

# Eisenstein e os ideogramas japoneses. Analisando a montagem intelectual em *Outubro*

Ana Paula Penkala\*

## Índice

|  |   |
|--|---|
| 1 Introdução   | 1 |
| 2 Notas para um cinema revolucionário                  | 2 |
| 3 Do Kabuki à Montagem Intelectual                     | 3 |
| 4 Quatro seqüências em Outubro                         | 6 |
| 5 Considerações finais                                 | 8 |
| 6 Referências bibliográficas e bibliografia consultada | 9 |

## Resumo

Este artigo propõe um olhar sobre a construção de uma proposta teórica e a prática cinematográfica de Sergei Eisenstein a partir da imagética arte e escrita oriental. Partes de *Outubro*, filme do cineasta realizado em 1927-28, servirão de exemplo de análise, através da qual pretendo refletir sobre o fazer cinematográfico proposto pelo cineasta soviético e compreender a “montagem intelectual” enquanto construção de uma linguagem visual bastante visionária, fundamentada em noções trazidas de uma cultura

---

\*Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGCOM/UFRGS. Porto Alegre/RS – Brasil. E-mail: penkala@gmail.com

diferente e que, embora possa ser considerada elitista, estabeleceu uma espécie de modelo para o cinema militante do século XX.

**Palavras-chave:** conceito; cinema; Eisenstein; montagem intelectual; ideogramas.

## 1 Introdução

Durante a construção de “sua teoria cinematográfica”, que enfatizou principalmente a montagem, Sergei Mikhailovitch Eisenstein voltou-se para o cinema enquanto instrumento político, desenvolvendo em sua teoria reflexões e articulações de conceitos ainda hoje muito usados. Como realizador, praticou suas teorias e deixou em imagens uma espécie de aula sobre como fazer filmes revolucionários. Permeados por uma ideologia socialista depurada, fundamentada em alguns dos preceitos mais enfáticos do marxismo, os filmes de Eisenstein estabelecem uma espécie de marco na história do cinema, a partir do qual podemos compreender uma parte importante do projeto imagético das vanguardas artísticas do século XX. O cineasta soviético, nascido em Riga em 1898, propunha não um cinema feito de imagens realistas e naturalistas – uma ruptura obser-

vada em todos os movimentos modernistas nas artes visuais das primeiras décadas do século passado – , mas construído por idéias, por conceitos, por significados nascidos a partir de justaposições e composições intelectuais. Essa é a dinâmica da montagem intelectual que o tornou conhecido e provoca controvérsias até os dias atuais. A “montagem intelectual”, segundo a prática de Eisenstein, era simplesmente a ação de um realizador (o diretor, o montador ou ambas as figuras unidas em uma só pessoa) – uma ação reflexiva – sobre a realidade nua obtida pelo olho da câmera. O cerne dessa proposta de fazer cinematográfico está na ação intelectual (e ideológica) do realizador sobre uma informação como é dada na natureza. Esse conceito de montagem intelectual configura-se em um grande e rigoroso exemplo de discurso cinematográfico. Para suas teses a respeito do cinematográfico, no entanto, Eisenstein utiliza-se de conceitos, noções e percepções que toma da cultura imagética oriental, especificamente a japonesa, transpondo para as imagens em movimento métodos de construção de sentido estabelecidas no teatro (o Kabuki), na escrita (os ideogramas) e na própria literatura (os haikais). Este trabalho propõe um olhar sobre esse percurso teórico de Eisenstein e a análise de partes de um de seus filmes fundamentada em suas próprias teses.

## 2 Notas para um cinema revolucionário

Os cineastas soviéticos contemporâneos de Eisenstein não acreditavam em filmes que reproduzissem o mundo como se a câmera fosse uma janela. A idéia de “janela para o

