaparece (...). A imagem verbal é uma idéia que segue uma espécie de desenvolvimento cinematográfico” (Vendryes *apud* Eisenstein, 1990a: 208). Ao recuperar essa citação, Eisenstein aponta duas características determinantes do discurso interior, herdadas da fala oral: a estrutura predicativa e a motivação afetiva, que decorrem da íntima relação entre a enunciação e o contexto em que ela se manifesta. Falamos em discurso interior porque, mais do que na fala oral, é no nível das “funções cognitivas intramentais” que Eisenstein vai buscar a matéria-prima para os métodos de montagem: “o fundamento dessas leis [da montagem] pode ser encontrado em uma terceira variedade de discurso – não no *escrito*, nem no *falado*, mas no *discurso interior*, onde a estrutura emocional funciona de uma forma ainda

mais plena e pura. Mas a formação deste *discurso interior* já é inalienável do que é enriquecido pelo *pensamento sensorial*” (Eisenstein, 1990a: 209). Ao propor a fala interior como o fundamento das leis da montagem, Eisenstein acaba por indicar uma terceira característica do discurso interior – seu substrato sensorial ou, nas palavras de Vygotsky, sua estrutura pré-lingüística: “A fala interior é uma fala quase sem palavras” (Vygotsky, 1991b: 125).

Vygotsky aponta ainda outra característica do discurso interior que vai nos ajudar a esclarecer sua influência na definição do conceito eisensteiniano: o predomínio do sentido sobre o significado. Apenas para lembrar: o significado é a parte semântica estável da palavra, uma significação que depende das relações que mantém com outras palavras no interior de um sistema conceitual – nessa acepção, o significado, inescapavelmente, faz parte dos conceitos científicos; o sentido é a palavra em uso, inelutavelmente ligada ao contexto e dele dependente; é o emprego real da palavra em determinada situação – e, por isso mesmo, por estar unido às circunstâncias imediatas e às situações concretas de uso, o sentido é típico dos conceitos cotidianos. Por depender sempre do contexto da enunciação, o sentido deve muito de seu potencial semântico aos fatores extralingüísticos que determinam sua manifestação, como a entonação, por exemplo – por isso, os aspectos sensoriais do discurso são muito mais pronunciados no sentido do que no significado (em que pese o caráter motivado da palavra, que origina o conceito). Assim, se o significado depende da inclusão da palavra em um sistema de coordenadas, o sentido tem no contexto o seu “sistema supraordenado”, em relação ao qual é produzido. O exemplo dado por Vygotsky para confirmar a relativa independência do sentido em relação à palavra – mesmo que essa sofra alguma alteração, o sentido permanece, tendo em

vista que a palavra depende do contexto da frase, essa do parágrafo, e assim por diante – dá-nos uma idéia da extensão em que o termo “contexto” está sendo empregado, o que nos autoriza a considerar, para o caso do cinema, a cena como o contexto do plano, a montagem como o contexto da cena e o filme como o contexto da montagem. Quando toma o discurso interior como sustentáculo das formas de montagem, é exatamente isso que Eisenstein está fazendo: valorizando o *sentido das imagens* através de seu ordenamento no contexto da seqüência. Desnecessário dizer que o sentido está fortemente relacionado aos aspectos sensoriais – icônicos, imagéticos, não verbais, pré-lingüísticos: os termos variam, mas a idéia é a mesma – do *conteúdo* dos planos. A idéia de se usar como guia para a montagem audiovisual um princípio unificador fundado na *sensação global* do plano confirma a importância que os traços sensoriais da imagem adquirem na fase mais tardia da reflexão de Eisenstein. Eis porque dissemos que, ao atentar para o caráter semântico do conteúdo das imagens que utiliza na montagem, Eisenstein começa a afastar-se de uma concepção pavloviana da mente humana. As discussões sobre as diferenças ideológicas que o separam de Griffith seriam impensáveis sem essa virada em direção à semantização do conteúdo.

O privilégio dado ao sentido – cuja base reside sobre os aspectos sensoriais do pensamento, que tem na predicação sua sintaxe característica, e que é motivado afetiva e emocionalmente – confirma que, na fase mais madura de sua reflexão, Eisenstein começa a operar efetivamente com conceitos – com conceitos³³ – com conceitos espontâneos, é verdade, o que não lhe tira o mérito, tendo em vista que

³³ Um desenvolvimento natural para quem já vinha trabalhando com complexos, já que, de acordo com Vygotsky, estes estão na base do desenvolvimento dos conceitos...

sempre trabalhou com uma forma de arte cujo material é tão escassamente maleável e pouco dado a abstrações como a imagem. Veremos a seguir as formas encontradas por Eisenstein para manipulá-la.

3.2. REPRESENTAÇÕES E IMAGENS: A MONTAGEM DOS CONCEITOS

A pretensão de Eisenstein de produzir conceitos abstratos a partir da conjugação de imagens concretas sempre teve como método operacional a articulação de dois elementos distintos, cujo resultado – o terceiro elemento – seria o conceito pretendido. Essa é uma idéia que está presente já nos primeiros escritos sobre teatro, quando se propunha a montagem de atrações/estímulos como o meio para atingir o espectador, persuadindo-o da correção dos princípios ideológicos do tema da obra. O princípio ideogramático da montagem, baseado na dupla natureza do ideograma, nada mais é do que um desenvolvimento desse mesmo raciocínio. Como vimos, o ideograma é composto por uma parte que Eisenstein denominou denotativa, ou icônica, e por outra parte descritiva, resultante da combinação de dois elementos icônicos. O método ideogramático pode ser definido como a montagem de dois ícones com o objetivo de produzir “a representação de algo graficamente indescritível” (Eisenstein, 1990a: 36). Essa representação é a *imagem de um conceito*: “O conceito é um forma simples; seu adorno (uma expansão através de material adicional) transforma a fórmula em uma *imagem – uma forma terminada*. Tal qual – apesar de ao contrário – um primitivo processo de pensamento, o pensamento imagístico, deslocado para um grau definido, se transforma em pensamento conceitual” (Eisenstein, 1990a: 37; grifos nossos). Agora torna-se claro o que Eisenstein queria dizer com “pensamento primitivo ao contrário”; conforme discutimos anteriormente, o pensamento primitivo traduz os conceitos abstratos em descrições de ações concretas; o que o ideograma faz é justamente o inverso: produz um conceito abstrato por meio da junção de duas imagens concretas. Os elementos

que estão em jogo, no entanto, são os mesmos; tanto em um caso quanto no outro, o que se tem é uma relação entre imagens e descrições de ações concretas, por um lado, e conceitos abstratos, por outro.

Outro dado que chama a atenção nessa definição de ideograma é a necessidade de se lhe acrescentar um material adicional para que se produza a imagem de um conceito. Essa idéia está diretamente relacionada ao imperativo da representação antinaturalista dos eventos e ao objetivo de elevar a platéia ao grau máximo de excitação emocional por intermédio de uma montagem sintética e expressiva. Ela retorna em “Dramaturgia da forma do filme”, de 1929, onde Eisenstein distingue os conflitos primitivo-fisiológicos das combinações emocionais produzidas pela montagem de associação, que geram uma dinamização emocional do tema. Compartilhando das opiniões de Vygotsky, que atribuiu à mudança de contexto uma alteração no sentido da enunciação, e de Octávio Paz, que diz que pior do que citar a si mesmo é parafrasear-se, tornamos a liberdade de nos citarmos, reproduzindo abaixo o que dissemos na página 67.

“Diferentemente do que ocorre com os conflitos primitivo-fisiológicos, o que se pretende com a dinamização emocional é o reordenamento dos fatos do mundo através do acúmulo de *associações de idéias*, visando a produção de um *conceito* pleno de *significado*. Esse acúmulo é necessário porque ‘cada fragmento pode evocar não mais do que uma determinada associação’ (Eisenstein, 1990a: 65). Não se trata, portanto, de uma ausência de sentido do plano enquanto unidade singular (...), mas de uma capacidade limitada do plano isolado de produzir associações”.

A resistência em considerar o valor semântico de uma imagem isolada do contexto da montagem, e a necessidade de produzir um efeito marcante sobre a

platéia, apresentando-lhe a materialização da idéia, a sensação do conceito, levam Eisenstein a propor a associação de idéias como a forma privilegiada de produção de conceitos abstratos a partir de imagens concretas – mesmo que isso implique em uma montagem completamente antinaturalista, ditada unicamente, repetimos, pelo desejo de atingir profundamente a psique do espectador. Os diversos métodos de montagem seguem a mesma orientação: a montagem atonal, particularmente, reúne uma diversidade de estímulos secundários ao estímulo principal (associação de idéias) pela força da unidade fisiológica comum a eles.

