

EISENSTEIN:
Do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade

**Marcelo Ádams*

Resumo

Este artigo descreve a busca pela teatralidade na teoria e na prática do cineasta russo Serguei Eisenstein. Para isso, destaca algumas de suas ideias teatrais aplicadas ao teatro e ao cinema..

Palavras-chave: *teatro - cinema - Serguei Eisenstein - teatralidade*

Abstract

This article describes the search for theatricality in the theory and practice of the russian film maker Sergei Eisenstein. For that, features some of their ideas applied to theatre and cinema.

keywords: *theatre - cinema - Sergei Eisenstein - Theatricality.*

Como podemos igualmente observar nas trajetórias de Chaplin e Méliès, a ida para o cinema não le-
gou ao esquecimento a experiência e o know-how adquiridos nas artes cênicas: Méliès (1861-1938), antes de
debutar no cinematógrafo em 1896 (com o curta-metragem *Un petit diable*), era proprietário de um famoso
teatro de ilusionismo em Paris, o Robert Houdin, onde ele próprio e outros ilusionistas deliciavam as plateias
com seus truques visuais e mágicas. A passagem para o cinema, onde inventou o gênero de ficção científica
com o pioneiro *Viagem à lua* (1902), atualizou com uma tecnologia mais eficaz os truques assombrosos que
apresentava no palco do teatro. Se havia uma limitação para a criatividade de Méliès na criação de suas perfor-
mances fantásticas, o cinema aumentou extraordinariamente o escopo possível: como se vê no curta-metragem
L’homme à la tête en caoutchouc (1901), a personagem principal do filme (interpretada pelo diretor) con-
tracena com uma cabeça humana (novamente Méliès) que retira de uma cesta – cabeça esta “viva”, expressiva
em sua facialidade. Dificilmente, no teatro, Méliès obteria tal efeito espantoso (ainda mais considerando as
ainda ingênuas plateias de cinema nos primeiros anos do século XX): o cinematógrafo deu ao cineasta pioneiro
a possibilidade de voar muito mais alto em seus artifícios. Se por um lado o “parque de diversões” se ampliou
para ele, por outro, falando especificamente da evolução da linguagem cinematográfica, Méliès não avançou
muito: o que se vê em seus filmes (555 produções!) são exemplares de “teatro filmado”, em que uma câmera
fixa, afastada por uma distância imutável de seu objeto fílmico, registra as ações como se estas fossem executa-
das sobre o palco de um teatro, com os espectadores cinematográficos reproduzindo a mesma relação distan-
ciada de um espectador teatral. Não há dúvida, no entanto, que se estabelece uma continuidade na pesquisa de
Méliès, na passagem do teatro para o cinema.

Caso um pouco mais complexo é o de Charles Chaplin (1889-1977). Nascido na Inglaterra vitoriana,
filho de atores de music-hall, desde a mais tenra infância conviveu com o teatro – seja como espectador, per-
manecendo nos bastidores enquanto sua mãe atuava no palco, seja como artista, tendo estreado aos cinco anos
–, absorvendo naturalmente tudo aquilo que a tradicional escola do teatro de variedades lhe apresentava. A
variada mistura de rotinas cômicas, números musicais, performances acrobáticas e outras tantas atrações que
poderiam caber em um espetáculo do gênero infundiram-se na mente jovem de Chaplin, germinando anos
depois na figura do Vagabundo, a mais perfeita criação do virtuose Charles Spencer. E essa personagem, que
aparece pela primeira vez em um curta-metragem de um rolo (*Corrida de automóveis para meninos*) em 1914,
já nos Estados Unidos, trazia em sua composição física e – por que não? – psicológica muitos dos traços das
figuras do music-hall, onde Chaplin atuou durante cerca de 20 anos, no que chamo de período teatral do ator
(de 1894 a 1914). Após a estreia de Chaplin no cinema, houve um radical e irreversível afastamento do teatro, já
que ele jamais voltou às artes cênicas durante o resto de sua vida (uma longa vida, diga-se: 63 anos transcorre-
ram entre sua passagem do teatro para o cinema e sua morte). O que pode explicar essa mudança tão drástica?
Se é óbvia a herança teatral aplicada à *mise-en-scène* nos filmes dirigidos e atuados por Chaplin nos primeiros
anos de sua carreira cinematográfica, podemos inferir que não se tratava de um caso de repulsa aos princípios
da linguagem do teatro: conclui-se que o abandono do teatro em favor do cinema representou uma espécie
de update artístico. O teatro tem suas limitações narrativas, que são diferentes das limitações do cinema, e
naquele momento, há um século, parece ter interessado mais a Chaplin o alcance mercadológico da imagem
projetada do que a ação ao vivo.

Se observarmos o estilo dos curta-metragens dos anos 1910, perceberemos que o melodrama e a *slap-
stick comedy*¹ eram as formas consagradas, com vantagem da segunda. A slapstick comedy, ou comédia
pastelão, vicejou no cinema das primeiras décadas, e talvez o exemplo mais conhecido seja o da produtora
cinematográfica Keystone, capitaneada por Mack Sennett, um homem de cinema completo, que podia exercer
literalmente todas as funções existentes na feitura de um filme. Os Keystone Kops, atrapalhados policiais
que eram as figuras principais de sua mais famosa série cômica, fizeram escola, e lidavam justamente com os
princípios da slapstick comedy: muita violência – ainda que sem consequências duradouras nas vítimas –,
correrias permanentes, imbecilidade generalizada e um profundo non sense. Foi Sennett quem “descobriu”
Chaplin, e o inseriu nessa linha de montagem do pastelão: aproveitando a bagagem acrobática do ator inglês e
sua facilidade para criar gags visuais, os primeiros filmes do Vagabundo apresentam uma figura decididamente
infantilizada, no sentido de sua aparente irrefreabilidade no trato com as outras personagens: ele não hesitava
em ferir com pedradas, pauladas e pontapés a todos aqueles que se opusessem às suas vontades, agindo como
uma criança mimada sobre a qual não pesam interdições de nenhum tipo (exceto as sexuais).

¹ Slapstick é uma espécie de vara de madeira, bifurcada, que ao ser batida contra algo ou alguém produz um som alto. Em cenas de surra, por exemplo, uma personagem pode agredir outra com essa slapstick, simulando uma violenta pancadaria, quando o que ocorre é apenas a impressão dele, decorrente da assustadora sonoridade.

Aqui podemos identificar uma clara evolução na linguagem cinematográfica de Chaplin: a partir do momento em que ele toma as rédeas de sua carreira, dirigindo, escrevendo e produzindo os seus filmes, percebe-se uma mudança significativa na estética alcançada. Não mais o pastelão, mas um crescente avanço em direção a uma fusão entre o slapstick e o melodrama, resultando agora no predomínio do segundo, e na amenização do enlouquecimento das ações. O humor torna-se mais sutil, menos calcado em tombos e piruetas, focando nas situações cotidianas e na identificação possível entre o que as personagens fazem e como os espectadores se reconhecem nisso. É importante notar que a personagem Vagabundo não é um histrião (e o foi apenas quando as circunstâncias de produção assim exigiam, sob o comando de Sennett e alguns outros produtores que se seguiram a ele na carreira de Chaplin), o que mais recordamos da figura criada por Chaplin é a delicadeza e a sutileza nas ações. Essa redução interpretativa é resultado direto da evolução da linguagem cinematográfica, que cada vez mais se conscientizava do necessário afastamento da exteriorização do teatro. Chaplin percebeu que o cinema tinha muito mais possibilidades de fazer brilhar o seu talento, pois a dinâmica criada pela montagem e a alternância de planos e enquadramentos mais ou menos fechados propiciavam um controle quase matemático do ritmo pelo qual as gags eram percebidas pelo espectador.

Na comparação entre os casos de Méliès e Chaplin, podemos constatar diferentes percursos nessa passagem do teatro ao cinema. Se Méliès não abandonou jamais a teatralidade no que se refere ao imutável plano geral que empregava para registrar as ações que compunham seus filmes, aproximando a experiência cinematográfica da experiência teatral (sob o ponto de vista da recepção), Chaplin foi além, em sua trajetória no cinema: iniciou com certa rusticidade na utilização dos elementos da linguagem fílmica para experimentar uma progressiva sofisticação no emprego desses elementos, que vinham sendo construídos ao longo das décadas pelos pais do cinema – tais como Dziga Vertov, David Wark Griffith e Serguei Eisenstein. Como exemplos de sofisticação dos elementos da linguagem cinematográfica podem-se citar a alternância de planos (de abertos para fechados e vice-versa), a montagem rítmica (o tempo de permanência de uma imagem em tela, até ser substituída por outra, que a sucede), o uso narrativo da trilha sonora, e a composição gráfica dos planos (as linhas, volumes e sua relação com a profundidade de campo dentro do quadro cinematográfico). Chaplin apresenta elementos de teatralidade que se fundem à boa utilização da linguagem do cinema. Dois exemplos emblemáticos são a cena em que o Vagabundo é engolido pela máquina em *Tempos modernos* (1936), e seu corpo é visto deslizando pelas engrenagens; e a cena da máquina de alimentação, do mesmo filme. A máquina de alimentação trata-se de um dispositivo mecânico ao qual o Vagabundo é fixado, e que tem a função de despender o mínimo de energia com o ato de alimentar-se: a máquina guia os alimentos (sopa, espiga de milho, pedaços de carne) até a boca do operário, sem que ele precise usar as mãos. Após uma pane na máquina, o Vagabundo é “atacado” por pratos de sopa e tortas na cara, na mais pura tradição do slapstick.

Quando se fala de desenvolvimento da linguagem cinematográfica, talvez o nome que mais rapidamente venha à mente seja o de Serguei Eisenstein. A exemplo de Méliès e Chaplin, Eisenstein fez percurso semelhante, partindo do teatro para o cinema, mas entre os três é o único que de fato aprofundou-se na questão das linguagens diferentes, teorizando em seus vários escritos as características e as propostas que defendia nas duas artes irmãs.

Eisenstein iniciou suas atividades artísticas estudando direção teatral com Vsevólod Meierhold (1874-1940). Em 1922, era aluno de Meierhold no curso de direção teatral do GVTM (Laboratórios Estaduais Superiores de Teatro), e um colega de turma, Serguei Iutkévitich, descreve um pouco do clima em sala de aula:

[Meierhold] queria estabelecer uma teoria puramente científica: “A teoria da criação de um espetáculo” Afirmava que todos os processos de criação de um diretor deviam resumir-se em fórmulas: E nos incitava a traçar esquemas: a elaborar uma espécie de sistematização científica de todos os estágios do nascimento do espetáculo. (...) Desenhava à nossa frente a mesa de operações de um teatro: munida de uma inumerável quantidade de alavancas e botões: à qual o diretor se sentava em um banco. O diretor teatral devia: segundo seu entendimento “escutar com ouvido atento as reações da sala e por meio de um sistema extremamente complexo de sinais: modificar o ritmo do espetáculo de acordo com as reações dos espectadores”. Sonhava com a possibilidade de acelerar e desacelerar o ritmo da própria atuação do ator: “Se hoje – dizia – o público aceita esta pausa: prolonguem-na: Para tanto será suficiente que apertem este botão aqui!”².

Considerado por Meierhold seu melhor aluno, Eisenstein teve uma relação conturbada com o mestre,

2 S. Yutkévitich, em L. Schnitzer; J. Schnitzer; M. Martin, *Cine y Revolución*, p. 25-26, apud OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 6. Grifos meus.

uma espécie de réplica da anterior relação entre Meierhold e Stanislávski. Apesar de durante toda a sua vida ter ensinado, por exemplo, a biomecânica meierholdiana – mesmo para não atores, mas estudantes de direção cinematográfica –, Eisenstein considerava que havia ultrapassado o antigo professor no entendimento da ideia de movimento, que seria tão importante na biomecânica. Esse misto de arrogância e autoconfiança de Eisenstein o levou a teorizar sobre a função do movimento expressivo no teatro e posteriormente no cinema. Sobre a ideia de atração, Ismail Xavier esclarece:

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 proposito 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 final³.

Fala-se aqui da importância que o espectador tinha no teatro no qual Eisenstein acreditava. Ainda que não chegue a erigir uma teoria da recepção, ele seguia de perto a preocupação que seu mestre Meierhold mostrava em relação à reação dos espectadores (Meierhold cogitará a possibilidade de estar presente às apresentações de suas peças, mas de costas para o palco, observando atentamente não os atores, mas os espectadores, com vistas ao melhor entendimento do que surtia maior ou menor efeito nestes). E para afetar mais intensamente os espectadores, nos espetáculos que dirigiu Eisenstein privilegiou as formas de entretenimento popular, como o circo, o music-hall e o teatro de feira. Sem abrir mão de uma dramaturgia – dirigiu espetáculos como O processo, de Gógol (1920), O mexicano, baseado em narrativa de Jack London (1921), O gato de botas, baseado em Tieck (1922), O sábio, baseado em Ostróvski (1923), Escuta, Moscou? (1923) e Máscaras de gás (1924), estas duas últimas com roteiros construídos por ele mesmo –, o futuro cineasta inseria números circenses ou vaudevillianos para representar imagetivamente as situações requeridas pela dramaturgia. Assim, por exemplo, sobre a encenação de O sábio, Eisenstein descreve a forma como era conduzido o trabalho dos atores: “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, 1990, p. 18). É o que Eisenstein chamará de movimento expressivo, onde há uma “teatralização” dos momentos de maior intensidade psicológica, transformados em acrobacias ou gestualidade convencionalizada: “O ato de morrer não é representado ‘dramaticamente’, mas fisicamente e com todos os adereços necessários para simbolizar essa morte. Há uma ruptura total com qualquer projeto de cena ilusionista” (OLIVEIRA, 2008, p. 115). A atração, para Eisenstein, era cada um dos “transbordamentos” do realismo efetivados durante a encenação, em direção a uma metáforização e/ou uma ultrapassagem da linguagem verbal, passando de uma lógica mais realista para uma ótica anti-ilusionista.

Tendo esclarecido o que Eisenstein chamava de atração, é possível entender como criou o conceito de montagem de atrações: a maneira como o encenador dispõe dessas atrações em determinada ordem, sempre com o objetivo final de surpreender ou provocar o choque da audiência. Segundo Eisenstein, a ação de um ator em cena provoca nos espectadores uma contração muscular equivalente, mas em escala reduzida. Se um ator equilibra-se sobre uma corda bamba, por exemplo, o espectador reproduzirá, sentado na plateia, a mesma oscilação em busca de equilíbrio, ainda que reduzida fisicamente, mas com semelhante engajamento muscular. A musculatura de seu corpo será solidária, empática ao que está presenciando. É por isso que a violência da atração pode provocar impacto sensorial sobre o espectador: “Quanto mais violentas as atrações de um espetáculo, mais fortes as contrações musculares provocadas nos espectadores, atingindo, por conseguinte, seu emocional” (OLIVEIRA, 2008, p. 122). Complementar a essa ideia de “solidariedade muscular” está a de construção da personagem como sendo “de fora para dentro”, praticada por Meierhold, que usava a citação do filósofo William James (1842-1910) para embasar sua biomecânica: “Não choramos porque estamos tristes, estamos tristes porque choramos” (OLIVEIRA, 2008, p. 53). O ator não deve evocar uma emoção, mas deve saber qual ação está ligada a esta emoção, pois desta maneira, ao reproduzir tal ação, alcançará a emoção desejada. A teoria eisensteiniana de movimento expressivo deriva da biomecânica.

Quando dirigiu seu primeiro filme, o curta-metragem O diário de Glumov, de 1923 (que não teria carreira independente, sendo apresentado como uma das atrações de seu espetáculo O sábio), e nos filmes seguintes, que lhe deram notoriedade mundial (entre eles A greve [1924], O encouraçado Potemkin [1925], Ou-

³ EISENSTEIN, “Montagem de atrações”, em XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 189.

tubro [1928], O antigo e o novo ou A linha geral [1929], Terremoto em Oaxaca [1931], Alexandre Nevski [1938], Ivan o terrível- Primeira parte [1944] e Ivan o terrível- Segunda parte [1946]), Eisenstein trouxe para a nova linguagem sua experiência teatral, e aplicou os conceitos de montagem de atrações e movimento expressivo à construção cinematográfica. Na realidade, quando revelou ao mundo suas ideias de montagem intelectual no âmbito do cinema – ideias que tanto impressionaram a comunidade cinematográfica internacional dos anos 1920 e 1930 – Eisenstein já tinha uma longa bagagem reflexiva sobre a ideia de assemblagem no teatro: o que fez foi aplicá-la à especificidade do cinema. Se no teatro trabalha-se principalmente com o “plano aberto⁴”, o cinema tem à sua disposição um arsenal muito maior de pontos de vista, efetivados pelos diferentes enquadramentos e movimentos de câmera.

Xavier sintetiza a passagem de Eisenstein do teatro para o cinema:

A demanda pela fisicalidade e pela mobilização direta dos objetos encontra na nova arte um arranjo que ele considera mais ajustado entre ator e locações reais ‘a imagem impressa na película homogênea os elementos da mise-en-scène numa composição plástica única’. No cinema a montagem chega ao paroxismo de seus poderes pois a imagem “captada” – já segundo ângulo, luz e escala calculados – é matéria-prima mais ajustada para o trabalho de transformação. Nestes termos, a passagem do teatro ao cinema é vista como sinal de progresso (XAVIER, 1994, p. 361).

A transformação operada por Eisenstein no teatro, pela ideia de montagem de atrações, é potencializada no cinema, já que a manipulação do material bruto captado em película pode ser editado/montado de inúmeras formas diferentes. O tempo de experimentação pode ser estendido quase indefinidamente (lembrese das plateias-teste, recurso criado pela indústria do cinema norte-americana para assegurar que os efeitos desejados sejam atingidos perante o público-alvo consumidor de ingressos). Nesse sentido, o domínio de todos os elementos que compõem o produto artístico é muito maior no cinema que nas artes cênicas. Traçando um paralelo entre o teatro e outras artes como pintura, escultura e música, percebe-se que a primeira é, sem dúvida, a que mais se coloca à mercê do acaso e do acidente. Por mais ensaios que um espetáculo cumpra, é apenas no momento presente da representação frente aos espectadores que o teatro “acontece”; e, assim como dura, extingue-se, pois ao final da representação, ele já não existe: é uma folha de papel sendo consumida pelo fogo, a fumaça sendo o efeito provocado na plateia pelo atrito das ações, e com o restolho de cinzas, ao cabo. Sobram apenas fragmentos enegrecidos, impossíveis de serem totalmente recompostos. A memória das cinzas é o que resta do teatro. A música, ainda que também exija a performance para deixar de ser apenas um grupo de notas em uma pauta musical, tem a vantagem da gravação, do registro da execução ao vivo – o que não consideramos uma descaracterização da linguagem da música, como acontece com gravações de espetáculos teatrais em vídeo. Uma escultura só é dada a conhecer pelo seu criador após esgotarem-se todas as possibilidades de feitura/refeitura, até que o artista fique satisfeito com o resultado. O artista de teatro sabe apenas provisoriamente que o espetáculo que preparou está em condições de ser exibido; uma certeza – também provisória – virá apenas ao final da exibição, e o diagnóstico será dado após a obra já ser um cadáver. Então, ligam-se novamente os eletrodos e anima-se o corpo da criatura para a sessão do dia seguinte, não sem antes apertar alguns parafusos e costurar a pele aqui e ali...

Não é de admirar que Eisenstein tenha trocado o teatro pelo cinema, conquistado pela aparentemente ilimitada capacidade de aperfeiçoamento e manipulação que este tem, em comparação com a arte cênica. O controle absoluto da narrativa e das emoções do espectador, que já vinha perseguindo no teatro, atinge seu ápice, potencialmente.

A busca de Meierhold pela reatralização do teatro foi perseguida também por Eisenstein nas encenações que dirigiu, e seu senso de teatralidade pode ser encontrado em dois conceitos por ele defendidos, e utilizados na prática das encenações: o *otkaz* e o *rakurs*. Ambos os conceitos têm como objetivo “afetar” a percepção do espectador, e isso se dá pela desnaturalização do movimento do ator, o “movimento expressivo”. O *otkaz*, que é um dos princípios da biomecânica meierholdiana, trata-se de um pequeno movimento de recusa na direção oposta do movimento a ser produzido, um recuo antes de avançar – como alguém que dá alguns passos atrás para tomar impulso, antes de saltar sobre um buraco, por exemplo. Já o *rakurs* é um movimento congelado, retirado de um movimento contínuo: traçando um paralelo com o cinema, seria um dos fotogramas