mundo”, pensada mais tarde pelo teórico e crítico de cinema francês André Bazin (com sua crença na importância da transparência das imagens e sua proposta de “montagem proibida”), muito próprias do cinema clássico representado principalmente pelos norte-americanos, estava totalmente na contramão do que Eisenstein acreditava ser o papel ou, mais especificamente, a vocação do cinema. Para Bazin a montagem é *interdita* quando dela depende o sentido da seqüência. Ele afirmava que a transparência das imagens deveria ser mantida. “Vimos que, para Bazin, o principal é de fato o evento como pertencente ao mundo real ou a um mundo imaginário análogo ao real, isto é, enquanto sua significação não é ‘determinada *a priori*’” (AUMONT, 1995, p. 73, grifo do autor). Bazin acreditava, diz Aumont, no “[...] evento real em sua ‘continuidade’ [...]” (1995, p. 74). Eisenstein, pelo contrário, concebe a vocação do filme justamente como sendo a de produzir discursos. Segundo Aumont, o cineasta considerava o filme “[...] menos como representação do que como discurso articulado [...]” (1995, p. 79). A montagem, assim, é o que define ou, ainda, proporciona tal articulação. A busca que Eisenstein faz do realismo anda pela contramão daquilo que, na época, era chamado de naturalismo (e que se dizia realismo). “Em 1924-25, eu estava pensando na idéia de um retrato fílmico de um homem *real*. Na época, prevalecia a tendência a mostrar o homem real apenas por meio de *longas* cenas dramáticas sem cortes. Acreditava-se que o corte (montagem) destruiria a idéia do homem real”, disse Eisenstein (2002a, p. 66, grifos do autor). O corte começa, em tese, a ser estabelecido como um dos elementos para a forja de um cinema revolucionário e militante.

O cinema pensado por Eisenstein é um cinema feito a partir de um espaço diegético permeado de intervenções (na montagem) do realizador, o que é contrário a tudo o que as narrativas clássicas preconizavam na época. Era preciso interferir na forma natural das coisas para construir as idéias de um filme, para construir um filme para o espectador, para construir idéias no espectador. O cinema norte-americano, representado por David Griffith, precisava de revisão. Para Eisenstein, revolucionar a arte, principalmente aquela feita de imagens, significava revolucionar a forma como essa arte era feita. As narrativas lineares, para o cineasta, segundo Arlindo Machado (1982), ocultavam a construção do filme e o transformavam em mero registro dos eventos que existem independentemente do montador na sala de edição ou da câmara na circunstância da tomada. Para produzir sentido na percepção dos espectadores era necessário interferir no filme (EISENSTEIN, 2002a; 2002b). A montagem intelectual, ou conceitual, dialética ou, ainda, a montagem de conflitos foi o método encontrado pelo cineasta e teórico do cinema soviético de produzir os sentidos que desejava.

### 3 Do Kabuki à Montagem Intelectual

Como elemento central nas preocupações de Eisenstein, o cinema como construção de sentido começa a ser pensado antes mesmo que ele começasse a fazer cinema. Na época, entre 1920 e 1923, Eisenstein ainda trabalhava com teatro. Suas primeiras articulações teóricas sobre as imagens em movimento partem de observações das dinâmicas

de cena teatrais e de sua afeição pela cultura imagética oriental. Conforme o próprio cineasta comenta em *A forma do filme* (EISENSTEIN, 2002a), suas percepções a respeito da arte dos palcos ganham vulto e chegam ao “limiar do cinema” (p. 19) a partir de 1923. É do teatro que o futuro cineasta vai retirar as noções de “tipagem” e montagem, trabalhadas em toda sua obra e bastante enfatizadas em *Outubro*, seu terceiro filme, realizado em 1927. Ambas as noções permeiam toda sua produção intelectual sobre cinema. As bases para suas principais teses a respeito da instância formal dos filmes são construídas a partir de percepções simples, como a potencialidade da saturação emocional (elemento central da noção de tipagem e estopim para sua teoria da montagem) e o corte como método expressivo revolucionário (EISENSTEIN, 2002a).

As teses a respeito da montagem e da tipagem no cinema formuladas por Eisenstein devem muito a elementos particulares da cultura oriental, especificamente a japonesa. Desde o teatro Kabuki, passando pelos *haikais* (poemas curtos tradicionais da língua nipônica), até os ideogramas, essas expressões japonesas profundamente ligadas ao sentido da visão serviram como fonte inesgotável para suas articulações teóricas a respeito da arte das imagens em movimento (EISENSTEIN, 2002a). Ele atribuía aos japoneses a capacidade e o domínio da técnica de “[...] *reduzir percepções visuais e auditivas a um 'denominador comum'*” (2002a, p. 31, grifo no original). A arte de construir uma imagem que seja capaz de encerrar, em si, um conceito, estabelece, para a teoria da montagem intelectual de Eisenstein, um ponto de partida. Assim como o Kabuki, com sua dinâmica de cena e as expressões

tipificadores dos personagens domina essa técnica, os ideogramas (japoneses ou chineses) são o exemplo máximo da junção de duas partes que formam não a sua soma, mas um produto diferente.<sup>1</sup>

