

EISENSTEIN E A TÉCNICA *INTERIOR* DO ATOR

Sabrina Tozatti Greve¹

Resumo: Este trabalho pretende destacar uma técnica elaborada por Eisenstein, nomeada como “técnica *interior* do ator”, pouco difundida em análises sobre a obra eisensteiniana. A técnica tem como princípio a relação do processo imaginário do ator com elementos da montagem e como esta técnica pode ser aplicada tanto no trabalho do ator, como do diretor.

Palavras-chave: Eisenstein; técnica interior do ator; imaginação; montagem; atuação.

Contato: sabrinagreve@usp.br

Como sempre, a mais rica fonte de experiência é o próprio Homem.

Eisenstein (1990, 50)

Como sabemos, antes mesmo de se tornar cineasta, Sergei Eisenstein teve um percurso considerável no teatro. Iniciou sua carreira como cenógrafo e figurinista (criou desenhos para 75 peças aproximadamente, nem todas apresentadas) e dirigiu alguns espetáculos teatrais com relativo sucesso, entre eles: *O processo*, de Gógol (1920), *Escuta, Moscou?* (1923) e *Máscaras de gás* (1924), esses dois últimos com dramaturgia própria. Inclusive, seu primeiro trabalho cinematográfico foi exibido no teatro: o curta-metragem *O diário de Glumov*, parte integrante do seu espetáculo *O sábio*, baseado em Ostróvski (1923).

Como discípulo e aluno de V. Meyerhold (ator, diretor e ex-discípulo de Stanislavski), Eisenstein se aprofundou no conceito de Biomecânica e produziu seus primeiros manifestos que constituíram a base de toda sua teoria desenvolvida tanto no teatro como no cinema posteriormente: “O movimento expressivo” e “A montagem de atrações”. O primeiro manifesto é pouco citado na análise da teoria e obra eisensteiniana por justamente ser escrito concomitantemente com Tretiakóv e não ter

¹ Atriz e cineasta, graduada em Cinema pela FAAP e mestranda na ECA/USP no programa de Pós-Graduação em Processos e Meios Audiovisuais, linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica. Bolsista Fapesp, Processo: 2015/06707-4.

Greve, Sabrina Tozatti. 2017. “Eisenstein e a técnica *interior* do ator”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 237-244. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

sido publicado nos livros de Eisenstein. E nesse texto estariam as bases de uma biomecânica eisensteiniana, onde ele desenvolve seu próprio sistema de treinamento para o ator, ou melhor, “o seu entendimento de como se dá o processo de criação e de atuação do ator, sempre tendo em vista a realização dos movimentos mais expressivos” (Oliveira 2008, 8).



Imagem 1 – Exemplos de exercícios de Biomecânica, por Meyerhold. Fonte: Jörg Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, 2005.

Superando seu mestre, Eisenstein criticava o trabalho de Meyerhold, afirmando que suas performances não eram suaves, seus movimentos eram muito marcados, tinham a precisão de uma máquina; e ele procurava uma precisão mais fluida e orgânica no trabalho do ator. E, mesmo reforçando que o objetivo do ator em cena não seria “a ‘sinceridade’ do movimento do ator, mas sua imitação, sua mímica contagiante” (Oliveira 2008, 105), premissa esta que também estava presente nas ideias de Meyerhold, Eisenstein questiona o efeito estético que a pura reprodução perfeita da gestualidade poderia causar:

“O movimento pelo movimento não evoca uma reação de emoção direta – a gesticulação no ballet pode até criar um efeito estético, baseado na admiração dos movimentos, ou um efeito erótico, mas não evoca uma emoção dramática condicionada pela luta dos motivos e baseada no movimento expressivo.” (Eisenstein e Tretyakov 1979, 37, tradução da autora)

Ou seja, Eisenstein não concordava que a simples reprodução mecânica de um gesto suscitaria a emoção necessária na ação dramática. No caso, o trabalho físico, sobreposto a qualquer trabalho de reflexão interior, não seria absolutamente eficaz no resultado final. E embora Eisenstein critique muito o método “monolítico” desenvolvido pelo Teatro de Arte de Moscou de Stanislavski, ele considera que há espaço para reinterpretar alguns aspectos positivos desse método, uma vez que “qualquer ator ou diretor é, na realidade, capaz de deduzir estes aspectos a partir de sua experiência ‘interior’, se ele consegue deter o processo para examiná-lo” (Eisenstein 1990, 29). Ele acreditava que seria possível resolver “as contradições colocadas tanto pelo teatro naturalista quanto pelo teatro convencional – representados, respectivamente, pelas figuras de Stanislavski e Meyerhold” (Oliveira 2008, 137). Para tal, o cinema poderia obter a síntese necessária a partir de ambos. E esta síntese poderia ser guiada através do “domínio de todas as sutilezas da criação da montagem em todas as suas aplicações” (Eisenstein 1990, 44).