Essa formulação ganha impulso e começa a refinar-se a partir de “Dickens, Griffith e nós”, de 1943, onde o critério para a distinção entre a representação naturalista e a antinaturalista é o salto qualitativo (dialético) desta em relação àquela: “um salto além dos *limites da situação*: um salto no campo da *imagem* da montagem, do *conceito* da montagem, da montagem como um meio antes de tudo de revelar a *concepção ideológica*” (Eisenstein, 1990a: 201). Ao buscar a produção de imagens expressivas através da montagem, o cinema eisensteiniano afasta-se da narrativa clássica e da representação realista dos fatos, e reafirma o potencial que tem a conjugação dessas imagens de produzir significados. A produção de sentidos e de imagens vai se dar a partir da montagem trópica, que elimina da representação qualquer pretensão à objetividade, elevando-a “em direção à região da generalização e alegoria metafórica. (...) a região da composição metafórica e de imagem aparece na esfera da *justaposição de montagem*, não dos *fragmentos de representação da montagem*” (Eisenstein, 1990a: 202). A metáfora, como vimos, resulta de um significado comum a dois elementos postos em relação de contigüidade: a comparação entre as significações comuns a ambos gera um terceiro elemento, o

sentido metafórico. O ideograma passa a ser visto menos como a combinação entre duas imagens concretas distintas e mais como a conjunção de dois campos semânticos que, pela proximidade, produzem um significado novo.

Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (Eisenstein, 1990b: 17).

A distinção entre o naturalismo e o antinaturalismo obriga Eisenstein a admitir, pela primeira vez, um papel importante ao valor semântico e ideológico que o conteúdo de cada plano traz em si mesmo, *independentemente de estar ou não inserido em uma seqüência estabelecida pela montagem*. Essa é a condição para se falar em sentido metafórico; além disso, a partir desse momento, *a produção de conceitos passa a ser vista como o conjunto de representações parciais que, agrupados segundo a ordem que lhes determina o tema da obra, produzem a imagem do conceito que se quer transmitir*. O exemplo fornecido por Eisenstein esclarece a diferença entre representação e imagem³⁴ do conceito: a visão de um objeto formado

³⁴ O termo “imagem” não deve ser entendido literalmente; ele é genérico e inclui, além dos elementos plásticos e gráficos, também o som, isoladamente ou em conjunto com os anteriores (audiovisual).

por um disco branco, com sessenta divisões e duas hastes de metal fixadas ao centro do aparelho, que giram a velocidades distintas, etc. é a *representação* que temos de um relógio; a *imagem* do mesmo objeto se produz quando entendemos que não se trata de um objeto qualquer mas, precisamente, de um relógio. O que distingue a representação da imagem, portanto, é o fato de que a primeira é uma percepção atomizada, que se atém aos elementos sensoriais do objeto considerado, sem reuni-los segundo algum princípio ordenador que lhe determine o significado, enquanto que a segunda é a percepção semanticamente carregada do mesmo objeto, que nos leva a compreendê-lo como algo funcional, que tem e faz sentido, superando, portanto, a apreensão de seus aspectos meramente sensoriais e atentando para seu significado.

É claro que Eisenstein define a representação dessa maneira para garantir a primazia da montagem sobre o plano isolado. Na verdade, não existe tal percepção atomizada entre seres humanos imersos em um contexto cultural. A esse respeito, Vygotsky enfatiza a influência exercida pela linguagem na percepção visual: embora esta última seja simultânea e aquela realize um processamento seqüencial das informações, ambas estão indissolivelmente ligadas.

Um aspecto especial da percepção humana (...) é a *percepção de objetos reais*. Isso é algo que não encontra análogo na percepção animal. Por esse termo eu entendo que o mundo não é visto simplesmente em cor e forma, mas também como um mundo com sentido e significado. *Não vemos simplesmente algo redondo e preto com dois ponteiros; vemos um relógio e podemos distinguir um ponteiro do outro* [grifos nossos]. (...) toda

percepção humana consiste em percepções categorizadas ao invés de isoladas (Vygotsky, 1991a: 37).

Apesar disso, é possível encontrar mais semelhanças do que diferenças entre Eisenstein e Vygotsky no que diz respeito ao processo de produção de conceitos, a começar pelas etapas intermediárias entre a representação e a imagem do objeto, em Eisenstein, e o pensamento e sua expressão, em Vygotsky. Para aquele, as representações parciais, vinculadas aos aspectos característicos do objeto percebido, surgem inicialmente de maneira desconexa, necessitando de um instrumento que as ordene de maneira significativa; no caso do exemplo dado por Eisenstein – a dificuldade de relacionar os nomes (os números, na verdade) das ruas de Nova York com a imagem dessas ruas – esse instrumento é a memória: Eisenstein procurou, através de um esforço intelectual consciente e deliberado – orientado por signos, portanto – selecionar uma série de representações parciais da rua (lojas, teatros, etc.), as quais, reunidas, iriam formar sua imagem. Inicialmente, era preciso lembrar cada uma dessas representações isoladas para produzir a imagem; com o tempo, porém, os elos intermediários foram sendo gradualmente eliminados e a imagem da rua surgia na mente tão logo seu nome era mencionado. Afora o fato de que a produção da imagem – sinônimo de conceito, para Eisenstein – decorra de um processo que se inicia no *agrupamento e organização de elementos dispersos* e se encerra na posterior *abstração de suas características, isolando-as de suas manifestações concretas* para produzir uma imagem significativa – exatamente o que acontece na produção dos conceitos autênticos –, o procedimento envolve ainda o esquecimento dessa fase intermediária, *que se dá depois que a operação foi internalizada*; além disso, os elementos selecionados como representações são os mais significativos, ou

seja, a escolha não é aleatória, mas *precisa passar antes pela mediação do significado* – como acontece com o pensamento antes de ser expresso em palavras. O que Eisenstein não diz de maneira explícita, mas que fica claro em seus exemplos, é que a produção de imagens via agrupamento de representações parciais é orientado pela palavra, que executa seu papel funcional de ordenamento e controle deliberado do processo – a esse controle, que está na base da formação dos conceitos autênticos, Vygotsky chamou de semântica deliberada.

O fato de que Eisenstein insista na seleção daquelas representações mais marcantes, ou seja, aquelas que sintetizam melhor o tema segundo seu teor emocional, deve-se precisamente à necessidade de se produzir uma imagem “repleta de significado” (Eisenstein, 1990b: 21). Ora, esse processo de selecionar um elemento disponível em um paradigma visando a construção de um sintagma que vai a definir o valor semântico em função de sua inserção no contexto do enunciado é o mesmo processo de *produção de sentido* que foi descrito por Luria, em oposição à *produção do significado* da palavra mediante as relações que ela mantém no interior de um sistema conceitual – o mesmo Luria que alerta para os aspectos concreto-figurados do conceito. Assim, o que Eisenstein chama de *significado*³⁵, Vygotsky chama de *sentido*. Assim, os vários significados eisensteinianos que uma mesma representação pode adquirir em função de sua inserção no contexto da montagem correspondem aos diversos e distintos sentidos que um mesmo significado vygotkiano pode assumir em decorrência de sua contextualização.

A oposição naturalismo *versus* antinaturalismo ganha agora um novo matiz: o que os distingue não é mais a necessidade de produzir no espectador choques

³⁵ Ao menos na tradução brasileira de “Film Sense”.

emocionais ou alguma reação equivalente, mas a intenção de incluí-lo na produção de sentido, solicitando sua participação ativa no processo de criação da obra.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor (Eisenstein, 1990b: 26).

