

**EISENSTEIN E A ÓTICA DELEUZIANA DO CINEMA CLÁSSICO:
o movimento dialético do cinema e o choque de pensamento**

Cristiele Rhoden
Ester Maria Dreher Heuser
Junior Cunha¹

RESUMO

Este artigo se ocupa do encontro entre o cinema e a filosofia. Apresenta a dinâmica do movimento dialético de montagem cinematográfica pensado e utilizado por Eisenstein em suas produções, as quais foram desenvolvidas a partir das experiências com o teatro; mostra que elas carregam em sua base o conflito, princípio essencial ao movimento dialético de contraposição entre o princípio orgânico e natural do ser e o princípio de produção, originando, sinteticamente, o dinamismo do cinema. Em seguida, o artigo apresenta a interpretação que Deleuze faz deste movimento eisensteiniano; mostra como o filósofo associa o processo de montagem de Eisenstein ao processo de pensamento, na medida em que, por meio da dinâmica dialética, que é força motriz para a ação da massa sobre o mundo, provoca choque ao pensamento, o *noochoque*, forçando o espectador a se perceber como massa.

PALAVRAS-CHAVE: Eisenstein; Deleuze; movimento dialético; choque de pensamento; montagem.

ABSTRACT

This article deals with the meeting between cinema and philosophy. It presents the dynamics of the dialectical movement of cinematographic assembly thought and used by Eisenstein in its productions, which were developed from the experiences in the theatre; showing that they carry in their basis, a conflict, an essential principle to the dialectical movement of contraposition between the organic principle and the natural of the Being and the principle of production, originating, synthetically, the dynamism of the cinema. Then the article presents Deleuze's interpretation of this Eisensteinian movement; showing how the philosopher associates Eisenstein's assembly process with the thought process, to the extent that, by means of the dialectic, which is the driving force for the mass action on the world, it provokes shock to the thought, the "noochoque", forcing the viewer to perceive himself as the mass.

KEYWORDS: Eisenstein; Deleuze; dialectical movement; clash of thought; assembly.

1 INTRODUÇÃO

Há uma inquestionável distinção entre a arte como produção de sentido do real e a arte banalizada a serviço do mero entretenimento. Na condição de produção e, porque

¹ **Cristiele Rhoden**, graduanda do Curso de Licenciatura em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *Campus* Toledo-PR.

Ester Maria Dreher Heuser, Professora-pesquisadora Associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *Campus* Toledo-PR, no curso de Filosofia - Licenciatura, Mestrado e Doutorado (Linha: Ética e Filosofia Política).

Junior Cunha, graduando do Curso de Licenciatura em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *Campus* Toledo-PR.

não, de demarcação de sentidos da realidade, sejam estes imagéticos ou concretos, a arte é irreduzível a um processo puramente mecânico de significação do mundo. Apenas por um imprudente equívoco poderíamos rebaixar a arte a um reflexo, voluntário ou involuntário, da realidade casualista do mundo a qual estamos acostumados, seja por hábito ou por crenças deterministas. A mecanização presente na (re)produção da arte de entretenimento oculta e inviabiliza o papel de criação e difusão do pensamento, elemento característico da Arte (com “A” maiúsculo). O criar artístico preenche de sentido o mundo. A arte de entretenimento reproduz o mundo.

O mesmo, obviamente, se aplica ao cinema. Fundamentalmente a concepção e produção de uma obra cinematográfica pode conduzir o espectador à uma sensação de satisfação momentânea ou levá-lo a pensar sua condição de membro de um coletivo que se expressa de formas segmentares, as quais se pode ou não estar incluso. Ademais, também possibilita ao espectador perceber-se para além da efetividade real, ou seja, como um agente que (re)age sobre o real e o modifica. Nesse sentido, versaremos sobre a concepção cinematográfica do diretor russo Sergei Eisenstein (1898-1948) e, posteriormente, sobre o choque de pensamento provocado por ela, segundo a interpretação de Gilles Deleuze (1925-1995). Para o filósofo francês, o movimento dialético presente nos filmes de Eisenstein nos permite ampliar o foco sobre o *noochoque*, “a potência comum do que força a pensar e do que pensa sobre o choque” (DELEUZE, 2005, p. 190).

Sergei Eisenstein nasce em 1898, em Riga na Letônia. Até os 19 anos desfruta dos privilégios de fazer parte de uma pequena família burguesa e conservadora, na qual se dedicava a administrar a fortuna até a eclosão da Revolução Russa de 17. Seu pai, um engenheiro dos serviços municipais, era alistado no Exército Branco pró-czarista e sua mãe dotada de uma vasta bagagem cultural que influenciou fortemente a carreira de Eisenstein. Ainda jovem seus pais se divorciam e Eisenstein acaba ficando com a mãe.

O primeiro contato de Eisenstein com o cinema acontece por meio de um filme de Méliès, o qual desperta seu interesse pelo teatro e pela ópera. Ainda jovem, faz leituras de diversos autores, entre eles Poe, Robespierre, Dostoievski; em 1918 larga o curso de Engenharia, curso tradicional em sua família, e se ocupa integralmente de atividades ligadas a Revolução. Alista-se no Exército Vermelho dos Bolcheviques, tornando-se, desse modo, um inimigo de seu pai. Em pouco tempo, Eisenstein encontra um amigo de infância que facilita sua entrada para o *Proletkult* – grupo independente com objetivo de propagar a cultura e a educação de e para os proletários que fortaleça a

estrutura da ideologia soviética. Sua principal função no grupo era a de decorador de cenários teatrais.

Jovem e revolucionário, Eisenstein não para de crescer no meio artístico. Em 1921 torna-se aluno de Meyerhold em direção teatral, com ele aprende sobre Kuleshov² e Schub³, provavelmente, a base de toda sua produção cinematográfica. A qual possui, praticamente toda ela, teor político, abordando críticas profundas ao modelo de governo czarista e com intenções de pedagogizar as massas. Exemplo disso é o filme *A Greve* (1925), tido como uma pedagogia da greve, “um ensaio didático destinado a ensinar às massas a estratégia de um movimento paredista” (MACHADO, 1982, p. 11). É principalmente nesse filme que se percebe os protagonistas sendo representados não como pessoas, mas como partes do coletivo – a saber, os proletários – povo unido e unificado como será caracterizado por Deleuze –, a plebe sem consciência de classe e os burgueses.

No mesmo ano da primeira exibição de *A Greve*, Eisenstein é incumbido de produzir um filme em comemoração aos vinte anos da Revolução de 1905, com duas condições: o filme teria que ter um final feliz e positivo e estar finalizado até o dia 20 de dezembro de 1925. A produção é lançada com o título *O Encouraçado Potemkin* e se torna um marco na história cinematográfica, atingindo um largo público em todo o mundo, devido a sua rigorosa estrutura organizada em cinco atos e com duas linhas norteadoras que se entrelaçam para dar forma a obra: a particular, pertencente a cada um dos atos e a global que trata da totalidade do filme (PEREIRA, 2001).

A estrutura do filme é baseada em uma reação dialética: há uma situação inicial de crescente tensão da qual sobrevém uma reação oposta. Trata-se, portanto, de uma fórmula dialética que está presente em cada ato, nos quais dois componentes opostos se chocam e dão início ao ato seguinte, isto é, uma síntese que, por sua vez, se torna uma nova tese e assim por diante.

Em 1928, Eisenstein lança *Outubro*, filme que aborda a Revolução de 1917. Essa película marca a época dos constantes conflitos entre Eisenstein e o poder dos novos líderes russos. Eisenstein teve que reescrever a história várias vezes e reorganizar diversas cenas, a mando de Stalin. Muitas cenas com discursos de Lenin tiveram de ser

² Lev Vladimirovitch Kulechov (1899 – 1970), cineasta russo que se dedicou ao desenvolvimento e estudo das primeiras teorias cinematográficas. Entre suas principais contribuições para o cinema está o experimento que ficou conhecido como Efeito Kulechov: <https://www.youtube.com/watch?v=DU4pTb-Epj0>.

³ Esfir Shub (1894-1959), cineasta russa e integrante do movimento construtivista russo, destacou-se como a mais influente e principal realizadora de documentários no período pós-revolucionário da Rússia.

cortadas. O filme se tornou oscilante entre experimentação formal e imposições ideológicas políticas, porém, na tentativa de driblar tais ordens, Eisenstein trabalhou precisamente na montagem da “cena do relógio”. Nela, vários relógios indicavam as horas das capitais de todo o mundo, desenfreadamente todos começaram a girar até chegarem, sincronizadamente, na hora da Revolução Russa, com o tempo histórico de Moscou, apontando a hora universal que se vivia. Bastante desgastado com sua relação conflituosa com os líderes do Partido, Eisenstein conclui o filme antes do previsto, por conta do rumo diferente que o Partido tomou, após a morte de Lênin, e com intenções de rodar outro filme.

Percebe-se, no conjunto de sua produção cinematográfica, o intuito claro de influenciar a massa por meio de seu processo de montagem. “Eisenstein considerava a montagem um fenômeno próprio da percepção humana, presente em inúmeras manifestações artísticas, muito antes de se constituir o nervo central da técnica cinematográfica” (FREITAS, 2011, p. 28). Na concepção do cineasta, a construção de uma obra de arte se dá pela montagem. Ela é expressão do pensamento e da cultura, uma vez que, para Eisenstein “o pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente”, como escreve José Carlos Avellar na introdução de *A forma do filme* (EISENSTEIN, 2002, p. 8). Na sessão a seguir expomos a transição de Eisenstein do teatro para a arte cinematográfica e tratamos com maior profundidade de sua teoria da montagem. Na terceira sessão, abordamos a interpretação deleuziana do método dialético usado por Eisenstein em seus filmes e sua função no processo de pensamento.

2 DO TEATRO AO CINEMA

A passagem de Eisenstein do teatro para o cinema é marcada por dois episódios relatados pelo cineasta em *A forma do filme*. O primeiro episódio ocorreu em 1920, quando Eisenstein sugere ao diretor da peça *O mexicano* que uma luta prevista apenas como elemento narrativo fosse encenada à vista da plateia e “[...] que a cena fosse encenada no centro da plateia, para recriar as mesmas circunstâncias nas quais uma real luta de boxe ocorre. [...] A luta deveria ser cuidadosamente planejada com antecedência,

mas deveria ser totalmente realista (EISENSTEIN, 2002, p. 18). Segundo Eisenstein (2002, p. 18) o resultado foi que:

Enquanto as outras cenas influenciavam a plateia através da entonação, gestos e mímica, nossa cena usou meios realistas, até estruturais – luta real, corpos caindo no chão do ringue, respirações arquejantes, o brilho do suor nos corpos e, finalmente, o inesquecível choque das luvas contra a pele esticada e os músculos tensos.

Eisenstein, a partir daí, vislumbra uma nova faceta da cena. Em geral, as cenas são montadas para atingirem a plateia, mas a cena da luta vai além disso e estimula diretamente a plateia (cf. EISENSTEIN, 2002). Veremos a seguir que este fator levará a passagem da *mise-en-scène* para a *mise-en-cadre*. O segundo episódio ocorre entre 1923 e 1924 ao produzirem uma peça sobre uma fábrica de gás em uma verdadeira fábrica de gás. Eisenstein (2002, p. 19) relata que:

[...] os verdadeiros interiores da fábrica nada tinham a ver com nossa ficção teatral. Ao mesmo tempo, o charme plástico da realidade da fábrica se tornou tão forte que 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 consequência, fomos levados ao limiar do cinema.