As reflexões sobre as influências de Eisenstein em relação ao trabalho do ator, para além do conceito da Biomecânica, focam sobretudo no trabalho da *commedia dell'arte* (premissa importante para o conceito de *tipagem*, por exemplo), do teatro Kabuki, do teatro de *Grand-Guignol*, da sua experiência com a FEKS (Fábrica do Ator Excêntrico), do circo, do music-hall e do teatro simbolista, referências estas também de Meyerhold. Porém, em *O sentido do filme*, seu primeiro livro publicado, Eisenstein aponta um aspecto pouco analisado e que se mostra também muito produtivo no trabalho de criação do ator: a questão da *imaginação* (ou o mágico “se” de Stanislavski).² Como elemento catalizador na construção da personagem e da *mise-en-scène*, Eisenstein relaciona o exercício da imaginação com os princípios da montagem através da “técnica *interior* do ator”, por ele denominada (Eisenstein 1990, 29).³ É curioso observar o destaque que Eisenstein dá ao trabalho da imaginação, uma vez que é um processo interno, totalmente antagônico ao trabalho da Biomecânica (e

² O mágico “se” ou “se criativo” consistiria basicamente no ator colocar-se na situação das circunstâncias propostas da peça, ou seja, como ele se comportaria, o que faria, como se sentiria, como reagiria *se fosse* a personagem.

³ A menção à técnica interior do ator aparece pela primeira vez no ensaio “Montazh 1938”, reunido posteriormente em *Notes of a film director* (Eisenstein 1959). Segundo nota em *O sentido do filme*, o ensaio foi “escrito em 1937, retrabalhado entre março e maio do ano seguinte e publicado apenas em parte na edição de janeiro de 1939 de *Iskusstvo Kino* (Arte do Cinema). Uma outra vez retrabalhado para publicação como primeiro capítulo de *O sentido do filme* em 1941: Eisenstein mudou o título (de *Montagem 1938* para *Palavra e imagem*) e ajustou o texto para o leitor de língua inglesa” (Eisenstein 1990, 45).

consequentemente do movimento expressivo), e é uma das matrizes da teoria de Stanislavski.

O conceito de montagem como elemento criativo no imaginário do ator

O substrato da experiência teatral de Eisenstein continuou presente em sua jornada cinematográfica e nas suas reflexões teóricas. O “movimento expressivo” permaneceu consideravelmente, uma vez que ele continuava a aplicar exercícios de biomecânica na feitura de seus filmes e em suas aulas como professor do Instituto de Estudos Cinematográficos de Moscou (função que exerceu desde 1928). Pois, para ele, antes mesmo “dos futuros diretores aprenderem sobre a montagem e a imagem cinematográfica, eles precisavam adquirir uma percepção básica de movimento, espaço, tempo e ritmo, ter noções de biomecânica e dedicarem um ano inteiro ao estudo de movimento expressivo” (Oliveira 2008, 14).

É interessante notar essa obrigatoriedade da prática de exercícios físicos que Eisenstein impõem ao seus alunos antes mesmo de uma formação intelectual sobre o fazer cinematográfico. Ele mesmo, embora não tivesse um porte atlético, como discípulo de Meyerhold teve que experimentar todos os exercícios de Biomecânica na prática. Esta experiência física talvez o tenha feito refletir de maneira mais aprofundada sobre os aspectos de criação no trabalho do ator. Para ele, em determinado ponto do processo criativo da obra, cujo objetivo seria conquistar a imaginação do espectador; “as técnicas do ator e do diretor são, (...), indistinguíveis, a partir do momento em que o diretor, neste processo, é também, numa certa medida, um ator” (Eisenstein 1990, 29). Sua observação sobre o “lado ator” na experiência como diretor, impulsionou a teoria da “técnica *interior* do ator”, técnica que ele descreve no ensaio “Palavra e imagem”, publicado no livro *O sentido do filme* (Eisenstein 1990).