Afirmado que “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (EISENSTEIN, 2002a, p. 35), o cineasta começa a aprofundar seus estudos da arte japonesa já reconhecendo que o cinema nipônico ignora a montagem. Ele baseia suas teses a respeito desse elemento em conceitos e métodos da cultura imagética japonesa, mas em momento algum em uma realização cinematográfica japonesa. A cultura visual nipônica dá a Eisenstein o ferramental necessário para começar a pensar a construção de sentido por meio das imagens. No sistema tradicional da escrita japonesa, os ideogramas (nascidos, diga-se, primeiro na China, mais de 500 anos antes da era Cristã), o soviético percebe a potencialidade da combinação de imagens neutras como forma de produção de sentidos que não existiam em cada imagem em separado. A junção de dois hieróglifos<sup>2</sup> simples (o desenho de um cavalo, como no próprio exemplo de Eisenstein) “[...] deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau [...]” (2002a, p. 36), disse. Cada desenho dizia respeito a um objeto ou fato, mas sua combinação dava origem a um con-

<sup>1</sup> É interessante notar que a Gestalt, estudo austro-germânico que observa a “psicologia da forma”, e tem suas primeiras teorias formuladas nos anos 20, tem como uma de suas principais leis o fato de que o todo nunca é simplesmente a soma das partes individuais que o compõe. A esse respeito, ver ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Ed. USP; Pioneira, 1997.

<sup>2</sup> Os desenhos primitivos que dão origem, mais tarde, aos ideogramas.

ceito. O exemplo clássico dessa construção de conceito é mencionado aqui por Eisenstein: o desenho representando a água combinado ao desenho representando o olho gera (o que ele chama de “graficamente indescritível”) “chorar”. “Mas isso é - montagem!” (2002a, p. 36), exclama o cineasta. “É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo - em contextos e séries intelectuais.” (2002a, p. 36, grifo no original) É disso que partem suas teses para o que ele chamará de “cinema intelectual”.

O que Eisenstein chama, na cultura japonesa, de máximo laconismo ao representar visualmente conceitos abstratos, também tem forte ligação com um tipo de poesia tradicional do Japão chamada *haikai*. Parece estranho falar em poesia como representação ou mesmo conceito visual, mas Eisenstein traça esse paralelo de forma magistral, dizendo que o mesmo método dos ideogramas faz a combinação de símbolos antagônicos que gera um conceito abstrato, que “[...] floresce num esplendor de efeito imagístico” (EISENSTEIN, 2002a, p. 37, grifo do autor).

Não por acaso o cineasta acaba criando uma metáfora para as unidades fílmicas que corresponde à escrita. Segundo ele, o plano (unidade básica do filme) corresponde à palavra, enquanto que séries de planos (o que, grosso modo, corresponde a uma seqüência, considerando sua unidade dramática) seriam as frases. É irônico pensar nos semioticistas europeus, que obviamente definiriam o filme como um texto, porém um pouco mais tarde que o lirismo de Eisenstein.

Tais reflexões de Sergei Eisenstein abrangem também o universo das artes cênicas, das gravuras e das esculturas orientais. O te-

atro Kabuki e suas maquiagens inspira o cineasta a pensar sobre o mesmo conceito de laconismo e “denominador comum” que permeia os ideogramas e os *haikais* como formas de reduzir a mensagem ao poder máximo de ênfase e paixão para que seja possível, ao se olhar para a expressão do rosto de um ator, compreender todo um conceito e não apenas fazer o reconhecimento de um personagem (2002a; 2002b).

Sharaku, gravurista japonês do século XVIII, foi reconhecido por fazer rostos enfaticamente desproporcionais. Eisenstein pega o exemplo desse artista e sobre sua obra e a crítica de sua obra faz reflexões tão pertinentes para os estudos de cinema como discurso quanto para os estudos sobre expressão de forma geral. O desenho de Sharaku expressava (e, portanto, dava forma) fisicamente o estado ou a identidade psíquica/emocional (ou seja, algo abstrato) do sujeito. Esse é um conceito básico na construção da persona (máscara tipificadora) no Kabuki e serve de base para qualquer teoria da forma e da construção de sentidos por meio das instâncias formais. Isoladamente, um nariz de Sharaku, se comparado ao olho da mesma face, é desproporcional. No conjunto, no entanto, o produto é a expressão física das características mais abstratas do sujeito desenhado. Esse é também o princípio da caricatura como a conhecemos no ocidente, embora talvez não seja expresso no desenho caricato a psiqué.

O que une essas práticas imagéticas é o que serve de ponto de partida para a teoria da montagem eisensteiniana:

Não é exatamente isto que nós do cinema fazemos com o tempo, assim como Sharaku com a simultaneidade, quando causa-

mos uma desproporção monstruosa das partes de um evento que flui normalmente, e repentinamente desmembramos o evento [...], fazendo uma montagem que desintegra o evento em vários planos? [...] 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. (EISENSTEIN, 2002a, p. 39-40, grifo do autor)

Assim, Eisenstein organiza um de seus melhores argumentos contra o realismo como forma de expressão artística. Ele afirma que o “realismo absoluto” não é a forma certa de percepção. Esse realismo seria uma forma estatizada para homogeneizar o pensamento (aqui, a crítica ao pensamento único, nivelador e alienante de uma monarquia) (2002a).

A forma de militância socialista por meio do cinema ganha vulto quando Eisenstein começa a desenvolver a parte mais densa de sua tese sobre a montagem intelectual. O conflito está no cerne desse pensamento, segundo o qual a colisão, o choque (por meio da justaposição) entre duas unidades em oposição entre si gera um conceito. Um conceito grave, no que diz respeito à luta socialista. Portanto, para Eisenstein, a montagem é conflito (2002a, p. 43), e essa é a chave da montagem dialética, a qual também chamamos de intelectual por simplesmente exigir do realizador uma reflexão na hora da montagem e do espectador um embasamento para a compreensão de certos conceitos que a montagem propõe. Não é exagero dizer, portanto, que Eisenstein acaba caindo em contradição quando faz um cinema de militância socialista que exige dos espectadores um nível de esforço intelectual raramente pre-

sente (por pura e simples ausência de oportunidades e arcabouço teórico) entre os camponeses, o proletariado e alguns militares de baixa patente (o povo, grosso modo). O próprio cineasta reconhece que a compreensão intelectual passa por questões de classe. O princípio emocional, diz ele, é universal e compartilhado por todos os homens, mas a classe determina o princípio intelectual. O cinema intelectual (idealizado e vislumbrado por ele), porém, resolverá o conflito entre a harmonia intelectual e a fisiológica, explica Eisenstein. Isso, prossegue, seria uma síntese entre a ciência, a arte a militância de classe (EISENSTEIN, 2002a).

#### 4 Quatro seqüências em Outubro

A estátua em homenagem ao imperador Alexandr Aleksandrovitch (Alexandre III) é derrubada. Assim começa *Outubro* ou *Dez dias que abalaram o mundo*, filme de Eisenstein de 1927-28 realizado para a comemoração dos 10 anos da Revolução Bolchevique, e do qual analisarei algumas partes neste trabalho. A história do filme tem início em fevereiro de 1917, quando o povo derruba o czar Nicolau II e, assim, põe fim à monarquia na Rússia. A Igreja abençoa o Governo Provisório. A fome continua e o povo não vê mudanças entre a monarquia e o poder que assumiu a Rússia provisoriamente. O Governo Provisório não passa de uma alternativa burguesa ao czar e, como tal, compatível com a continuidade da situação calamitosa em que se encontra o povo russo.

Operários, marinheiros e soldados apóiam Lenin em seu discurso, que não dá a batalha por vencida. Kerenski, que assumira como Ministro da Guerra do Governo Provisório do príncipe Georgy Lvov, tem cada

vez mais ilusões de grandeza. Em manifestação popular em Petrogrado (hoje São Petersburgo, à época capital do país), a sede do jornal Pravda é invadida e saqueada pelos burgueses, que jogam fora muitos exemplares impressos e atacam violentamente os proletários reunidos. Meses depois, quando Kerenski já era um governo impotente diante da invasão do General Kornilov, a revolta popular aumenta e, em outubro, operários e soldados invadem o Palácio de Inverno, insuflados pelas idéias de Lenin, que assume o poder após conquistar o apoio de várias camadas da população com seu lema socialista de paz, pão, terra e liberdade. A Rússia se transforma na primeira república socialista do mundo.

A partir dessa resumida “sinopse” proponho a análise mais apurada de quatro partes especificamente:

##### 4.1 A estátua de Alexandre III

Logo na primeira seqüência do filme Eisenstein põe em prática sua proposta de, por meio de vários planos, separados por cortes, enfatizar uma idéia. Ele o faz ao mostrar a estátua de Alexandre III de vários ângulos, embora todos eles de contre-plongée. Com a repetição, enfatiza todo o simbolismo de poder que a estátua carrega, e ressalta também a condição do espectador de inferior a esse poder, o que já estabelece um ponto de vista sugerido ao espectador: o de também oprimido pela monarquia. Quando o povo, representado por algumas figuras que parecem camponeses, sobem as escadarias e escalam a escadama, os planos, em sua maioria, ainda mostram a estátua em contre-plongée. O povo, no entanto, está sobre ela. Essa idéia, posta em seguida da sugestão de opres-

são que a estátua sozinha passava, enfatiza uma opressão existente, mas que chega a seu fim. Agora há alguém acima do czar! Logo após isso há o “enforcamento” da cabeça da estátua pelos revoltosos, que enrolam uma corda em torno do pescoço da figura do monarca para arrancá-la de seu posto. Essa primeira sugestão de morte à monarquia é seguida pelo desmantelamento da estátua, que tem seus membros, um a um, caídos, evento que é mostrado em planos separados por cortes secos que, muitas vezes, provocam a repetição de uma queda enquadrada de outro ângulo. Mais uma vez a ênfase eisensteini-ana por meio da repetição de planos e pela velocidade da montagem dos vários planos justapostos.

#### 4.2 Burguesas histéricas sublimam o êxtase sexual

Na seqüência em que os proletários fazem uma manifestação contra o Governo Provisório burguês, há um momento específico, quando um jovem é linchado, que pode ser reconhecido como uma das maiores metáforas sexuais da cinematografia desse período. Apesar de sua clara conotação sexual *per se*, o linchamento do jovem manifestante carrega um forte significado dentro do filme, pois estabelece um juízo com respeito à burguesia que é muito próprio da militância socialista. Eisenstein constrói, nessa seqüência, claramente a burguesia como perversa, recalcada e assassina. O jovem, que se afasta dos manifestantes para esconder e proteger a bandeira que carrega, atrapalha o encontro romântico de um oficial e uma moça burguesa. A frustração sexual do oficial, interrompido em seu intercurso, reverte-se em vingança contra o rapaz, enquanto a moça

burguesa permanece em seu lugar. A vingança do oficial chama a atenção de outras mulheres da burguesia, todas muito bem tipificadas por sua maquiagem branca que as diferencia do operariado e dos camponeses de pele queimada pelo sol. Seria isso também uma referência ao Kabuki e sua maquiagem branca das gueixas (moças de recato aparente, porém maestrinas nas artes do sexo)?

Aqui, enquanto a montagem rápida de planos de um canhão intercalados de primeiros planos do rosto do canhoneiro, sugerem a aceleração muito própria da excitação sexual. Primeiro, vários planos sucessivos do canhão disparando (sempre uma metáfora do falo e sua potência e clímax, como qualquer arma de fogo) passam a ser intercalados pelos planos muito rápidos do rosto do canhoneiro com expressão de satisfação. Conforme a tensão do linchamento aumenta, aumenta a velocidade dos sucessivos planos que mostram: o rosto sorridente das mulheres em satisfação histórica (e, por isso, de sublimação de seus recalques sexuais mais profundos); o vai-e-vem de suas sombrinhas que espetam a carne do jovem que é linchado (outra sugestão de falo, penetração e excitação sexual); a agonia do jovem, que tem suas roupas rasgadas com violência (vários planos de detalhe mostram isso). A velocidade do ritmo dessa cena perde aceleração quando, depois do linchamento, vemos a ponte que está sendo erguida lentamente e, assim, permite a visualização do caos e da morte. O cavalo branco que é morte é arrastado de um lado da ponte. O cavalo branco simboliza poder e nobreza, ao mesmo tempo que sugere pureza (por ser branco) e potência (o cavalo é símbolo de potência, principalmente sexual).

### 4.3 Kerenski e o pavão

Quando Alexandre Kerenski, nomeado Ministro da Guerra, assume o poder, há uma seqüência em que Eisenstein usa três metáforas por justaposição de planos de imagens diversas. Na escadaria, planos em contre-plongée de uma estátua segurando no alto uma coroa de louros são intercalados por primeiros planos em plongée do rosto de Kerenski, em uma clara alusão ao coroamento desse governo (como se o diretor se perguntasse: Kerenski será um outro czar?). A coroa de louros é emblemática, porque simboliza o poder dos césores romanos, cujo nome dá origem a “czar”.

Quando Kerenski está diante de uma porta, preparando-se para entrar em um dos cômodos que já pertenceram ao czar, planos da pose altiva dele (as botas, as luvas seguradas atrás do tronco, a pose militar de peito erguido) são intercalados com planos de um pavão animado de metal. Quando o pavão abre as penas de seu rabo, um símbolo talvez universal de soberba, as portas se abrem e Kerenski adentra o cômodo.

Planos de copos de cristal alinhados contrapostos a soldadinhos de chumbo em posição de sentido, também alinhados, são seguidos de uma montagem que compara Kerenski a Napoleão Bonaparte. Será Kerenski um novo Napoleão?

### 4.4 Os cavalos e Kerenski

Usando a ironia de forma violenta e ao mesmo tempo sutil, Eisenstein usa imagens aparentemente simplórias para expressar uma idéia não muito agradável sobre Kerenski. Quando Kerenski está encurralado no Palácio de Inverno, mais ou menos após

a primeira metade do filme, chama um soldado pelo telefone. Ele requisita a proteção dos Cossacos. O soldado, quando Kerenski se identifica, presta-lhe continência batendo os calcanhares (plano de detalhe) e diz que os Cossacos estão “selando seus cavalos”. Em seguida, deixa o Ministro da Guerra falando sozinho ao telefone e volta a sentar-se. Com isso Eisenstein mostra que os Cossacos foram conquistados pelos Bolcheviques e agora estão contra Kerenski. Alguns planos da traseira e dos rabos dos cavalos são intercalados com planos de Kerenski (em contre-plongée, o que o coloca em inferioridade) gritando ao telefone para o nada e um plano da cabeça de um cavalo, que come seu feno. Kerenski bate o telefone, furioso. Fica clara a referência de Eisenstein ao que os Cossacos pensavam agora sobre Kerenski. A justaposição dos rabos dos cavalos com os planos de Kerenski gritando e o cavalo comendo pode ter vários significados, mas nenhum, talvez, seja tão sugestivo quando a expressão de sugerir que o Governo Provisório “vá à merda”.

## 5 Considerações finais

Torna-se impossível desmembrar toda a obra fílmica e teórica de Eisenstein em alguns poucos anos de estudo. Suas teorias de montagem, no entanto, acabam fornecendo aos analistas de cinema sempre novas pistas para que se analise seus filmes. Como um universo rico em metáforas, simbologias outras e expressão formal revolucionária, o cinema de Sergei Eisenstein pode ser considerado como o melhor material para se estudar a obra teórica de Sergei Eisenstein. Aqui procurei refletir um pouco sobre o percurso teórico desse cineasta admirável analisando tre-



chos muito pequenos de um de seus principais filmes. Em *Outubro* me foi possível descobrir não apenas a força que a montagem intelectual é capaz de ter enquanto discurso visual, mas a impossibilidade de, em poucas páginas, refletir a contento sobre a obra desse cineasta. Sua articulação entre o cinema e a cultura visual japonesa ainda é um universo vasto a ser explorado. Se Eisenstein não consegue atingir a todas as classes com o elitismo de suas metáforas e conceitos, talvez consiga deixar sua teoria e prática como exemplo, para quem analisa o cinema, da importância do discurso fílmico na construção dos sentidos sobre as coisas do mundo.

## 6 Referências bibliográficas e bibliografia consultada

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- AUMONT, Jacques. A montagem. In: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995. p. 53-88.
- AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995. p. 19-52.
- EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.
- EISENSTEIN, Sergei M. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MACHADO, Arlindo. Sergei M. *Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MARIE, Michel. Cinema e linguagem. In: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995. p. 157-222.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990-2003.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.