Será a ênfase no *processo* de produção de sentido uma consequência do diálogo que Eisenstein manteve com Vygotsky? Especulações à parte, resta ainda uma pergunta fundamental: que tipo de conceito Eisenstein está buscando quando propõe-se a produzir imagens repletas de significado/sentido a partir de representações sensoriais concretas? A resposta a esta questão é fundamental se quisermos saber se Eisenstein estava lidando realmente com conceitos científicos, capazes de serem submetidos ao controle deliberado da consciência, oportunizando ao público o exercício da reflexividade e da autoconsciência, de modo a conhecer a si mesmo com o auxílio da obra. Para respondê-la, é preciso identificar a fase do processo de formação de conceitos que corresponde à imagem eisensteiniana. Recordemos o que nos diz Vygotsky a respeito: “Na medida em que a equivalência [entre conceitos distintos] depende das relações de generalidade entre os conceitos, e *estes são específicos para cada estrutura de generalização, esta última determina a equivalência de conceitos possíveis na sua esfera. A medida de generalidade*

determina não apenas a equivalência de conceitos, mas também *todas as operações intelectuais possíveis com um determinado conceito*” (Vygotsky, 1991b: 97; grifos nossos). Sendo assim, a mera inclusão do espectador no processo de produção de sentido não é suficiente para garantir sua participação no universo das idéias do autor, de modo a compartilhar com este suas intenções, como queria Eisenstein; é preciso saber que tipo de resposta cognitiva se está querendo produzir: se mais abstrata e genérica, mais “sistemática”, enfim, ou mais “instrumental”, mais próxima de um pensamento motivado pela atividade concreta. Como, mesmo nesse último caso, as respostas cognitivas são, inevitavelmente, mediadas e categorizadas pela linguagem, é necessário saber até que ponto é possível, a partir da montagem de representações sensoriais concretas, produzir signos que tenham a função de mediadores para conceitos abstratos e genéricos.

Só é possível responder de maneira satisfatória estas questões se levarmos em consideração que um conceito não é uma construção intelectual monolítica isenta de ambigüidades, transformações e motivações das mais diversas ordens. Vygotsky é muito claro a esse respeito: a definição de todo e qualquer conceito depende da medida de sua generalidade, ou seja, das relações que se estabelecem entre seu conteúdo objetivo e os atos mentais a partir do qual é apreendido. A participação ativa do usuário é necessária, sim, mas não é suficiente. É preciso também que se saiba quais são as respostas cognitivas que se esperam dele em consequência do tipo de atividade cognitiva requerida pelos conceitos. Do mesmo modo, é necessário que se conheça a extensão da realidade coberta pelos conceitos utilizados, isto é, a que aspectos da realidade eles se aplicam. Nesse sentido, é óbvio que a palavra atinge o grau máximo de abstração, podendo ser aplicada, virtualmente, a todo universo de

coisas conhecidas e imagináveis, o mesmo não acontecendo com a imagem, por mais significativa que ela seja. Isso quer dizer que o cinema eisensteiniano fracassa ao tentar promover a sensação do conceito que pretende transmitir?

Não, na medida em que busca exatamente isto: promover *a sensação do conceito* que traduz o tema da obra, e não sua expressão segundo as normas de um sistema abstrato e altamente formalizado como é o sistema da língua culta, base da escrita. Esse nunca foi o horizonte último de Eisenstein – nem o de Vygotsky, tampouco –, e jamais lhe serviu como ponto de referência, antes pelo contrário: sempre que surgia a oportunidade, era manifesto seu distanciamento em relação ao discurso escrito (ver acima, página 299). Conforme ressaltamos várias vezes, o que Eisenstein buscava era a *imagem do conceito*, aquilo que Vygotsky definiu como *palavra primitiva*, que “*não é um símbolo direto de um conceito, mas sim uma imagem, uma figura, um esboço mental de um conceito*, um breve relato dele – na verdade, uma pequena obra de arte” (Vygotsky, 1991b: 65; grifos nossos) – um ícone, na verdade. De resto, é exatamente essa imagem que está na base da própria palavra: o sustentáculo do pensamento verbal, a expressão mais elevada e elaborada do pensamento humano, capaz de distingui-lo dos animais, tem sua raiz nos elementos imagéticos – que foram chamados de concreto-figurados por Luria e de concreto-situacionais por Vygotsky –, cuja origem remete aos gestos e atos de trabalho e à atividade prática. No início era a ação, nos diz Vygotsky – o verbo veio depois.

A permanência, na mente adulta, desse tipo de atividade intelectual ligada aos traços sensoriais do conceito, mesmo após completado o processo de formação de conceitos científicos, foi ressaltada várias vezes tanto por Vygotsky quanto por

Luria; portanto, não existe contradição alguma em buscar respostas cognitivas do espectador de cinema estimulando-o por meio da tradução do conceito em imagens sensoriais, visto que esse é um material semiótico mais afeito ao modo de operacionalização conceitual do pensamento sensorial. Estamos agora em condições de responder à pergunta formulada algumas linhas acima: Eisenstein, de fato, não trabalhava com conceitos científicos, não só porque esses pressupõem um sistema supraordenado de significações relativamente estáveis, ausente dos conceitos espontâneos, mas também porque ele, apesar de suas pretensões, não era um cientista, mas um artista, e seus instrumentos não eram a lógica argumentativa e nem os testes em laboratório, mas a estética e as experimentações com a linguagem cinematográfica. Mas, se Eisenstein só trabalhava com conceitos espontâneos, ligados à atividade prática, dependentes do contexto e altamente motivados, então, como é possível que ele pudesse criar abstrações a partir de suas imagens?

Novamente, é preciso atentar para natureza e as características do conceito e definir a que tipo de conceito estamos nos referindo; o alerta de Vygotsky (1991b: 80) – “Parece óbvio que um conceito possa submeter-se à consciência e ao controle deliberado somente quando começa a fazer parte de um sistema” – vale para os conceitos científicos, e não invalida o fato de que a abstração e a generalização tenham início muito antes dessa fase de formação dos conceitos a que Vygotsky está se referindo, manifestando-se antes mesmo da assunção dos conceitos autênticos, ainda na fase dos complexos e dos pseudoconceitos. A questão é que se trata de duas ordens de abstração, com graus distintos de generalidade, a cada qual correspondendo respostas cognitivas específicas. Eisenstein não estava interessado em promover a capacidade reflexiva de seu público fornecendo-lhe conceitos

científicos abstratos³⁶ – nem isso lhe seria possível, trabalhando com imagens – que estimulassem o exercício da autoconsciência, mas, como já afirmamos em outra oportunidade, seu objetivo era provocar no público alguma atividade mais afeita ao corpo que à mente – desde que se entenda que usamos essa divisão num sentido meramente metafórico. Claro que não se trata mais de considerar essa atividade como meramente energética, como a definimos acima – a solicitação à participação do espectador, incluindo-o no processo de produção de sentido, põe por terra essa idéia. Superada a visão ingênua de que a dose certa de estímulos sensoriais seria capaz de conscientizar o público e conduzi-lo ao engajamento político, cabe a pergunta: que atividade é essa, reservada agora ao espectador do cinema eisensteiniano? Resposta (em forma de pergunta); que outra atividade lhe restaria senão a interpretação dos signos que lhe são propostos pelo filme? Uma interpretação mediada pela linguagem, sim, mas, da mesma forma que a linguagem, originada na atividade sensorial orientada pelos objetos, ou pela imagem deles, que recupera seus traços concreto-figurados. Nesse sentido, pode-se afirmar com certeza que Eisenstein buscava, para seu público, o exercício do pensamento perceptual, no qual os conceitos encontram-se intimamente ligados ao contexto social no qual fazem sentido. Não lhe interessava a produção de conceitos científicos, que tornam o sujeito apto a refletir sobre seus próprios conceitos e sobre o sistema do qual fazem parte, mas a “análise da realidade com a ajuda de conceitos” (Vygotsky, 1991b: 69); que essa atividade seja anterior e necessária à análise dos próprios conceitos, tanto melhor – afinal, segundo Vygotsky, o domínio dos conceitos espontâneos, mesmo

³⁶ O fato de que a dinamização intelectual produza um conflito entre conceitos intelectuais (ver a “seqüência dos deuses”, p. 70 e seguintes) não contradiz o que estamos afirmando, visto que esses conceitos, em que pese a afirmação de Eisenstein, não eram expressos verbalmente, mas através de *imagens concretas* (os ícones religiosos); era o significado dessas imagens que entrava em conflito.

que não se tenha consciência deles, “abre caminho para um conceito científico e o seu desenvolvimento descendente. Cria uma série de estruturas necessárias para a evolução dos aspectos mais primitivos e elementares de um conceito, que lhe dão corpo e vitalidade” (Vygotsky, 1991b: 94). O conceito cotidiano reforça os vínculos do indivíduo com a vida e o aproxima de si mesmo na medida em que lhe revela suas motivações mais íntimas, que estão na origem do pensamento. Nesse sentido, a imagem eisensteiniana indica o caráter motivado da consciência humana, demonstrando que, ao agir e emocionar-se, também se está pensando. Se isso não é também um processo de autoconhecimento, não sabemos o que poderá sê-lo.