4 Ainda que Eisenstein tenha trabalhado, em suas encenações teatrais, com a ideia de “fechamento” da imagem. Por exemplo, ao estatizar a cena como um todo, e pedir ao ator que movimente apenas seu nariz (movimento expressivo) ou um dedo da mão, o efeito seria aproximado ao de uma câmera enquadrando um objeto (chamado de “plano detalhe” ou close up).

de um pedaço de filme, que representa uma determinada postura de um ator; tal fotograma só dará a impressão de movimento no momento em que a ele se juntarem outros fotogramas, cada um com uma pequena alteração nessa postura, e que projetados a uma determinada velocidade (24 fotogramas por segundo) darão a ilusão de movimento, quando na verdade se trata de uma sucessão de imobilidades.

O *otkaz* e o *rakurs* são técnicas que visam a teatralidade, e inseridas no contexto de um espetáculo de atrações montadas, constituem a contribuição de Eisenstein à busca pela teatralidade que se viu nas primeiras décadas do século XX. Mesmo que tenha se afastado do teatro como seu principal meio de expressão artística, Eisenstein não abandonou totalmente a teatralidade em seu cinema. Talvez os melhores exemplos de movimento expressivo em sua filmografia sejam justamente seus dois últimos filmes, *Ivan o terrível- Primeira parte* e *Ivan o terrível- Segunda parte*, rodados durante a ditadura stalinista, nos anos 1940. Em ambas as produções, todos os elementos convergem para uma reconstituição de época teatralizada, criando cenários e figurinos exuberantes, barrocos, dados a ver por uma iluminação estilizada em uma fotografia em preto e branco (predominantemente) ou colorida (em algumas sequências da Segunda parte). A iluminação dramática (sombras impossíveis nas paredes do palácio do czar Ivan), baseada na alternância expressiva entre a luz e a ausência desta, transforma as personagens em entidades assustadoras: luzes que se projetam de baixo para cima dão uma aparência demoníaca. As personagens se aproximam da câmera, em vários momentos, provocando um *extreme close up*, quase como um olhar para o espectador. Mas a maior evidência de teatralização pela desnaturalização se dá pelo trabalho dos atores, especialmente do ator que interpreta o protagonista, o russo Nikolai Cherkasov.

Cherkasov compõe a figura do czar Ivan IV baseada na ressonância da voz e na expressividade teatralizada de seus gestos. Em várias sequências, o ator observa seus interlocutores não com a cabeça posicionada de forma a que os olhos estejam fixos na linha do horizonte, mas erguendo o queixo de maneira que o olhar seja dirigido de cima para baixo em relação ao objeto vislumbrado. As posturas corporais, da mesma forma, seguidamente assumem ares estáticos, lembrando estátuas em posições engrandecidas, com os braços afastados do corpo em direção ao céu. Viradas velozes de cabeça, pouco comuns mesmo no cinema da década de 1940 – quando já se buscava, há alguns anos, uma maior naturalidade na atuação, distanciando-se, desta forma, do teatro –, reações de surpresa ou espanto que remetem ao conceito de *otkaz* ou a impulsos interiores ampliados quase ao limite da caricatura: todos esses elementos mostram que Eisenstein procurava aqui não uma obra realista no sentido cinematográfico, mas uma encenação que afetasse o espectador através do estranhamento. Eisenstein não chegou a desenvolver um conceito de teatralidade em seus escritos, mas pelo acúmulo de suas ideias teatrais, influenciadas pela biomecânica de Meyerhold, é nítida sua filiação à busca que movia seu mestre teatral. O movimento expressivo e a montagem de atrações conjugados ao *otkaz* e ao *rakurs* demonstram que

Eisenstein buscava, à sua maneira, a teatralidade, que continua produzindo investigações ao longo da história do teatro.

Referências

CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1966.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

EISENSTEIN, Sergei. *Montagem de atrações*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

LAW, Alma; GORDON, Mel. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland, 1996.

MEYERHOLD, Vsevolod. CONRADO, A. (org.). *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice; SAADI, F. (org.). *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

XAVIER, Ismail. *Eisenstein: a criação do pensamento por imagens*. In: NOVAES, A. (org.). *Artepensamento*.

Cena em Movimento 4

Marcelo Ádams

São Paulo: Companhia das letras, 1994.