Mesmo presente em todas as outras artes, dois elementos são centrais no cinema: o plano e a montagem. De acordo com Eisenstein, são gravados fragmentos da natureza e esses são combinados de vários modos (Cf. EISENSTEIN, 2002, p. 15). Ou seja, elementos da própria realidade são capturados e reorganizados em combinações que podem conter incontáveis variações. Desde reproduzir o real, tal e qual o vemos, até inovar e criar novas perspectivas com o material coletado. Daí provém o processo que Eisenstein chama de “montagem”. Distante do contato direto com o real e da câmera que o apanha, a montagem possibilita a criação de uma efetiva e nova realidade. A composição final de uma montagem é determinada por fatores, sejam estes conscientes ou inconscientes, constitutivos da realidade de quem faz a montagem.

A diferença da sétima arte para as demais artes é que mesmo esses fragmentos do real sendo utilizados como base da produção artística por todas as manifestações da arte, o cinema eleva as combinações desses elementos apanhados do real a um nível inatingível pelas demais artes. Um músico ao compor uma melodia via a junção de duas notas da escala musical, o pintor que cria uma nova cor ao misturar outras duas ou o

escritor que constrói um texto juntando diversas palavras, chegam a uma unidade orgânica, onde os sinais visíveis da combinação dos fragmentos apanhados da realidade se perdem (Cf. EISENSTEIN, 2002, p. 16). No caso do cinema, o fragmento do real, expresso pelo plano, é extremamente resistente. A combinação de diversos planos não faz uma unidade orgânica, mas um agrupamento de partes do real que, em seu conjunto, formam uma nova realidade sem perderem o vínculo direto com a realidade capturada. Dessa forma, uma composição cinematográfica é sempre uma realidade criada, mas também a própria realidade. De mais a mais, é:

[...] o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza. Assim, o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes. O menor fragmento “distorcível” da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é montagem (EISENSTEIN, 2002, p. 16-7).

Eisenstein também traz do teatro para o cinema a montagem de atrações que, para Arlindo Machado (1982, pp. 34-35):

[...] é como ele [Eisenstein] passa a chamar o seu projeto teatral, onde “atração” designava todo momento de agressividade ou de forte impacto emotivo, destinado a produzir choque nos espectadores. A “atração” seria então a unidade de base de seu teatro, a célula significante de onde decorre as macroestruturas ideológicas da obra.

A cena da luta mencionada acima, nesse sentido, se caracteriza como uma montagem de atração. A preocupação não é mais a narrativa histórica ou o elemento dramático ligado, pura e simplesmente, a um acontecimento, mas a “atração” é que passa a ser o elemento essencial. Desse modo, não há a necessidade de se ocupar em encenar uma peça por horas para dar conta de toda sua carga emotiva ou conflitos ideológicos, basta concentrar-se em seus nós dramáticos e em suas intensas “atrações”. As montagens cinematográficas de Eisenstein, dessa forma, não se ocupam de uma linearidade ou cronologia de fatos. O objetivo, portanto, será sempre estimular a plateia por meio de elementos que atraíam a atenção. A passagem da *mise-en-scène* para a *mise-en-cadre* vem a esse encontro.

Para Eisenstein a *mise-en-scène* ou o desenho de cena, isto é, a posição dos atores e demais elementos que fazem parte de determinada cena, impossibilita a fusão da plateia e do palco em um padrão em desenvolvimento (Cf. EISENSTEIN, 2002, p.

16). *A mise-en-scène* proporciona uma síntese plástica do que se pretende passar com uma cena e, portanto, é um recurso limitado ao que se passa dentro da ação cênica. *A mise-en-cadre*, ou o desenho dos planos, rompe com esse limite, uma vez que possibilita uma síntese temática do que se pretende passar ao espectador. Nesse sentido, a sequência de planos em uma montagem cinematográfica possibilita a composição de uma estrutura geral do filme.

2.1 Conflito e montagem

A produção artística se origina, segundo Eisenstein, de um processo dialético *dinâmico* de contraposição de elementos que constituem o real. A mesma lógica se aplica ao processo de pensamento e de criação abstrata, que é sempre uma síntese que surge da oposição entre tese e antítese. Há, na produção da arte e no processo de pensamento, um princípio dialético de dinâmica: o conflito, segundo Eisenstein (2002, p. 50), é “o princípio fundamental para a existência de qualquer obra de arte e de qualquer forma de arte”. O cineasta diz que, de acordo com sua missão social, a arte é sempre conflito porque:

é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do Ser. [...] De acordo com sua natureza *porque*: sua natureza é um conflito entre a existência natural e a tendência criativa. Porque o limite da forma orgânica (o princípio passivo do ser) é a *Natureza*. O limite da forma racional (o princípio da produção) é a *Indústria*. Na interseção de Natureza e Indústria está a *Arte* (EISENSTEIN, 2002, p. 50).

A contraposição da forma orgânica e da forma racional, nesse sentido, produz “a dialética da forma artística. *A interação das duas produz e determina o Dinamismo*” (EISENSTEIN, 2002, p. 50 [itálicos do autor]). Com efeito, uma obra cinematográfica, o cinema em si mesmo, é o choque do orgânico com o racional. É a contraposição dos menores fragmentos do real: é opor um plano contra outro plano ou, ademais, é a oposição interior de um mesmo plano. É a ação mesma do racional (o homem), sobre o orgânico (a natureza) que é transformado em uma realidade criada a partir da montagem. Segundo Eisenstein (2002, p. 52), montagem “é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro”. A montagem, portanto, resulta do conflito e gera conflito. Com ela se pode quebrar o fluxo contínuo da realidade objetiva, ou seja, não se trata de reproduzir o mundo sensível, mas, por meio da articulação dos fragmentos do real e da contraposição dos planos, ultrapassar a

barreira do concreto e fundar uma nova realidade desatada do mundo sensível, que se opõe à linearidade do factual e que tem, em si só, um movimento próprio.

De acordo com Eisenstein, contrário ao que comumente se pensa, o movimento alcançado no cinema, por meio da montagem, nasce da sobreposição dos fragmentos do real, não por meio de um ordenamento em sequência desses fragmentos, como se pode observar nos recortes a seguir:

Sabemos que o fenômeno do movimento no cinema reside no fato de que duas imagens imóveis de um corpo em movimento, uma seguindo a outra, se fundem numa aparência de movimento se mostradas sequencialmente numa velocidade determinada. [...] Colocadas próximas uma da outra, duas imagens fotografadas imóveis dão a sensação de movimento. Isto está certo? Pictoricamente – e fraseologicamente, sim. Mas, mecanicamente, não. Porque, na realidade, cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservando na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto (EISENSTEIN, 2002, p. 52-53).

A sucessiva persistência na memória da identidade, já ausente de um plano, seguida pela percepção de um novo plano, isto é, o constante conflito do que se passou com o que está a passar, produz o movimento. O mesmo ocorre no processo de pensamento. Mais do que isso, o processo de pensamento em si só é movimento. O conflito de uma ideia abstrata, que se origina da percepção do real em contraposição com o próprio real, gera uma nova percepção, uma nova realidade, uma síntese da produção racional com o orgânico e natural. A síntese se origina do conflito entre tese e antítese. Na sequência do processo, a síntese torna-se uma nova tese que, por sua vez, será oposta à uma nova antítese, resultando em uma nova síntese. Seguindo-se o movimento.

3 O CHOQUE DE PENSAMENTO

Gilles Deleuze (2005), em *Imagem-tempo*, afirma que o cinema foi pensado a partir de uma ideia simples: o movimento que se atinge com o cinema, é um movimento automático. “Tal movimento não depende mais de um móvel ou de um objeto que o execute, nem de um espírito que o reconstitua. É a própria imagem [fragmento do real] que se move em si mesma” (DELEUZE, 2005, p. 189). A partir do movimento

automático aflora em nós um “autômato espiritual”, um agente ativo que reage sobre o próprio movimento e que não é capaz de distinguir os pensamentos que compõem estes movimentos, mas que percebe o engendramento formado por eles e que forma a imagem-movimento: “a potência comum do que força a pensar e do que pensa sob o choque: um *noochoque*” (DELEUZE, 2005, p. 190).

Não há possibilidade de escapar da potência da imagem-movimento. O choque que é causado pela imagem-movimento, e que provoca o autômato espiritual, também desperta o processo de pensamento. É por esse processo que somos conduzidos da subjetividade e da coletividade à uma das artes das massas. Segundo Deleuze (2005, p. 190):

[...] se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo e há muito tempo os homens pensariam. [...] Eles [aqueles que primeiro fizeram e pensaram cinema] acreditavam que o cinema seria capaz de impor tal choque, e de impô-lo às massas, ao povo.

A possibilidade estava lançada, mesmo que na condição de uma possibilidade lógica, “mesmo se ainda faltava o povo, mesmo se o pensamento ainda estava por vir” (DELEUZE, 2005, p. 190). De todo modo, era manifesta uma concepção de cinema, uma concepção sublime, que levava a imaginação ao seu limite, que forçava o pensamento a pensar no todo. Deleuze encontra no cinema um importante aliado da sua teoria diferencial das faculdades (HEUSER, 2010). Nesse sentido, Deleuze adota Eisenstein e o seu método dialético de montagem para decompor o *noochoque*, que é apresentado em três momentos particulares e determinados.

3.1 Da imagem ao pensamento ou do preceito ao conceito

Os conflitos existentes nos planos e, por meio da montagem, na sobreposição de planos em uma produção cinematográfica, expressam um pensamento, um conceito. Desse modo, todo plano e toda montagem são composições. São imagens e preceitos que, integrados, estabelecem um pensamento, um conceito. A imagem-movimento é em si mesma esse pensamento, esse conceito. O choque, portanto, que dela se origina é resultado de um conflito interior. Mais ainda, “o choque é a forma mesma da comunicação do movimento das imagens” (DELEUZE, 2005, p. 191).

Somos atingidos diretamente pela imagem-movimento, o choque que ela provoca em nossas faculdades nos comunica o todo. A ação do *noochoque* faz mais do

que nos fazer perceber o todo, nos força a pensá-lo. Com efeito, o todo só pode ser pensado por ser indiretamente a representação do tempo decorrente do movimento. O todo é o resultado dinâmico das imagens e preceitos, atingido não de forma lógica ou analítica, mas sinteticamente. Não se trata de uma soma dos elementos que compõem a imagem-movimento, mas de um produto, uma síntese das teses e antíteses presentes na imagem movimento. De acordo com Deleuze (2005, p. 191): “o todo é a totalidade orgânica que se afirma opondo e sobrepujando suas próprias partes, e que se constrói como a grande Espiral, seguindo as leis da dialética. O todo é o conceito”.

O processo de montagem, por conseguinte, é em si mesmo um processo intelectual. Paralelamente, pensar e montar são atividades dialéticas. A dinâmica para se atingir um conceito, via pensamento ou via montagem, exige uma composição dialética, uma contraposição de uma tese e de uma antítese. Em última instância, a montagem é “o que, ante o choque, pensa o choque” (DELEUZE, 2005, p, 191).

3.2 Do conceito ao afeto ou do retorno do pensamento para a imagem

Segundo Deleuze (2005, p. 192):

Trata-se de tornar a dar ao processo intelectual sua “plenitude emocional” ou sua “paixão”. Não apenas este segundo momento é inseparável do primeiro, como não se pode dizer qual dos dois vem primeiro. O que vem primeiro, a montagem ou a imagem-movimento? O todo é produzido pelas partes, mas o inverso também: há um círculo ou espiral dialética [...].

No momento anterior íamos da imagem-movimento ao que é expresso por ela: o pensamento do todo. Inversamente, vamos agora do pensamento do todo às imagens que o exprimem. O todo perde seu caráter de unificador das partes e se mostra como o *pathos* que é nelas difundido. É assim que podemos perceber que os fragmentos do real, os quais, agrupados, dão forma a imagem-movimento, são uma matéria plástica – assim como as utilizadas pelas demais produções artísticas são carregadas de traços e características próprias que as definem –, mas, quando colocados em conjunto pela montagem cinematográfica, formam o “monismo” da imagem-movimento.

O primeiro e o segundo momento evidenciam o que é o cinema:

[...] um circuito que compreende a um só tempo o autor, o filme e o espectador. O circuito completo compreende pois o choque sensorial que nos eleva das imagens ao pensamento consciente, e depois o

pensamento por figuras que nos leva às imagens e torna a nos causar um choque afetivo (DELEUZE, 2005, p. 195).

3.3 Identidade do conceito e imagem

Também presente nos momentos anteriores, o terceiro momento trata “não mais da imagem ao conceito, e do conceito à imagem, mas da identidade do conceito e da imagem: o conceito está em si na imagem, a imagem é para si no conceito” (DELEUZE, 2005, p. 195). Sob o foco não está mais o princípio orgânico, mas o pensamento-ação. A relação do homem com o mundo e com a natureza é elevada a um “monismo”, à uma potência suprema.

O pensamento ação coloca a um só tempo a unidade da Natureza e do homem, do indivíduo e da massa: o cinema como arte das massas. É inclusive graças a isso que Eisenstein justifica a primazia da montagem: o cinema não tem por sujeito o indivíduo, nem por objeto uma intriga ou uma história; tem por objeto a Natureza, e por sujeito as massas, a individualização das massas e não a de uma pessoa (DELEUZE, 2005, p. 196).

O processo dinâmico do método dialético de montagem, portanto, permite que o cinema alcance o que outras produções artísticas, como o teatro e a ópera, tentaram sem sucesso: “chegar ao Dividual, quer dizer individuar uma massa enquanto tal, ao invés de relegá-la numa homogeneidade qualitativa ou de reduzi-la a uma divisibilidade qualitativa” (DELEUZE, 2005, p. 196).

Um exemplo de individuação da massa e de sua oposição ao homogêneo é a multidão nas escadarias de Odessa, no filme de Eisenstein *Encorajado Potemkim*, como bem descreve Machado (1982, p. 48, [grifo do autor]):

[...] a multidão que foge dos cossacos o faz da forma mais *desorganizada* possível, alguns cruzando com os outros no sentido transversal e muito deles não respeitando sequer o leito da escada, escapando pelos corrimões e terrenos laterais, enquanto os soldados, pelo contrário aparecem dispostos de forma perfeitamente geométrica, com os fuzis voltados para a mesma direção, atirando todos ao mesmo tempo e com as botas marcando um compasso rígido e exato. É que o movimento que comanda as botas dos soldados do tzar não é o resultado da soma das selvagerias individuais, mas o efeito de uma ordem (social e política), ela própria monolítica, hierárquica autoritária.

O conflito destacado na citação estará sempre presente e a massa sempre estará sob ataque, mas o diferencial é que a massa individuada é capaz de romper com a plasticidade, a qual os soldados estão sob efeito. A rigidez dos movimentos delineados e uniformes limitam as possibilidades de dispersão pelo espaço, da conquista de novas formas, da ampliação de potência, de preenchimento do vazio. Se a massa é atacada é porque é livre para se (re)criar, é porque não é estática como as forças monolíticas, hierárquicas e autoritárias. O conflito entre essas duas forças, a massa e seu meio de repressão, deixa evidente a tensão que há entre os contraditórios: a massa se apresenta como pluralidade libertadora, diversa, rizomática e multidirecional, o seu oposto, no entanto, é singular e opressivo, monotônico, linear e unidirecional.

Toda a filmografia de Eisenstein está ancorada sobre esse conflito do uniforme e do poliforme, pois é a base estrutural do real, o choque entre o harmônico e o caos, por extensão, a configuração do coletivo: de um lado, o poder inflexível e ordenado, de outro, a massa desordenada e libertária. O cinema, nesse sentido, possui o papel de evocar o arrebatamento, o patético (*pathos*):

O *pathos* eleva os personagens à condição de grandeza, condição que apenas quer dizer “estar adiante” de algo; a emoção que provoca decorre de algo que ainda não é, “mas o que ainda não é deve vir a ser”. Tudo caminha para o clímax: “o ritmo fogado decorrente da tensão entre o presente e o futuro, os golpes que abalam qual exigência irrefutável, e as pausas que mostram o vazio do inexistente como vácuo em que é absorvido o *status quo*, a situação a ser mudada (FREITAS, 2011, p. 28, [grifos da autora]).

A realidade que é criada por meio do processo de montagem deve ser contraposta com o próprio real e, assim como uma antítese que se contrapõe à uma tese dão lugar à uma síntese, da contraposição surge um resultado sintético: a massa individuada é forçada a pensar e a agir sobre o real.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferente das demais formas de produção artística, a montagem cinematográfica oferece ao ser humano a possibilidade de criar uma realidade distinta e independente com tempo e movimento próprios, embora tendo como ponto de partida a realidade em si mesma. Concomitante à possibilidade de criação de uma realidade, nos é ofertada a chance de agir sobre a realidade mesma e modificá-la. Mais do que um processo

intelectual, ou seja, que pode pensar os elementos constitutivos do real via elaboração de conceitos, o cinema pode ser visto como uma “caixa de ferramentas” útil tanto para manter quanto para reformar o real.

Se, como acabamos de expor, o cinema, como o de Eisenstein, tem por objeto a natureza e como sujeito as massas, o que implica é bastante claro, para que haja mudanças no real é preciso que o sujeito atue sobre o objeto. O choque provocado pela dinâmica do movimento dialético, nesse sentido, é a força motriz para a ação da massa sobre o mundo. É com a efetivação do processo de pensamento que a massa pode irromper do coletivo como sujeito “individuado”.

O método de montagem dialético utilizado por Eisenstein expressa justamente o conflito que deve servir de base à ação da massa. A reprodução do real nunca foi o objetivo do cineasta, ele visava, por meio da justaposição de planos, ultrapassar a realidade em si mesma, lhe conferindo um novo sentido, um sentido próprio em que a aparência linear e ordenada do mundo sensível fosse destruída para ser reconstruída sob uma perspectiva a partir do choque de forças opostas e contraditórias. Os seus filmes, assim como a massa, não podem ser subjulgados ou sistematizados a conformidades, a princípios ou a forças ordenadoras. Sobre eles, assim como na massa, o que atua é o patético.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FREITAS, Nanci de. O velho e o novo: tensão entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 25-40, jan.-jun. 2011.

HEUSER, Ester Maria Dreher. *Pensar em Deleuze: violência e empirismo no ensino de filosofia*. Ijuí: UNIJUÍ, 2010.

MACHADO, Arlindo. *Geometria do Êxtase*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

PEREIRA, Renato Pignatari. Eisenstein: o cineasta da revolução. In: *Klepsidra: revista virtual de história*, ano II, n. 9, ago.-set., 2001. Disponível em: <https://www.klepsidra.net/klepsidra9/eisenstein.html>. Acesso em: 16/04/2019.