Antes de pormenorizar em que consiste a técnica *interior* do ator, vale uma digressão sobre o papel da imaginação no trabalho do ator. Em *A preparação do ator*, Stanislavski diz que “cada movimento feito em cena, cada palavra dita é o resultado da vida certa das imaginações criadas pelo ator” (Stanislavski 1991, 96). A metodologia para ativar a imaginação pode ser feita através do raciocínio lógico, e “muitas vezes o trabalho da imaginação é preparado e dirigido dessa forma consciente, intelectual” (Stanislavski 1991, 92). Com o domínio das circunstâncias externas, ou seja, o entendimento lógico da cena em si (quando, onde, por quê, como),

o ator estaria apto a criar uma existência de “faz-de-conta” (o mágico “se”) e sua imaginação o levaria à respostas físicas concretas, em ações físicas propriamente ditas. Isso resultaria em uma série ininterrupta de imagens no imaginário do ator, parecida com “um filme cinematográfico”:

“Enquanto a nossa atuação for criadora, essa fita desenrolar-se-á e projetar-se-á na tela da nossa visão interior, tornando vívidas as circunstâncias por entre as quais nos movemos. Além disso, essas imagens interiores criam um estado de espírito correspondente a elas e despertam emoções (...)” (Stanislavski 1991, 90)

Pois bem, a questão da utilização da imaginação é um princípio que Eisenstein vai se apropriar para desenvolver suas reflexões a respeito dos métodos da montagem e como esta pode servir de base no processo de criação do ator e do diretor. Para ele, o princípio da técnica *interior* do ator está relacionado com a montagem. Em sua análise, existe uma diferença intrínseca entre representação e montagem, sendo que a representação seria apenas uma *exposição-testemunho* de uma imagem criada pelo autor, uma espécie de informação documental desprovida de qualquer efeito emocional, efeito este só possível através da montagem que “ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme” (Eisenstein 1990, 28). Ele ainda destaca:

“(...) os métodos de montagem comparados, de *criação pelo espectador e criação pelo ator*, podem levar a conclusões fascinantes. Nesta comparação, ocorre um encontro entre o método de montagem e a esfera técnica *interior* do ator; isto é, a forma do *processo interno* através do qual o ator cria um sentimento palpitante, exibido em seguida na autenticidade de sua atuação no palco ou na tela.” (Eisenstein 1990, 23)

Esse sentimento genuíno não seria alcançado pelo método do “esforço e suor” (através dos exercícios da biomecânica, por exemplo), mas sim através do processo da imaginação, único recurso capaz de descrever as várias situações e quadros concretos apropriados ao tema da cena. Embora Eisenstein em nenhum momento cite as reflexões de Stanislavski,⁴ é possível fazer esse paralelo a partir do registro da

⁴ Eisenstein comenta que não teria a intenção de dizer nada de novo em relação aos métodos de treinamento ou criação do ator. Nota-se, a título de curiosidade, que a primeira publicação do sistema de Stanislavski ocorre em 1938, no livro *O trabalho do ator sobre si mesmo – Parte I*. Essa publicação foi traduzida em vários países com o título *A preparação do ator* (Stanislavski 1991). O ensaio “Palavra e imagem” foi escrito por Eisenstein e publicado em 1942, no livro *O sentido do filme* (Eisenstein 1990).

importância da imaginação no trabalho do ator em seus livros, conforme descrito acima. Tanto para Eisenstein, como para Stanislavski, o princípio básico da técnica *interior* do ator é a *imaginação* e depois a justaposição das imagens imaginadas que possuam correlatos emocionais para o ator, o diretor e o espectador.

O exemplo concreto criado por Eisenstein, que estabelece uma metodologia de como o sentimento *interior* do ator deverá trabalhar pra a realização de uma cena, parte de uma situação hipotética sobre uma personagem que vai cometer suicídio. Primeiro, antes de se preocupar em sentir, o ator deveria imaginar meticulosamente as situações que levariam a personagem a essa situação limite, como por exemplo um julgamento público em um tribunal. A partir da imaginação, Eisenstein se atém aos detalhes de quadros que poderiam suscitar algum sentimento no ator e, conseqüentemente, fizesse com que ele se apoderasse da emoção necessária para a realização da cena. O cineasta observa que o modo como esse processo opera difere de ator para ator, e descreve como seria seu processo imaginário de criação:

“O tribunal. Meu caso está sendo julgado. Estou no banco dos réus. A sala está repleta de pessoas que me conhecem – algumas casualmente, outras muito bem. Capto o olhar de meu vizinho fixado em mim. Somos vizinhos há 30 anos. Ele percebe que o vi olhando para mim. Seus olhos resvalam sobre mim com afetada abstração. Ele olha fixamente para a janela, fingindo fastio... Outro espectador na sala do tribunal – a mulher que vive no apartamento acima do meu. Encontrando meu olhar, ela baixa os olhos aterrorizada, enquanto olha para mim pelo rabo de olho... Com um movimento claro, meus companheiros de bilhar, e sua mulher – encarando-me com insolência... Tento me encolher olhando para os pés. Não vejo nada, mas à minha volta ouço sussurros de censura e o murmúrio de vozes. Como um golpe atrás do outro, caem as palavras da súmula do promotor (...)” (Eisenstein 1990, 31)