3.3. A EMOÇÃO EM AÇÃO: A VIDA NO CINEMA

Provocar as emoções da platéia de modo a torná-la consciente do tema da obra – em termos genéricos, esse foi o objetivo que Eisenstein perseguiu ao longo de toda sua produção teórica e prática, explicitando-o de maneira programática nos seus textos e experimentando as várias formas de torná-lo concreto em seus filmes. Fazemos uma breve recuperação de como essa idéia foi evoluindo ao longo do tempo. Já nos textos do início da década de 20, relatando suas experiências com o teatro, esse é um traço marcante, materializado na noção de provocação emocional por meio de choques/estímulos/atrações. O *significado* da obra é definido como *a expressão emocional da idéia*: o efeito emocional que se pretende produzir orienta a montagem dos planos; mais tarde, esse será um dos motivos da escolha do ideograma como modelo para os métodos de montagem: “se os limites básicos dos conceitos intelectuais definidos, formados pelos ideogramas combinados, ficam obscuros nesses poemas [os *haikais*], em *qualidade emocional*, porém, os conceitos florescem incomensuravelmente” (Eisenstein, 1990a: 38). Embora os traços emocionais do conceito eisensteiniano ganhem destaque já na primeira fase de sua produção teórica, nesse período, no entanto, fica evidente que a emoção é entendida à maneira pavloviana, isto é, como uma reação fisiológica do organismo aos estímulos que lhe são apresentados.

Em “Dramaturgia da forma do filme”, de 1929, a produção de conflitos entre os planos, ou no interior de um mesmo plano, tem por objetivo formar “conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas” (Eisenstein, 1990a: 50). É nesse texto que se tece a comparação entre os conflitos gerados pela

colisão dos planos e o conseqüente efeito fisiológico ou emocional produzido na mente do espectador; tem-se, como resultado, os conflitos básicos, chamados de *primitivo-fisiológicos*, que são operados pelo confronto entre os elementos sensoriais concretos do plano (volume, formas geométricas, etc.), e as *combinações emocionais*, seqüências encadeadas de acordo com associações psicológicas; “*Montagem de associação*. Como um meio de mostrar uma situação emocionalmente”. (...) Esta *dinamização do tema*, não no campo do espaço, mas da psicologia, isto é, *emoção*, produz: *dinamização emocional*” (Eisenstein, 1990a: 62-63).

As associações de idéias, produtoras de dinamização emocional, são metáforas construídas pela articulação formal dos planos, “dando nascimento a *conceitos, a emoções*, pela justaposição de dois eventos díspares” (Eisenstein, 1990a: 64; grifos nossos). Como metáfora, o conflito assim produzido necessariamente leva em conta o significado expresso pelas imagens concretas que estão em jogo: o efeito emocional, portanto, depende tanto da sintaxe da montagem quanto do conteúdo dos planos, o que configura um avanço em relação ao período imediatamente anterior da teorização de Eisenstein, referido acima, quando um choque entre duas imagens era suficiente para a expressar o significado da obra. Outro detalhe que merece ser ressaltado aqui é a equiparação que Eisenstein estabelece, no trecho citado há pouco, entre conceito e emoção; na verdade, acompanhando-se o desenvolvimento do sistema teórico eisensteiniano, percebe-se que, freqüentemente, conceito, emoção, tema, significado e imagem são usados como termos sinônimos, cuja distinção é muitas vezes obscura. Vejamos: a produção de conceitos por meio da montagem tanto é orientada pelo efeito emocional que se está buscando – a emoção, nesse caso,

está na origem do processo – quanto tem como resultado fazer surgir essa emoção – que, nesse caso, está no final do processo. “*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 será um complexo abrangente de sensação emocional* (Eisenstein, 1990a: 65; grifos nossos). Obscuridades à parte, trata-se aqui, novamente, de explicar o modo de produção de uma representação antinaturalista, que busca recriar o evento não segundo regras de verossimilhança, mas de acordo com a necessidade de se atingir a máxima expressividade na materialização da idéia, do tema da obra, criando, assim, *a sensação do conceito* que se pretende transmitir.

Ainda em 1929, quando são definidos os critérios de distinção entre os diferentes métodos de montagem, o primeiro a surgir é o conteúdo dos planos individuais, logo acompanhado por outro, a emoção, que vai sugerir o tom dominante dos fragmentos da seqüência, emprestando seu nome aos diversos tipos de montagem possíveis: a montagem métrica é também chamada de emotiva-primitiva, a tonal recebe a denominação de emotiva-melódica, Até esse momento, no entanto, apesar do papel cada vez mais pronunciado do aspecto semântico das imagens, a emoção ainda é vista pelo prisma da reflexologia pavloviana. O final de “Métodos de montagem” é particularmente interessante a esse respeito: quando Eisenstein apresenta a distinção entre intelecto e emoção, ela é feita em termos da diferença entre dois estágios dialéticos, nos quais o intelecto é o nível superior, enquanto a emoção forma o nível inferior. Nesse sentido, embora a emoção seja indispensável aos objetivos de um cinema intelectual, seu papel parece resumir-se à porta de entrada dos estímulos psicofisiológicos, constituindo apenas uma via de acesso à consciência (ao menos nesse aspecto – a inclusão da consciência no rol de suas

preocupações teóricas – Eisenstein avança em relação à reflexologia). Tudo se passa como se a emoção, em que pese figurar na base do processo de produção de conceitos, fosse gradualmente excluída das fases mais avançadas do desenvolvimento psicológico humano, nas quais caberia ao intelecto um papel quase exclusivo.

A situação começa a alterar-se a partir do momento em que o discurso interior passa a fornecer o modelo para a produção de conceitos através da montagem. Em “A forma do filme: novos problemas”, o cinema intelectual é redefinido em termos de seu objetivo de “restaurar a plenitude emocional do processo intelectual” (Eisenstein, 1990a: 119) através da apropriação das leis do pensamento primitivo como leis da composição artística. A sinédoque, ou *pars pro toto*, por exemplo, torna-se um dos procedimentos estilísticos da montagem em função do “enorme aumento sensorial-emocional da intensidade da impressão” (Eisenstein, 1990a: 123-124) que provoca no espectador. De acordo com Eisenstein, na seqüência de “Encouraçado Potemkin”, em que o médico de bordo é jogado ao mar, usou-se “uma construção de um tipo de pensamento sensorial e, como resultado, em vez de um efeito ‘lógico-informativo’, recebemos da construção, na verdade, um efeito sensorial-emocional” (Eisenstein, 1990a: 124); desse modo, a representação expressiva e significativa da cena, ao chamar a atenção para o monóculo, concentrando-se no detalhe ao invés de mostrar o fato de maneira naturalista, eleva o efeito emocional da seqüência a um grau impossível de ser atingido de outro modo.

O efeito emocional vem agora associado explicitamente ao aspecto sensorial do plano; esse amálgama é típico do pensamento perceptual e dos conceitos espontâneos, cuja motivação afetiva foi ressaltada por Vygotsky em diversas

ocasiões. O pensamento perceptual, atento aos traços figurativos e sensoriais do conceito, torna-se, assim, a base para a representação antinaturalista do novo cinema intelectual – com a ressalva de que não se deve sobrecarregá-lo em demasia, mas buscar sempre o equilíbrio entre os dois pólos pelos quais navega o pensamento: o sensorial, já citado, e o abstrato ou lógico, relacionado aos conceitos científicos. A relação entre a forma e o conteúdo da obra visa a harmonia entre “uma impetuosa ascensão progressiva ao longe das linhas dos mais elevados degraus explícitos da conscientização e uma simultânea penetração através da estrutura das formas nas camadas do mais profundo pensamento sensorial” (Eisenstein, 1990a: 131). A obra de arte deve atingir um refinamento formal tão elevado que a torne apta a reproduzir deliberadamente a estrutura típica do pensamento sensorial, que tem na motivação afetiva seu traço distintivo: somente através da elaboração formal altamente intelectualizada será possível atingir de modo marcante as instâncias emocionais do espectador. Essa formalização tem por objetivo a expressão concentrada do significado da obra. *“A essência está em filmar expressivamente. Devemos viajar em direção à suprema forma expressiva e à suprema forma emocional e usar o limite da forma simples e econômica que expressa o que precisamos”* (Eisenstein, 1990a: 132). As relações entre a lógica orgânica da natureza e a lógica formal da composição artística correspondem às relações entre o afeto e intelecto; é a cesura entre os elementos racionais e emotivos que irá garantir a renovação do cinema intelectual, definido agora como uma unidade de forma e conteúdo na qual as idéias incorporam-se emocionalmente ao tema.

Em 1939, no texto “Sobre a estrutura das coisas”, Eisenstein propõe que, paralelamente à estrutura do pensamento sensorial, a composição do filme deve

aproximar-se também da estrutura natural do fenômeno representado: “Ao fazer isto, a composição, na realidade, tira tais elementos, antes de tudo, da estrutura do *comportamento emocional do homem* (...). É exatamente assim, com base nas emoções humanas inter-relacionadas, que o cinema deve construir suas abordagens estruturais e suas construções de composição mais difíceis” (Eisenstein, 1990a: 138-139). Como o pensamento sensorial está associado às formas pré-intelectuais da consciência, a organização formal do filme precisa reproduzir a estrutura emocional do espectador. Essa a idéia por trás da definição do *pathos* da obra: “a obra produz um efeito completamente individual sobre seus observadores, não só porque é elevada ao nível dos fenômenos naturais, mas também porque as leis de sua construção são, simultaneamente, as leis que governam quem observa o trabalho, porque a platéia também é parte da natureza argênica” (Eisenstein, 1990a: 144-145). Das leis que governam quem observa o trabalho, são privilegiadas aquelas que dizem respeito à estrutura emocional do espectador, pois é através de sua simulação na estrutura de composição da obra que se vai produzir o efeito patético: “Devemos nos limitar a uma análise de uma obra patética *do ponto de vista de seu receptor*, ou, mais exatamente, (...) *do ponto de vista de seu efeito sobre o espectador*” (Eisenstein, 1990a: 147; grifos nossos).

A obtenção do efeito patético, obviamente, depende em grande parte da forma como os eventos são recriados: “O mesmo fato pode entrar numa obra de arte com qualquer tipo de tratamento: da fria forma protocolar de um sumário a um hino genuinamente patético. E é esse meio artístico particular que eleva o ‘registro’ de um evento às alturas do *pathos*”. (Eisenstein, 1990a: 149). A decisão a respeito da definição formal da representação, que vai garantir o efeito patético, depende da

relação que o autor mantém com o tema da obra; essa relação será refletida em sua estrutura composicional, e vai, de sua parte, conduzir o espectador no mesmo sentido, levando-o, através do arrebatamento extático, a compartilhar da visão do artista sobre o tema. Como se vê, é uma estratégia de inclusão do espectador bem menos autoritária do que a usada na época das primeiras incursões de Eisenstein no cinema, quando se aplicavam “choques emocionais” no público com a intenção de convencê-lo a adotar o ponto de vista “ideologicamente correto” do diretor – embora, é preciso que se diga, ainda exerça uma manipulação gigantesca sobre os afetos do espectador se comparada aos procedimentos de inclusão que irão surgir mais tarde, com o objetivo de torná-lo participante ativo da produção de sentido do filme, oferecendo-lhe a oportunidade de acompanhar o processo de construção da obra.

A estrutura patética de composição não segue, obviamente, os cânones da narrativa linear e da apresentação realista dos eventos, segundo relações de contigüidade, mas sim uma organização semiótica dos recursos expressivos do cinema que se pauta pelo princípio da similaridade, na qual as relações espaciais tem preferência sobre as temporais (o êxtase patético caracteriza-se por uma interrupção do fluxo temporal}, visando a expressão concentrada do efeito patético sobre o espectador. É nessa organização paratática da narrativa cinematográfica que se pode buscar a analogia entre a estrutura do filme e a estrutura emocional do espectador, já que ambas tem no *pathos* um elemento comum.

Afirma-se, assim, a capacidade que tem o cinema de reproduzir, com os recursos que lhe são próprios, os sentimentos e pensamentos humanos, ou seja, os aspectos afetivos e intelectuais de sua consciência: “apenas o cinema pode utilizar, como a base estética de sua dramaturgia (...) *os sentimentos e pensamentos variados*

do homem (...), compelindo o tema cada vez mais a surgir através do processo da narrativa cinematográfica, escrita a partir de uma posição de emoção indivisível do homem que sente e pensa (Eisenstein, 1990a: 152; grifos nossos).

As considerações a respeito do discurso interior aparecem exatamente nesse momento, tomando-o como o modelo de organização da narrativa antinaturalista, cuja função explícita é produzir aquela *imagem* sintética que melhor traduz o significado da obra, a expressão do tema tanto no filme como um todo quanto em cada uma de suas partes, orientada pela necessidade de obter o grau máximo de *excitação emocional* através da montagem. O discurso interior é eleito como fundamento da montagem paratática porque é nele que “a estrutura emocional funciona de uma forma ainda mais plena e pura. Mas a formação deste *discurso interior* já é inalienável do que é enriquecido pelo *pensamento sensorial*’ (Eisenstein, 1990a: 209). O pensamento sensorial, cuja maior expressão é o discurso interior, motivado emocionalmente, torna-se o modelo formal para a produção do sentido da obra, o instrumento pelo qual a imagem, o conceito e a idéia do filme serão expressos ao espectador de maneira sintética e marcante.

É o pensamento sensorial que vai definir quais são e de que forma serão articuladas as representações que irão compor a imagem sintética, o significado da obra; evidentemente, essa articulação não leva em conta um registro fiel dos eventos, mas está pautada pela fidelidade ao significado, e, portanto, seleciona aquelas representações que, agrupadas de acordo com a sensação emocional a ser produzida, melhor irão se ajustar à imagem do conceito, As imagens que vemos na tela, portanto, são encenadas segundo o ponto de vista mais adequado à representação das sensações emocionais que o conceito é capaz de provocar na platéia, que deve

apreender e compreender o significado da cena não de maneira intelectual, mas sensorial; a intensificação emocional da cena reproduz a carga semântica do conceito, seu significado (ou seu sentido, na terminologia vygotskiana, visto que sua produção depende das relações que se estabelecem entre as imagens no contexto da montagem). “O que é mais digno de nota num método como este? Primeiro e antes de tudo, seu dinamismo. Que reside basicamente no fato de que a imagem desejada *não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce*. A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador” (Eisenstein, 1990b: 27). Como no pensamento primitivo, os conceitos abstratos são, inicialmente, traduzidos em imagens sensoriais concretas – as representações –, as quais, como no ideograma, são então reordenadas sinteticamente de modo a provocar a sensação emocional do conceito abstrato que traduz o significado da cena ou do filme. Durante grande parte do processo, o espectador participa ativamente, reconstruindo mentalmente o sentido da obra.

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social – cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (Eisenstein, 1990b: 28).

Agora, mais do que penetrar o psiquismo do espectador como um arado, a montagem tem a missão de “incluir no processo criativo *a razão e o sentimento do espectador*. (...) O espectador não vê apenas os elementos representados na obra terminada, mas também *experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor*.” Eisenstein (1990b: 27; grifos nossos).

Agora, ao contrário de momentos anteriores de sua teorização, Eisenstein põe razão e sentimento em nível de igualdade. Outro sintoma dessa valorização das emoções já havia aparecido no texto sobre Griffith, onde o significado ideológico da montagem griffithiana era definido em termos da produção de imagens realistas/naturalistas, em contraposição à montagem soviética, que buscava a expressão emocional do conceito através da representação antinaturalista. Além disso, nos textos reunidos em “O sentido do filme” o efeito emocional torna-se o fundamento do princípio unificador do tema, responsável pela montagem vertical (articulação de elementos visuais e sonoros). Em “Cor e significado”, incluído nesse volume, Eisenstein analisa as relações entre determinadas cores e estados emocionais específicos, para concluir que não há uma tábua de correspondência absoluta entre ambos, já que essa relação sofre variações em função da época e do lugar: agora a emoção passa a ser vista como determinada histórica, social e culturalmente. Mesmo assim, o reconhecimento de tais determinações, paradoxal e surpreendentemente, esbarra na afirmação de “existem relações puramente físicas entre som e vibrações de cor” (Eisenstein, 1990b: 92), das quais, necessariamente, teria que estar ausente a mediação sígnica. É essa relação imediata entre a cor e a conseqüente resposta fisiológica do organismo que, de acordo com Eisenstein, freqüentemente serve de

base para a decisão a respeito da escolha de determinada cor para um uso específico; Eisenstein vai buscar na biografia de Rimbaud o exemplo para comprovar sua afirmação; segundo ele, o poeta francês teria usado esse critério para compor o poema “Vogais”, baseado nas lembranças de uma antiga cartilha escolar que lhe pertencera na infância. “Neste caso, *a cor age como nada mais do que um estímulo, como um reflexo condicionado*, que lembra todo um conjunto, do qual fez parte, da memória e dos sentidos” (Eisenstein, 1990b: 88; grifos nossos). A súbita ressurreição de Pavlov, que parecia já definitivamente sepultado, no entanto, é relativizada pela afirmação, algo contraditória, de Eisenstein de que *a arte tem pouquíssimo em comum com tais relações puramente físicas*”. Na arte, portanto, o significado da cor e seu teor emocional é dado pelo tema da obra e por sua composição segundo determinada ordem – como acontece com todos os outros sistemas sígnicos que tornam parte na obra.

No caso de uma composição audiovisual como o cinema³⁷, o princípio unificador que orienta a montagem passa a ser o *movimento*, que irá definir a correta proporção das representações visuais e sonoras, fornecendo igualmente *a base a partir da qual as imagens pessoais do espectador ganharão forma*; estas, por mais individuais que sejam, estarão sempre fundamentadas na mesma sensação, a *sensação do movimento*. A síntese do conteúdo emocional da cena orienta a criação da representação visual, que não é uma cópia literal da imagem sonora evocada na mente por um trecho da música, mas é produzida de acordo com o *tema* da composição, *expresso no movimento*. Este inclui a sistematização das leis de

³⁷ A partir desse momento, iremos recuperar aqui, de maneira sumária, a apresentação que fizemos de “Forma e conteúdo: prática”, último capítulo de “O sentido do filme”, e, mais adiante, de “Pensamento e palavra”, também o último capítulo de “Pensamento e linguagem, correndo o risco”, após termos nos citado, de parafrasearmos-nos.

composição da estrutura pictórica e da estrutura musical da obra, tornando-se a unidade de medida a partir da qual som e imagem são relacionados, *dando forma ao tema*. O movimento regula as associações visuais e sonoras que irão refletir o tema, produzindo no espectador a *sensação* a partir do qual ele será apreendido e compreendido.

Essa sensação do movimento é a que ocorre quando, ao ouvirmos uma música, movimentamos as mãos ou o corpo para acompanhar o ritmo, externando, assim, a correspondência que se estabeleceu entre o ritmo da música e nossos ritmos corporais internos. É uma correspondência como essa que se espera conseguir entre a imagem e a música quando o movimento torna-se a base da composição audiovisual no cinema. “O movimento que existe na base de uma obra de arte não é abstrato ou isolado do tema, mas a *personificação plástica sintética da imagem através da qual o tema é expressado*” (Eisenstein, 1990b: 104; grifos nossos). Agora, o movimento assume o papel de princípio unificador do tema, tornando-se o guia para a montagem. Claro que não se trata da representação factual do movimento, mas da correspondência vertical entre o ritmo das imagens e da música, que progridem paralelamente.

Junto a esse movimento em uníssono dos planos visuais e sonoros do filme há ainda outro tipo de movimento: o *movimento emocional*. Se a correspondência entre o avanço das bandas de som e imagem, realizada pela sensação do movimento comum a ambas, definia o tema *formalmente*, o movimento emocional vai fornecer o fundamento para sua definição *semântica*, ou seja, uma espécie de subtexto que ressoa sob a forma, elevando as *representações* ao nível da *imagem*. Esta, a imagem unificadora que dá significado ao tema, resulta da *estrutura emocional* que orienta a

organização formal, produtora da sensação do movimento: a *montagem vertical segue o ritmo do estado psicológico que corresponde ao tema* e orienta a composição audiovisual da seqüência. Assim, o movimento emocional, “como cada gráfico de composição vivo, é um fragmento da atividade do homem, iluminado por uma emoção determinada – um fragmento da regularidade e do ritmo desta atividade” (Eisenstein, 1990b: 128). Se o caso é criar uma imagem para o tema de uma *expectativa ansiosa*, como na seqüência de “Alexander Nevski” tomada como exemplo por Eisenstein em “Forma e conteúdo: prática”, a *sensação de movimento* deve reproduzir, na articulação vertical entre som e imagem, a *sensação* física da tensão que percorre a cena, como o segurar da respiração, por exemplo, enquanto o *movimento emocional* deve reproduzir a *emoção* que o acompanha e *lhe dá sentido*. Um gráfico que represente o movimento emocional dessa situação que concretiza o tema deve reproduzir o ritmo das sensações e emoções que acompanham o evento. Eisenstein afirma que um gráfico generalizado da estrutura emocional do tema deve orientar a montagem das representações audiovisuais, com o objetivo de produzir uma *imagem plenamente significativa* desse tema:

Decifrado deste modo, nosso gráfico (...) pode ser imediatamente considerado como a meta a ser alcançada, a *personificação* gráfica da imagem, que representa o processo de um determinado estado de suspense angustiante. Uma construção como esta pode obter plenitude realista e a *plena imagem* do “suspense” apenas através da plenitude dos planos-quadros – apenas quando esses quadros são cheios com uma *representação* plástica composta de acordo com o gráfico mais generalizado do nosso tema. Junto com um firme *gráfico generalizado* do

conteúdo emocional da seqüência que se escuta várias vezes na partitura musical, o elemento das *representações pictóricas* móveis carrega a responsabilidade pelo aumento do tema do suspense (Eisenstein, 1990b: 129).

É importante ressaltar que a definição da estrutura emocional como a base para a composição da obra decorre de uma tomada de decisão do diretor e é, portanto, um ato de pensamento. Mas, conforme já dissemos, trata-se de um pensamento sensorial, que acompanha a execução de uma atividade prática concreta. Esse pensamento manifesta-se durante a realização das filmagens, orientando as decisões do criador. Ao refletir sobre o processo de criação, Eisenstein diz:

Durante o período de trabalho raramente se *formulam* estes ‘comos’ e ‘por quês’ que determinam esta ou aquela escolha de ‘correspondência’. No período de trabalho, a seleção básica é transformada não em *avaliação lógica*, (...) mas em *ação direta*. *Construir nossa idéia não através da inferência, mas colocá-la diretamente nos quadros e no curso da composição* (...). O artista pensa diretamente em como manipular seus recursos e materiais. Seu pensamento é transformado em ação direta, expressada não por uma fórmula, mas por uma forma. (Eisenstein, 1990b: 129-130).

Durante a execução da obra, sua composição não é regida por um pensamento que opere com conceitos científicos abstratos, mas por um pensamento que intervém diretamente sobre o material expressivo com o objetivo de transformá-lo em uma forma significativa que seja a imagem dessa atividade, em uma reprodução de sua

estrutura emocional. Neste momento, o pensamento atua – o que não quer dizer que se esteja menos consciente das escolhas do que no momento posterior da análise do que foi realizado. Trata-se de dois tipos de pensamento diferentes, ou melhor, de conceitos com medidas de generalidade distintas, pois não pertencem à mesma fase do processo de formação de conceitos. Durante a realização,

as leis, bases, motivações necessárias para *exatamente essa e não outra* distribuição dos elementos de alguma coisa passam através da consciência (e algumas vezes são reveladas em voz alta), mas *a consciência não pára para explicar essas motivações* – ela *corre em direção à finalização da própria estrutura (...)*. As leis que governam os frutos do ‘ato’ criativo não são de modo algum relaxadas ou reduzidas por isso (Eisenstein, 1990b: 130).

Esse pensamento que age ao ser defrontado com uma situação concreta, um obstáculo – cuja superação provoca uma reação cognitiva que se expressa, por vezes, na fala, exatamente como acontecia nas experiências de Vygotsky sobre a interiorização da fala egocêntrica, quando uma manifestação da fala era um sintoma da tomada de consciência do problema e constituía o primeiro passo para sua resolução – esse pensamento constitui-se em um interpretante energético, que gera uma semiose interpretativa não a partir de argumentos ou abstrações lógicas, mas através de alguma ação sobre o mundo, uma intervenção direta nas coisas e objetos da vida, e, nesse sentido, opera de maneira instrumental (no sentido vygotskiano). É preciso que se entenda, no entanto, que o interpretante energético agora produzido já tem um alcance em termos de formação de hábitos que supera em larga escala os

estritos limites que lhe eram impostos quando o signo ainda era visto a partir do referencial pavloviano; a idéia de que a participação do espectador é fundamental para a produção de sentido da obra amplia consideravelmente o raio de ação da semiose, que, embora inclua a ação concreta entre seus efeitos interpretativos, não se esgota nela, mas vai além, produzindo respostas cognitivas mais elaboradas, das quais não se excluem alguns princípios de abstração e generalidade {os quais, como vimos, já estão presentes, ainda que de forma rudimentar, nos complexos e nos conceitos espontâneos).

O filme é justamente o resultado desse confronto entre a lógica da forma artística – que recria os processos cognitivos do espectador - e a lógica orgânica da natureza – a representação naturalista dos eventos –, e o reflete gerando imagens que recriam, no espectador, a estrutura emocional que orientou a articulação da forma significativa de apresentação do tema da obra. Se a intenção é fazer o espectador compartilhar as motivações profundas que dão vida a obra, é necessário buscar os conceitos que melhor as traduzam, bem como uma montagem que seja capaz de organizá-las de maneira especialmente significativa e marcante.

Tendo a estrutura emocional como motivação primeira da obra, sua tradução para o discurso cinematográfico – para uma organização paratática da narrativa através da montagem, no caso de Eisenstein – precisa passar por instâncias intermediárias, tal como acontece com o pensamento antes de ser expresso em palavras. Recordemos que, de acordo com Vygotsky, não há “nenhuma correspondência rígida entre as unidades do pensamento e da fala” (Vygotsky, 1991b: 128) e, por isso, a transição do fluxo do pensamento para a estrutura da fala, dividida em unidades semânticas, sempre deixa um rastro atrás de si, algo que se

mantém oculto por detrás das palavras e que não pode ser traduzido verbalmente. “O pensamento, ao contrário da fala, não consiste em unidades separadas. Quando desejo comunicar o pensamento de que hoje vi um menino descalço, de camisa azul, correndo rua abaixo, não vejo cada aspecto isoladamente: o menino, a camisa, a cor azul, a sua corrida, a ausência de sapatos. Concebo tudo isso em um só pensamento, mas expresso-o em palavras separadas” (Vygotsky, 1991b: 128).

A manifestação do pensamento em palavras passa por um processo de decomposição em unidades separadas e, em seguida, por um agrupamento em seqüências de palavras e frases significativas, ou seja, passa pela *mediação do significado*; este, como vimos, vai expressar sempre algo mais do que aquilo que havíamos previsto – daí o receio de Eisenstein com relação à energia potencial das imagens de produzirem significados imprevistos –, mas também vai expressar sempre menos do que havíamos tentado transmitir, pois não há tradução literal do pensamento pela palavra, deixando na sombra uma série de possíveis significações implícitas na fala. Isso é típico da semiose, do modo de funcionamento do signo, que sempre vai operar um recorte parcial do objeto a que se refere e que, por isso mesmo, por não conseguir representá-lo integralmente, estará sempre aberto a interpretações desviantes e contraditórias; eis porque um pensamento só pode ser comunicado de forma indireta: algo do pensamento sempre fica ausente de sua comunicação para outrem, independentemente do sistema sógnico em que se expresse. Para expressá-lo é preciso escolher aqueles elementos mais significativos, aquelas *representações* capazes de criar uma *imagem condensada da idéia* que o indivíduo deseja transmitir ao usar o signo de maneira deliberada e consciente. Se, ao comunicar intencionalmente um pensamento, o sujeito optar por um sistema de signos fundado

sobre ícones e índices – imagens, sons – o processo é o mesmo: também aí existe a necessidade da mediação pelo significado, da escolha dos elementos mais representativos e de sua expressão sintética – visando o efeito emocional máximo e tão preciso quanto possível – em uma forma que, ao criar o contexto de sua expressão, lhe define o sentido; também nesse caso, a organização formal do signo que vai expressar e comunicar o pensamento, se quiser ser compreendida, precisa traduzir suas motivações emocionais e afetivas. Voltemos a Vygotsky: “Por trás de cada pensamento há uma tendência afetivo-volitiva, que traz em si a resposta ao último ‘por que’ de nossa análise do pensamento. Uma compreensão plena e verdadeira do pensamento de outrem só é possível quando entendemos sua base afetivo-volitiva” (Vygotsky, 1991b: 129). Se quisermos compreender o pensamento de alguém, é necessário identificar aquilo que está por trás de sua expressão, animando-a; para isso, é necessário fazer o trajeto inverso ao percorrido pelo pensamento antes de se manifestar em algum sistema de signos, esse trajeto que vai “do motivo que gera um pensamento à configuração do pensamento, primeiro na fala interior, depois nos significados das palavras e, finalmente, nas palavras” (Vygotsky, 1991b: 130). Obviamente, o discurso verbal não é a única maneira possível de expressar as motivações profundas de um pensamento; certamente é a mais elaborada e constitui, na forma de discurso interior, a mediação primeira, o significado que lhe traduz em uma forma inteligível para o próprio indivíduo, que pode, a partir daí, optar por sua tradução em outro sistema semiótico. A palavra é a mediação necessária e insubstituível porque, ao longo do desenvolvimento histórico da espécie, ela acabou por se tornar o signo predominante; no entanto, conforme Vygotsky, no início não era o verbo, mas a ação que moldava o pensamento: “o pensamento nasce

através das palavras. Uma palavra desprovida de pensamento é uma coisa morta, e um pensamento não expresso por palavras permanece uma sombra. (...) A palavra não foi o princípio – a ação já existia antes dela; a palavra é o final do desenvolvimento, o coroamento da ação” (Vygotsky, 1991b: 131).

Assim como Vygotsky conclui “Pensamento e linguagem” salientando a importância do pensamento sensorial/instrumental/perceptual para a formação da consciência, também Eisenstein encerra “O sentido do filme” enfatizando o papel da emoção e do pensamento-ação para a concretização da obra artística, um pensamento que, tal como aquele operado pelos conceitos espontâneos, é fortemente motivado e ligado à atividade prática e ao contexto social, relacionado tanto à situação mais próxima e imediata quanto às determinações ideológicas e sócio-históricas mais amplas que atravessam o signo e que influenciam o processo de produção de sentido. Mantendo a analogia entre as sintaxes da montagem (a organização paratática da narrativa, no caso de Eisenstein) e a gramática do discurso interior (a estrutura formal do pensamento, para Vygotsky), a tradução da estrutura emocional – que é a motivação primeira da obra – para o discurso cinematográfico vai obedecer às regras do processo de formação de conceitos espontâneos, criando uma forma expressiva na qual as relações entre os seus elementos constituintes são aquelas factualmente percebidas – o que não significa que não haja aí um princípio de abstração, já que a mediação é feita pelo significado da palavra. O cinema, por mais que aspire à produção de conceitos abstratos, está fadado a representar sempre fatos singulares – plenos de sentidos contextualizados, mas não de significados genéricos, no sentido estrito do termo; na verdade, para tornar concreta a intenção de Eisenstein de fundar um cinema intelectual, é preciso que se considere o filme não como uma forma de

argumentação lógica, baseado em abstrações conceituais, mas um “modelo”; no dizer de Pignatari (1987: 147-148)

Um modelo é um conceito não-verbal, ou seja: o equivalente a um conceito (contiguidade) é um modelo (similaridade). A prosa de ficção, ou uma biografia, é um modelo, um ícone. De quê? Da vida. Da vida dos leitores. A vida de cada um é vista e sentida como um ícone imediato (o *phaneron* de Peirce, ou ‘a qualidade de um sentimento’). Esta é a razão porque um romance, para não dizer um peça ou um filme, pode prender nossa atenção até mesmo quando não apresente quaisquer qualidades especiais de estilo. Ler um romance [ou assistir um filme] é comparar modelos, trocar modelos, não comparar ou trocar ‘idéias’ ou conceitos.

Indissociável e inevitavelmente unido às situações da vida e não a um sistema abstrato de relações conceituais, o cinema – qualquer cinema, mas o eisensteiniano em particular – vai buscar a *manifestação concreta do significado* por intermédio de representações visuais, plásticas ou sonoras – visando à formação de uma imagem – e não por meio de sua abstração dos fenômenos aos quais se relaciona; a tentativa de produção de sentido a partir de uma abstração imotivada é completamente arbitrária, como serão arbitrárias as respostas cognitivas que, porventura, serão dadas pelos receptores, visto que os estados emocionais que surgirem estarão desligados da experiência concreta. A respeito das relações entre as cores e os estados emocionais da platéia, Eisenstein (1990b: 87) faz o seguinte comentário: “abstraindo a cor do *fenômeno concreto que foi a única fonte do conjunto resultante de conceitos e associações*, procurando correlações absolutas de cor e som, cor e emoção,

abstraindo a qualidade concreta da cor de um sistema de cores que agem ‘por sua própria conta’, não chegaremos a lugar nenhum”. Outro exemplo da ligação entre os conceitos produzidos pela articulação do material semiótico do cinema e as experiências de vida do espectador nos é dado por Eisenstein em “Palavra e Imagem”, onde se lê: “*a técnica da criação recria um processo da vida, condicionado apenas pelas circunstâncias especiais exigidas pela arte*”, com a intenção de “*evocar nos sentimentos do espectador uma imagem sentida emocionalmente*” (Eisenstein, 1990b: 32-33; grifos nossos). O método para recriar artisticamente a vida é exemplificado por Eisenstein com a descrição do processo de criação do personagem, durante o qual o ator imagina quais seriam as reações do seu personagem frente à situação determinada pelo roteiro do filme, compondo, a partir daí, pequenas cenas através da seleção de ações concretas e relevantes (gestos, olhares, entonação da voz, etc.), as quais, após “montadas”, criam a *imagem do sentimento* que deverá ser transmitido ao público. Como acontece na vida, as situações a serem recriadas irão se concentrar nos elementos determinantes, nos detalhes mais significativos, nos momentos decisivos. O processo de composição do personagem reúne esses elementos de maneira semelhante à montagem dos planos, que os agrega segundo a imagem que concentra em si o vigor emocional do conceito. A montagem das cenas, portanto, não realiza uma mímese das coisas tal como elas realmente acontecem na vida, mas as recria de maneira significativa, como metáforas, acrescentando-lhes um sentido ausente ou oculto, através da seleção dos momentos decisivos, aqueles que condensam e sintetizam o significado, para então incluí-los em outro contexto por meio de uma operação semântica deliberada – tal como acontece na passagem da fala interior para a fala social.

A insistência de Eisenstein em uma representação antinaturalista deve-se à essa necessidade de recriar significativamente o evento, apresentando-o de acordo com uma organização paratática, coordenada, e não de maneira hipotática, subordinada, porque esta é a configuração formal que vai permitir a expressão do conceito com o máximo teor emocional. Reportemo-nos novamente a Pignatari (1987: 157-158):

Forma (outra denominação do ícone) é primeiridade e a sua principal maneira de organização é a coordenação (parataxe). Isso não significa, entretanto, que não exista uma hierarquia icônica; a diferença está no fato de que a hierarquia icônica se estabelece analogicamente, não logicamente: (...) na fotografia, no cinema e na televisão, pela maneira de se ocupar o espaço e por todas as variações de distâncias e posições, desde os ‘close-ups’ até as tomadas panorâmicas.

A hierarquia icônica da forma paratática é a mais adequada para a expressão dos conceitos eisensteinianos porque sua sintaxe assemelha-se à gramática do pensamento sensorial, motivado pelas emoções e vinculado às atividades concretas da vida. Entendido assim, o cinema de Eisenstein escapa ileso às críticas de Arlindo Machado:

Não é difícil compreender o desconforto de tantos realizadores, bem ou mal intencionados, que encaram o cinema como instrumento de reflexão ou de exercício da crítica, capaz de dialogar com espectadores conscientes e convidá-los à ação. Como imaginar a competência para o julgamento ou

o distanciamento crítico numa modalidade de recepção que é toda ela feita de regressão narcísica, de projeções e afasia? (...) Sabe-se que um grande contingente de realizadores ditos engajados nos mais variados matizes ideológicos soube tirar proveito da situação cinema³⁸ para construir ficções de fundo propagandístico, de forte apelo à identificação. Outros, porém, puseram-se a desconfiar que um cinema de reflexão crítica deveria começar por desmontar os artificios anestésicos do dispositivo de projeção, impedindo a regressão onírica e barrando os mecanismos de identificação. Só que quanto mais o filme reage contra os artificios da situação cinema, subvertendo a função imaginária do cinema em benefício de um ganho de conhecimento, mais ele esvazia as salas e ameaça a própria existência do veículo, pois reprime no espectador o desejo de ir ao cinema ou de estar no cinema (Machado, 1997: 56)

O comentário não se aplica ao cinema eisensteiniano porque ele não procura barrar os mecanismos de identificação do cinema visando a conscientização do público pela desmontagem do artifício cinematográfico, nem aproveitar-se da situação cinema para fazer propaganda (embora a tenha feito algumas vezes, jamais limitou-se a isso), mas elevar a linguagem ao ponto máximo da intelectualização formal com o objetivo de emocionar a platéia, reproduzindo, na articulação dos planos pela montagem, suas experiências de vida, de modo a revelar-lhe um modo distinto de ver o mundo pelas lentes de um olhar que busca na concreção daquilo que vê o resultado do investimento afetivo daquele que olha. Não é uma tarefa simples, e Eisenstein realizou-a à perfeição.

³⁸ Por “situação cinema” entenda-se as condições específicas do contexto de recepção do filme (sala escura, isolamento do mundo exterior, silêncio, etc.), responsáveis pelo envolvimento do espectador.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTARCO, Guido. *História das Teorias do Cinema*. Lisboa: Arcádia, 1961.
- AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- BAITELLO Jr., Norval. *O Animal que Parou os Relógios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992a.
_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992b.
- BLANCK, Guilherme. “Vygotsky: o homem e sua casa”, in: MOLL, Luis C. *Vygotsky e a Educação: implicações pedagógicas da psicologia sócio-histórica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. “Fenolossa Revisitado”, in: *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Edusp, 1994. pp. 11-21.
- CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. São Paulo: Summus, 1980.
- COLE, Michael; SCRIBNER, Sylvia. “Introdução”, in: VYGOTSKY, Lev. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1991a.
- DAVYDOV, V. V.; ZINCHENKO, V. P. “A contribuição de Vygotsky para o desenvolvimento da psicologia”, in: DANIELS, Harry. *Vygotsky em Foco: pressupostos e desdobramentos*. Campinas: Papyrus, 1995. pp. 151-167.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a.

- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b.
- _____. “Montagem de Atrações”, in: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991a.
- _____. “Método de Realização de um Filme Operário”, in: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991b.
- IVANOV, V. V. “Eisenstein’s Montage of Hieroglyphic Signs”, in: BLONSKY, Marshall (ed.). *On Signs*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985.
- JAKOBSON, Roman. “À procura da essência da linguagem”, in: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/d. pp. 98-117.
- LEONTIEV, A. N. “Artigo de introdução sobre o trabalho criativo de L. S. Vigotski”, in: VIGOTSKI, Lev. *Teoria e Método em Psicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LURIA, Alexander Romanovich. *Curso de Psicologia Geral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- MACHADO, Irene. *Analogia do Dissimilar*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.
- MUNSTERBERG, Hugo. “A memória e a percepção”, in: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991a.
- _____. “As emoções”, in: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de

- Janeiro: Graal, 1991b.
- OLIVEIRA, Marta Kohl de. “Vygotsky e o processo de formação de conceitos”, in:
LA TAILLE, Yves de; OLIVEIRA, Marta Kohl de; DANTAS, Heloysa.
Piaget, Vygotsky, Wallon: Teorias Psicogenéticas em Discussão. São Paulo:
Summus, 1992a. pp. 23-34.
- _____. “O problema da afetividade em Vygotsky”, in: LA TAILLE, Yves de;
OLIVEIRA, Marta Kohl de; DANTAS, Heloysa. *Piaget, Vygotsky, Wallon:
Teorias Psicogenéticas em Discussão*. São Paulo: Summus, 1992b. pp. 75-84.
- _____. “Três perguntas a vygotkianos, wallonianos e piagetianos: a perspectiva
vygotkiana, in: LA TAILLE, Yves de; OLIVEIRA, Marta Kohl de;
DANTAS, Heloysa. *Piaget, Vygotsky, Wallon: Teorias Psicogenéticas em
Discussão*. São Paulo: Summus, 1992c. pp. 103-106.
- PAVLOV, Ivan P. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- RATNER, Carl. *A Psicologia Sócio-histórica de Vygotsky: aplicações
contemporâneas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- SADOUL, Georges. *Dicionário de Filmes*. Porto Alegre: L&PM, 1993.
- SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São
Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- TOLEDO, Dionísio (org). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre:

Globo, 1973.

TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. Lisboa: Martins Fontes, s/d.

VYGOTSKY, Lev. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1991a.

_____. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991b.

WERTSCH, James; SMOLKA, Ana Luiza B. “Continuando o diálogo: Vygotsky, Bakhtin e Lotman”, in: DANIELS, Harry. *Vygotsky em Foco: pressupostos e desdobramentos*. Campinas: Papirus, 1995. pp. 121-150.

WOLLEN, Peter. *Signos e Significação no Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

XAVIER, Ismail. “A Ampliação do Olhar, Investigações Sonoras: Poéticas”, in: *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. pp. 175-183.

_____. “Eisenstein. A Construção do Pensamento por Imagens”, in: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. pp. 359-374.