A narrativa acima é uma das situações imaginadas na tentativa de se apossar emocionalmente da situação proposta, produzindo um matiz de sensação. A partir das imagens criadas pela imaginação, através da técnica do “mágico se”, o sentimento do ator viria à tona sem esforço e genuinamente através de um processo interno. O sentimento vivo “seria suscitado *pelos próprios quadros, por sua agregação e justaposição*” (Eisenstein 1990, 31). Em consequência, a execução da cena por parte do ator ocorreria em paralelo ao processo de montagem, uma vez que o diretor também teria que imaginar juntamente com o ator, todas essas etapas de criação na atmosfera da cena. O processo de criação da montagem e do sentimento do ator é o

mesmo, a diferença estaria apenas no campo da aplicação do resultado final. As “visões” criadas pelo “olho interior” do ator “são completamente homogêneos com as características típicas do plano cinematográfico” e colabora nas escolhas de *decupagem* feitas pelo diretor. Segundo Eisenstein, a imaginação não evoca quadros completos, apenas fragmentos e detalhes, e estas “visões tem uma ordem positivamente cinematográfica – com ângulos de câmera, tomadas de várias distâncias e rico material de montagem” (Eisenstein 1990, 31-33).

A técnica *interior* do ator ainda propõe uma construção que vai além da representação da cópia dos resultados de sentimentos, sendo capaz de fazer os sentimentos surgirem, nascerem e se desenvolverem diante do espectador com certo frescor. A busca de Eisenstein era produzir, em suas palavras, “uma *impressão verdadeiramente viva* da personagem” (Eisenstein 1990, 21), tanto no texto quanto na interpretação do mesmo. A tarefa do ator seria expressar aspectos do caráter ou conduta da personagem através da justaposição interna de imagens, criando assim uma imagem integral na sua interpretação, esta concebida primeiramente pelo autor, depois pelo diretor e por fim, pelo próprio ator.

Eisenstein defendia que a montagem tinha a força de incluir a razão e o sentimento em seu processo criativo e conduzir o espectador a passar pelo mesmo processo. Sua teoria era que o método

“(…) pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação *dentro de si mesmo*, o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel *dentro do enquadramento de um único plano*, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio-ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro.” (Eisenstein 1990, 44)

Se pensarmos nos estudos desenvolvidos por tantos pesquisadores sobre a arte do ator, essa relação do processo criativo do ator através do conceito da montagem é extremamente original e única. Alia objetividade racional com impulsos internos que buscam o *verdadeiro* sentimento no ato da representação, uma equação muito complexa de sistematizar. Stanislavski debruçou-se anos sobre esse dilema, aproximando-se desse aspecto em seu método das ações físicas, onde, *a grosso modo*, o ator deveria descobrir ações em cena que o conduzissem a uma emoção autêntica e que tivesse um objetivo definido, logo uma intenção concreta e real. E Meyerhold,

contra qualquer forma de psicologismo, investiu nos desdobramentos do conceito da Biomecânica, criando um sistema onde a plasticidade dos movimentos era a maior fonte de expressão do ator.

A proposta de Eisenstein em se apropriar do processo interno da imaginação do ator para a escolha dos planos feitas pelo diretor é uma visão que pode estabelecer um diálogo muito mais profundo entre ator e diretor. Uma vez que a tentativa de se chegar ao sentimento verdadeiro da personagem é conduzido através da seleção dos detalhes que as imagens imaginadas criam, o ator estaria de certa maneira trabalhando concomitantemente com as escolhas de decupagem do diretor, e conseqüentemente no roteiro e na montagem final do filme. Ou seja, a técnica *interior* do ator pode sugerir não apenas um mero exercício de construção de personagem, mas um novo processo de trabalho no qual a função do ator ultrapassaria a simples execução das cenas. Eisenstein propõe com essa técnica uma espécie de simbiose entre ator e diretor, ou em outras palavras: uma fusão entre interioridade e expressão, intuição e racionalidade.

BIBLIOGRAFIA

- Bochow, Jorg. 2005. *Das Theater Meyerhold und die Biomechanik*. Berlin: Alexander Verlag.
- Eisenstein, Sergei. 2002. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Eisenstein, Sergei, Tretyakov, Sergei. 1979. “Expressive mouvement”. *Millennium Film Journal*, no.3, 30-38.
- Eisenstein, Sergei. 1959. *Notes of a film director*. Moscow: Foreign Languages Publishing House.
- Eisenstein, Sergei. 1990. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Oliveira, Vanessa Teixeira de. 2008. *Eisenstein ultrateatral: Movimento expressivo e montagem de atrações na teoria de Sergei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva.
- Stanislavski, Constantin. 1989. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, Constantin. 1991. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Xavier, Ismail. 2012. *O discurso cinematográfico: A opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra.