

## Êxtase, Paródia, Montagem: o assassinato de Vladímir e a teoria da imagem de Serguei Eisenstein

### *Ecstasy, Parody, Montage: the murder of Vladimir and the theory of the image of Sergei Eisenstein*

#### Resumo

O presente trabalho discute a teoria da imagem proposta pelo cineasta Serguei Eisenstein (1898-1948), a partir da cena do assassinato da personagem de Vladímir Stáritski, na segunda parte do filme *Ivan o Terrível* (1945). Segundo Eisenstein, esta cena seria o ponto mais alto de toda a sua obra, como uma materialização de suas teses sobre a criação de imagens artísticas. Observando algumas reflexões do cineasta sobre esse momento-chave de sua obra artística e teórica, procura-se analisar os procedimentos adotados nessa cena, com foco nas noções de MLB (retorno ao ventre materno), êxtase, paródia e montagem.

**Palavras-chave:** *Mutterleib*; MLB; êxtase, paródia, montagem; imagem.

#### Abstract

This article discusses the theory of the image proposed by the filmmaker Sergei Eisenstein (1898-1948) focusing the scene of the assassination of Vladimir Staritski in the second part of the film *Ivan the Terrible* (1945). According to Eisenstein, this scene would be the highest point of all his work, since in it one could find a materialization of his theses on the creation of artistic images. Looking at some of the filmmaker's reflections on this key moment in his artistic and theoretical work, we try to analyze the procedures adopted in this scene, taking as references the notions of MLB (return to the womb), ecstasy, parody and montage.

**Keywords:** *Mutterleib*; MLB; ecstasy; parody; montage; image.

---

\* Professora do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); E-mail: vanessa.t.oliveira@unirio.br.

O filme *Ivan o Terrível* é exemplar da relação tortuosa e ambígua que Serguei Eisenstein manteve com o regime stalinista<sup>1</sup>. A primeira parte de *Ivan* ganhou o Prêmio Stálin em janeiro de 1946. A segunda parte, finalizada em dezembro de 1945, não teve o mesmo destino, sofreu várias críticas e teve sua exibição proibida. Sua projeção só foi autorizada na URSS e no exterior a partir de 1958, dez anos depois da morte de Eisenstein e cinco anos depois da morte de Stálin. Na resolução do Comitê Central do Partido Comunista, publicada em 4 de setembro de 1946, a segunda parte de *Ivan* é proibida devido a “desvios ideológicos” e “formalismo”. Desde 1928, quando ocorreu a Primeira Conferência do Partido sobre Cinema, havia uma campanha a favor da produção de filmes que o proletariado pudesse compreender mais facilmente, com uma linha de argumentação clara e uma viva caracterização das personagens, em detrimento das experiências da vanguarda “formalista”, identificada, sobretudo, pela ênfase na montagem como procedimento artístico. Mais especificamente quanto às outras críticas sofridas por *Ivan*, Eisenstein teria revelado a sua ignorância da história, representando a *opríchnina*, a guarda pessoal do czar, “como um bando de degenerados, uma espécie de Ku-Klux-Klan”, e “Ivan – um homem voluntarioso e de caráter – como um homem débil e vacilante, indeciso, uma espécie de Hamlet”<sup>2</sup>.

Não deixa de ser curioso que Eisenstein tenha sido criticado em termos de ignorância histórica, tendo em vista que o roteiro do filme, publicado em 1943, e aprovado anteriormente pelo governo, já trazia uma das maiores aberrações históricas: a vitória de Ivan na Guerra da Livônia e a conquista de uma saída da Rússia pelo Mar Báltico. Ivan perdeu esta guerra, e foi Pedro o Grande quem realizou a ambição do Terrível de alcançar a costa do Báltico.

O contexto histórico da realização de *Ivan o Terrível* corresponde ao momento em que o stalinismo promovia “retornos” em direção ao passado czarista da Rússia. A realização do filme fez parte de uma campanha oficial, iniciada no inverno de 1940-1, para fomentar uma imagem positiva do czar Ivan IV (1530-1584), conhecido sob a alcunha de “o Terrível”. No mesmo momento, também fora encomendada ao escritor Alieksiêi Tolstói uma peça sobre o

---

1 *Ivan o Terrível* foi objeto da minha tese de doutorado, *Eisenstein-Ivan-Meyerhold: teatro e enigma no cinema de Serguei M. Eisenstein (um estudo de Ivan o Terrível)*, defendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob orientação da professora Angela Materno de Carvalho, no ano de 2010. Inevitavelmente, algumas reflexões desenvolvidas na tese serão retomadas aqui.

2 Ripoll-Freixes, E. La polémica acerca de ‘Iván el Terrible’. In: Eisenstein, S. *Ivan el Terrible*, p. 134-135.

tzar<sup>3</sup>. Estas encomendas se tornaram públicas quando do anúncio, em 16 de março de 1941, do Prêmio Stálin para a novela *Pedro I*, de Tolstói, e para o filme *Alexandre Nevski*, dirigido por Eisenstein e Dimitri Vassilev<sup>4</sup>.

*Ivan* seria mais uma obra, na esteira do que ocorria desde a segunda metade da década de 1930, de glorificação da memória dos criadores do Estado, de louvação aos “grandes homens” da história da Rússia. A admiração pelos tzares russos já não era considerada, então, como uma espécie de desvio ideológico. Uma linha de continuidade entre a URSS e o regime tzarista passou a ser trabalhada, de maneira mais sistemática, em livros educativos e obras artísticas. Esse novo olhar para o passado tzarista foi justificado de diversas maneiras, por diferentes estudiosos, como demonstra a historiadora Maureen Perrie no livro *O Culto de Ivan o Terrível na Rússia de Stálin*. Uma das razões sugeridas é a de que essa abordagem histórica dos “grandes homens” seria uma maneira do próprio Stálin garantir um lugar nos livros de História. Outra razão sugerida é o fato de que essa procura por heróis entre os centralizadores do Estado russo refletiria os interesses de um novo estrato técnico-administrativo da URSS, para o qual a ideia de Estado seria mais importante que a de socialismo. Ou ainda: o retorno a uma abordagem histórica mais tradicional refletiria uma nova ênfase no nacionalismo russo<sup>5</sup>. A despeito dos motivos domésticos, Perrie observa que o contexto internacional teria sido, com efeito, mais determinante nos rumos políticos da URSS a partir da segunda metade dos anos da década de 30. A ascensão de Hitler ao poder, na Alemanha, trazia uma ameaça real de guerra, implicando “uma preocupação com necessidades de defesa, no nível ideológico e moral assim como na construção de uma infraestrutura econômica e militar, inegavelmente influenciada pela política”<sup>6</sup>.

O historiador Moshe Lewin, autor do livro *O Século Soviético*, considera que a guerra seria um “álibi histórico” para a “dispensa dos compromissos ideológicos e a troca por uma ideologia do ‘grande poder’ nacionalista, comparável ao czarismo e extraindo dele seus atributos”<sup>7</sup>. Daí que as correspondências

---

3 Perrie, M. *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, p.85.

4 Idem, p.89.

5 Ibidem, p.27-28.

6 Ibidem, p.28.

7 Lewin, M. *O Século Soviético*, p.185.

entre Ivan-Hamlet-Stálin, por exemplo, não tenham sido bem vistas neste grande plano de retorno ao passado como espelho de um presente supostamente igual de heroico.

De fato, quem teve disposição de continuar seguindo a filmografia de Eisenstein, além dos mais conhecidos *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1928) – filmes obrigatórios em qualquer curso de história do cinema e de montagem cinematográfica –, depara-se em *Ivan o Terrível* com um filme muito estranho. Apesar de já ter sido realizado na década de 1940, a *mise-en-scène* do filme parece um tanto anacrônica e nos remete à teatralidade exacerbada dos atores dos primeiros filmes mudos. Mas não é só isso. As poses estáticas dos atores são tão acentuadas que nos fazem pensar sobre um possível retorno ao “teatro imóvel” de Maurice Maeterlinck, um dos autores de referência para Eisenstein no processo de criação da obra<sup>8</sup>. “A Rússia parece estrangeira aqui, como Pompeia”<sup>9</sup>. Esse comentário do ator Alieksiêi Diky, depois de ter assistido à primeira parte de *Ivan*, pode ser entendido não apenas em função da proximidade do jogo dos atores no filme com a petrificação dos mortos vitimados pela erupção do Vesúvio, mas também em relação à estranha atmosfera de confinamento que paira sobre o lugar dessa tragédia. Nessa aproximação entre *Ivan* e Pompeia, aparecem conjugadas as ideias de morte, congelamento, antiguidade e extinção.

Por outro lado, não seria exagero pensar o filme como uma espécie de enigma. O apuro estético do cenário e do figurino (elaborados por Eisenstein), a repetição de motivos visuais e de gestos no decorrer das duas partes do filme, a *montagem* dentro de cada plano, articulando distintas faturas de imagem e de sentido, dão a impressão de que o filme teria uma mensagem secreta a ser decifrada por alguns poucos iniciados. “O filme não é só uma espécie de hieróglifo, como consiste numa série de hieróglifos – grandes, pequenos e diminutos. Não há um único detalhe que não esteja permeado das intenções do autor”<sup>10</sup>, constata o cineasta Andriéi Tarkóvski. Ao invés de uma mensagem clara e direta, ao gosto das autoridades soviéticas, Eisenstein entrega como produto da encomenda um filme ambivalente que, nas palavras de Joan Neuberger, nos propõe alguns paradoxos: “o comprometimento de Ivan na criação do Grande Estado Russo foi um sucesso ou um fracasso? Uma

---

8 Neuberger, J. *Ivan the Terrible*, p.13.

9 Aleksiêi Diky *apud* Bulgakowa, O., *Sergei Eisenstein: a biography*, p.221.

10 Tarkovski, A., *Esculpir o tempo*, p.77.

vitória ou uma tragédia? Heroicamente construtivo ou violentamente destrutivo? Uma justificação ou uma condenação da violência e das regras de um único homem?”<sup>11</sup>.

É na segunda parte proibida de *Ivan* que Eisenstein identifica o que haveria de melhor em seu *opus*: a cena do assassinato de Vladimir Stáritski, o primo abobalhado de Ivan, cuja mãe pretende a todo custo coroar como czar. Ou seja, Eisenstein considera essa única cena como uma espécie de súpula de todos os seus filmes anteriores, sendo o sentido de *opus* aqui considerado como “conjunto de obras”. A proposta deste artigo é analisar tal cena em relação à teoria da arte de Eisenstein na década de 1940, tendo em vista que ela pode ser entendida como uma materialização das teses do cineasta sobre a criação de imagens artísticas. Vale observar que este artigo não pretende apresentar uma visão sistemática das reflexões de Eisenstein no período citado. O foco aqui recairá sobre as noções de MLB (retorno ao ventre materno), êxtase, paródia e montagem.

### O assassinato de Vladimir

*Ivan o Terrível* foi pensado inicialmente em duas partes, conforme o roteiro publicado em outubro-novembro de 1943. A primeira parte contava com um prólogo com cenas de Ivan ainda garoto e terminava com a procissão da população pedindo o retorno do czar para Moscou (ele havia decidido abdicar do trono, após a morte de sua esposa, e se retirar para um monastério no povoado de Alexandrovski). A segunda parte tem início com o retorno do czar a Moscou, acompanhado da recém-criada *opríchnina*, e prossegue até a vitória do czar na Guerra da Livônia, sendo as últimas imagens referentes à chegada de Ivan e de sua comitiva à costa do Mar Báltico. Estas duas partes foram filmadas simultaneamente. A primeira foi finalizada no final do ano de 1944 e estreou no início de janeiro de 1945. Em abril do mesmo ano, Eisenstein já falava que o filme teria três partes ao invés de apenas duas<sup>12</sup>. A segunda parte terminaria, então, com o assassinato de Vladimir Stáritski, restando para a terceira parte o ataque à cidade de Novgorod, a derrota de Andriéi Kurbski, e a campanha vitoriosa de Ivan na Guerra da Livônia.

11 Neuberger, J., op. cit., p.25.

12 Perrie, M., op. cit., p.170.

A cena do assassinato de Vladímír se segue à famosa cena do banquete na segunda parte do filme. Na cena anterior, durante o banquete, Vladímír está bêbado e acaba revelando para Ivan a pretensão de lhe coroarem como novo tzar. Ivan comanda então a *encenação* da coroação do tzar Vladímír – uma paródia da sua própria coroação no início do filme. Ao soarem os sinos da catedral, em meio ao banquete, é Vladímír então quem deve, como tzar, adentrá-la. Vladímír é praticamente constrangido por Ivan e por sua guarda – os *oprichnikis* – a entrar na catedral. Ele está paramentado como o tzar: coroa, colar, cetro, globo. Na catedral, Piótr Volíniets se esconde atrás de uma das várias colunas, pronto para assassinar o tzar, a mando do bispo Pímen e da própria mãe de Vladímír, Eufrosínia. Vladímír anda lentamente pela catedral, assustado com a atmosfera lúgubre do lugar, cujas paredes são inteiramente tomadas por pinturas. Os membros da *oprichnina* se vestem com túnicas negras e caminham como numa procissão, atrás de Vladímír, trazendo velas. A música usada na cena é distorcida, como se a melodia do canto estivesse sendo projetada no vento. A própria figura de Vladímír é distorcida quando tem sua sombra projetada no chão. Num dado momento, Vladímír se detém e olha impressionado para um grande afresco representando o Juízo Final. Sobre esse afresco são projetadas as sombras da guarda de Ivan, competindo com a grandiosidade das figuras pintadas. Vladímír abre os braços, expressando ainda mais o seu assombro, e é justamente nesse momento que Volíniets o apunhala pelas costas.

Nos textos “Comparação com *O Idiota* de Dostoiévski” e “A morte de Vladímír em *Ivan o Terrível* e a cena de *O Idiota* na qual Rogójin atenta contra a vida de Míchkin”, ambos datados do ano de 1947, Eisenstein justifica a importância da cena da morte de Vladímír na sua obra a partir do tema que ele designava por meio da sigla MLB – *MutterLeiB* (*versenkung*), expressão alemã que Eisenstein encontrou nos escritos do psicanalista húngaro Sándor Ferenczi. Este termo diz respeito à pesquisa de Ferenczi sobre a tendência regressiva humana de voltar-se às condições presentes no ventre materno. Nesse momento, Eisenstein estava extremamente interessado pelo “estágio pré-natal do ser”, no sentido de que guardaríamos biologicamente marcas de estágios anteriores à existência humana “no interior de nossa consciência, de nosso pensamento e de nosso comportamento”<sup>13</sup>. Nos dois textos citados, as semelhanças nas composições da cena do assassinato de Vladímír e da cena da agressão de Rogójin contra o príncipe Míchkin no livro de Dostoiévski

---

13 Eisenstein, S. *MLB: plongée dans le sein maternel*, p. 27.

residiriam, segundo Eisenstein, na “atmosfera MLB”. Para Eisenstein, esta atmosfera teria simultaneamente uma estrutura mítica e biológica com base na situação do fratricídio. O esquema Caim-Abel (o “irmão” mais velho mata o caçula em razão de uma ameaça que vem do mais jovem), presente nas duas cenas, teria como contraparte biológica o fratricídio ainda no ventre materno, “quando um embrião fecundado devora os outros embriões virtuais”<sup>14</sup>.

*A situação de Rogójin-Michkin e de Ivan-Vladimir Andrieivitch é exatamente aquela do Brudermord in Mutterleib! [do fratricídio no ventre materno].*

*Por meio do “retorno” dos rivais à matriz: o caçula é obrigado a retornar aí (não devemos nos esquecer que o MLB é também a liquidação da existência – o caixão, o inferno, a morte – o último ponto da tendência no Mutterleib segundo Ferenczi!)<sup>15</sup>.*

Eisenstein faz uma descrição minuciosa do paralelo que encontra entre as duas cenas, apenas pontuada aqui: o espaço labiríntico percorrido por Vladimir e por Michkin, a recusa dos dois em avançar no caminho em direção ao confronto final (depois de um jogo de “esconde-esconde” com o assassino), que ocorrerá em um lugar cuja “topografia” recriaria o “retorno” ao MLB. No caso de *Ivan*, Eisenstein diz ter buscado conscientemente o efeito uterino da catedral com indicações nesse sentido para a iluminação da cena<sup>16</sup>. E é nesse ventre/túmulo onde se encenaria, sob uma forma reduzida, condensada, o “drama na matriz”, “a repetição do drama da evolução inteira”<sup>17</sup>, representada pela luta do mais forte contra o mais fraco pela sobrevivência. Para Eisenstein, esse modelo de composição que nos conduziria ao regresso da experiência de início/fim da existência humana seria o exemplo de uma estrutura extática, fundada na unidade de oposições.

---

14 Idem, p.47.

15 Ibidem, p.34.

16 Ibidem, p.36.

17 Ibidem, p.47.

Como escreve Yuri Tsivian:

*Observando a maneira pela qual as situações dramáticas em Ivan correm em paralelo, se ecoam e se parafraseiam, suspeita-se que a maioria delas sejam versões de estruturas mais profundas às quais Eisenstein atribui mais do que um mero sentido narrativo. Esta suspeita se torna certeza no momento em que se consultam registros de trabalho dele e se encontram listados e nomeados: culto de gêmeos, parricídio, filicídio, bissexualidade, trauma de nascimento, ou o ritual de assassinato do rei. Essas ur-estruturas – assim como a própria idéia de que, sob a fachada do que as personagens do filme dizem ou fazem se esconde uma verdade mais profunda concernente a todos nós – decorrem do interesse de Eisenstein em teorias monistas dominantes na psicologia e na antropologia na virada do século. Essas teorias procedem de uma suposição de que, no fundo das coisas, há sempre uma chave - um mito originário ou algo primordial: uma cena, um trauma<sup>18</sup>.*

O interessante é que essa estrutura fundada na repetição de formas regressivas, anteriores, originárias, afeta toda a construção do filme. Ou seja, não se trata apenas de uma estrutura profunda cuja tonalidade envolveria toda a obra como um baixo subterrâneo. Anne Nesbet escreve que essa “compulsão para a repetição”, central em *Além do princípio do prazer*, de Sigmund Freud (1920), seria também capital para Ivan,

*não apenas nos temas reciclados oriundos do passado de Eisenstein, e não apenas nas repetições formais de motivos (a sombra, o candelabro, o olho), mas mesmo em sua narrativa, na qual o flashback para a infância de Ivan, uma espécie de psicanálise de suas motivações, [essa compulsão] estabelece padrões que Ivan está destinado a reviver: todas aquelas mulheres envenenadas, vestidas de branco, mãe e noivas<sup>19</sup>.*

---

18 Tsivian, Y., Eisenstein's rules of reading. In: Lavalley, A.; Scherr, B. P. (Ed.), *Eisenstein at 100: a reconsideration*, p.272.

19 Nesbet, A., Ivan and « The Juncture of Beginning and End ». In: Lavalley, A.; Scherr, B. P., *Eisenstein at 100: a reconsideration*, p.296.

Este artigo citado de Anne Nesbet, “*Ivan o Terrível e ‘A junção do Início e do Fim’*”, foca nos escritos de Eisenstein, em seus últimos meses de vida, voltados para análises deste filme como ponto de partida para reflexões autobiográficas e, de modo mais geral, sobre os modos como vida e morte estão conectadas. Segundo Nesbet, Eisenstein estava tão impressionado ao descobrir paralelos entre *Ivan* e seu primeiro espetáculo como diretor teatral no *Proletkult, O Sábio* (1923), que chegou a cogitar melancólico a possibilidade de *Ivan* ser o último filme da sua carreira como cineasta<sup>20</sup>.

### A construção telescópica

Eisenstein previu no roteiro um prólogo com cenas que retratavam a difícil infância do czar. O filme começaria com a morte da sua mãe, envenenada pelos boiardos, e com a captura do amante dela, Telepnev. Essa cena é outro dos exemplos de como Eisenstein pensava o seu filme a partir de uma estrutura de espelhamentos. Há elementos formais nessa cena que serão repetidos depois na cena da morte de Vladimir na catedral, tais como: a faixa de luz em diagonal marcando no chão o lugar da morte da mãe e de Vladimir, o jogo enfatizado entre sombras, afrescos e corpos, a presença de figuras vestidas com túnicas negras. Nessa “atmosfera MLB”, a mãe de Ivan se parece à noiva de Ivan, Anastácia, que morrerá envenenada na primeira parte do filme. Temos então a tríade: mãe de Ivan-Anastácia-Vladimir. Por outro lado, Telepnev parece ser uma versão bem mais decidida de Vladimir, que, ao invés de se portar como uma presa assustada, tenta fugir das figuras vestidas com túnicas negras, subindo numa espécie de palco onde ao fundo está pintada na parede a imagem de São Jorge matando o dragão. A teatralidade da cena é evidente. As tochas trazidas pela guarda funcionam como ribalta da luta desesperada de Telepnev contra seus agressores. A junção de sombras, afresco e corpos em movimento, do mesmo modo como ocorre no assassinato de Vladimir, confere ao filme camadas de diferentes texturas imagéticas, numa tentativa provável de Eisenstein contar, por meio dessas articulações, não apenas a história de Ivan, mas também a própria história do cinema como uma repetição (sempre em clave distinta, seguindo o caráter “evolutivo” das artes) de expressões artísticas mais antigas, como o teatro de sombras e a pintura religiosa.

---

20 Idem, p.295.

Em seguida à morte da mãe do tzar, Eisenstein mostraria o menino Ivan tendo de se impor diante das disputas entre os próprios boiardos. Naum Kleiman diz que esse prólogo foi considerado muito sombrio pelos burocratas do cinema soviético, e por isto foi cortado do filme. Algumas dessas partes entraram como *flashback* na segunda metade do filme e justificam, de certa maneira, a conduta do tzar por um viés psicológico – os diversos traumas vividos pelo menino Ivan teriam contribuído para o seu ódio contra os boiardos e para o seu desejo de recuperar terras russas conquistadas por outros povos. Há uma vulnerabilidade comum ao Ivan criança e ao Vladímír bêbado. No entanto, Eisenstein faz uma aproximação problemática das duas personagens, afinal Vladímír é o reverso cômico do tzar. Vladímír é o “bobo”, nas palavras de Eisenstein. Essa caracterização de Vladímír é reforçada depois do seu assassinato na catedral. Ivan ordena então, surpreendentemente, que Maliuta e Fiódor soltem Piótr, o assassino. Ora, ele não matou o tzar, mas “apenas o bobo”. O curioso é que o bobo e o tzar estão, no filme, fortemente relacionados.

Eisenstein chamava esse tipo de construção de paródica – situações da trama, configurações espaciais e da própria encenação, ou elementos de cena, que se repetem ao longo do filme sempre de diferentes modos. Essas repetições é que vão constituindo o tecido narrativo e intensificando os diversos sentidos da obra por meio de choques inesperados ocasionados a cada nova repetição. Eisenstein comparava esse tipo de estrutura a um telescópio. Ele explica essa comparação quando escreve sobre o caráter extático das águas-fortes de Giovanni-Battista Piranesi (1720-1778), da série *Carceri*:

*A composição de conjuntos arquiteturais [...] é estruturada em repetições decrescentes de um mesmo motivo arquitetural que [...] parece jorrar do precedente.*

*Como os tubos de um telescópio que se alongam diminuindo de diâmetro, esses arcos decrescentes saídos de arcos de um plano mais próximo se interpenetram em profundidade, esses lances de escadas projetam ao alto novos lances progressivamente menores. As pontes geram novas pontes. As pilastras – novas pilastras. As abóbadas – abóbadas. E assim ad infinitum. O mais longe que o olho é capaz de lhes acompanhar.<sup>21</sup>*

---

21 Eisenstein, S., *La Non-Indifférente Naure /1*, p.314.

Os *Carceri* são exemplares, segundo Eisenstein, de repetições em cadeia que funcionam como choques espaciais sucessivos, rompendo o efeito de perspectiva esperado. Essas *contradições* sucessivas entre *semelhanças* ao mesmo tempo *dessemelhantes* intensificariam a carga emocional do filme, produzindo assim um efeito extático (o “sair de si”), “transbordando os limites de um simples reflexo real da aparência dos fenômenos”, conclui Eisenstein<sup>22</sup>. Essas observações são feitas no primeiro tomo de *A Natureza Não-Indiferente*, livro no qual seu principal objetivo é demonstrar a “fórmula do êxtase”, ou seja, os procedimentos para a criação de uma obra patética, em qualquer âmbito artístico. Eisenstein finaliza esse tomo do livro identificando o esquema de toda obra patética com as *discordâncias* estruturais constituintes de qualquer obra paródica ou *cômica*.

A paródia, como observa Giorgio Agamben no ensaio “Paródia”, sempre implica a produção de um duplo, instaurando “uma tensão e um desnível, sobre o qual a paródia instala sua central elétrica”<sup>23</sup>. Essa imagem da “central elétrica” é bem pertinente para se pensar a *intenção paródica* eisensteiniana, cujo gestual duplicado acirra as várias perspectivas possíveis de significado para as imagens do filme, perspectivas que existem lado-a-lado, numa “co-presença simultânea”, aproveitando expressão de Eisenstein<sup>24</sup>. Segue a definição que Scaligero dedica à paródia em sua *Poética* (final do século XVII) e que acabou sendo, segundo Agamben, o principal parâmetro, durante séculos, para o tratamento deste tema:

*Assim como a Sátira deriva da Tragédia e o Mimo da Comédia, a Paródia deriva da Rapsódia. Aliás, quando os rapsodos interrompem sua recitação, entram em cena os que por amor do jogo e para reanimar os ouvintes, invertem tudo o que havia acontecido antes... Por isso, chamaram tais cantos de paroidous, pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas. A Paródia é, portanto, uma Rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras. [...]”<sup>25</sup>*

22 Idem, p.322.

23 Agamben, G., *Profanações*, p.43.

24 Eisenstein se utiliza dessa expressão ao abordar o caráter regressivo e progressivo que existiria na imagem artística. Cf. Eisenstein, *A forma do filme*, p.131.

25 Scaligero *apud* Agamben, G., op. cit., p.38.

A partir desta definição, Agamben identifica as duas características “canônicas” da paródia: “a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes”.<sup>26</sup> Nessa definição, no entanto, podem ser percebidas outras características da paródia, que Agamben trabalhará no decorrer do seu texto, e que são importantes aqui: o seu caráter de ruptura, de interrupção, e a criação de um espaço *ao lado*, marcando uma tensão polarizada em relação àquilo que parodia. Agamben analisa ainda uma acepção mais antiga do termo “paródia”, conhecida pelo mundo clássico, e vinculada ao âmbito da técnica musical. Neste caso, a paródia indicava uma separação entre canto (*melos*) e palavra (*logos*).

*Na música grega, de fato, originalmente a melodia tinha que corresponder ao ritmo da palavra. Quando, na recitação dos poemas heroicos, tal nexos acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam para ten oden, contra o canto (ou ao lado do canto)*<sup>27</sup>.

Agamben parte dessas definições para tratar do nascimento da prosa literária sob o signo da paródia<sup>28</sup>. No caso, Eisenstein pensa a própria obra de arte como tributária da paródia. O excesso de paródias em *Ivan* (Yuri Tsivian fala do filme “como um desfile de paródias”<sup>29</sup>) cria uma rede de polaridades de sentidos que permanecem em tensão, desnivelados. O filme se desdobra em repetições invertidas, cria espaços *ao lado*, “não lugares”, citando Agamben, onde os possíveis significados da imagem são continuamente confrontados com novas configurações. Nessa perspectiva, a paródia pode ser comparada ao procedimento da montagem cinematográfica, já que também promove interrupções, *discordâncias* no fluxo fílmico.

Essas contradições *em obra* tornam *Ivan o Terrível* “um paradoxo brutal”<sup>30</sup> – para usar as palavras de Arlindo Machado em seu brilhante ensaio sobre Eisenstein. A cena da morte da mãe de Ivan e da captura do amante dela,

---

26 Agamben, G., op. cit., p.38.

27 Idem, p.39.

28 Ibidem.

29 Tsivian, Y., op. cit., p. 280.

30 Machado, A., *Eisenstein: geometria do êxtase*, p.28.

caso não fosse cortada do filme, marcaria bem a existência da ‘atmosfera MLB’ abrindo a primeira parte do filme e fechando a sua segunda parte. Nas duas pontas, várias mortes, de fato, são encenadas: mãe, noiva, amante, czar, bobo. Mesmo cortada essa cena, esse jogo de máscaras, de espelhamentos e inversões – *vide* as parselhas assassino/vítima, súdito/senhor, no caso de Vladimir travestido como Ivan, por exemplo – impregnam todo a estrutura do filme e acabam rompendo com o darwinismo estético de Eisenstein, com o seu discurso de teor fortemente evolutivo, teológico, quando se refere ao cinema, por exemplo, como o ponto máximo na história da evolução das artes.

Em *Ivan*, somos incessantemente levados a estabelecer relações entre momentos distintos do filme em razão da repetição de motivos visuais, narrativos, gestuais, e nesse movimento de vai-e-volta, vamos construindo em nossa mente a imagem do filme. A imagem, para Eisenstein, tem a ver com o desenrolar de um processo. A imagem está sempre impregnada, contaminada, por diversos tempos e experiências que coexistem simultaneamente mediante o procedimento da montagem. “A montagem é uma *exposição de anacronias* tendo em vista que ela procede como uma *explosão da cronologia*. A montagem corta as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas”<sup>31</sup>, escreve Georges Didi-Huberman, relacionando o teatro de Bertolt Brecht ao cinema de Eisenstein. O que está aí em jogo, portanto, é uma visão de história que implica a “desmontagem-remontagem” da ideologia dominante, de uma aparente normalidade presente em uma visão de tempo cronológico que não aceita os desvios e as reflexões abertas *ao lado*, propostas pelo procedimento paródico e extático de Eisenstein.

## Referências

- AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BULGAKOWA. *Sergei Eisenstein: a biography*. San Francisco: Potemkin Press, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position: l'oeil de l'histoire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- EISENSTEIN, S. *MLB: plongée dans le sein maternel*. Paris: Hoëbeke, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La Non-Indifférente Nature / 1*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.

31 Didi-Huberman, G., *Quand les images prennent position*, p.133.

- LEWIN, M. *O Século Soviético: da Revolução de 1917 ao colapso da URSS*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MACHADO, A. *Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- NESBET, A. *Ivan the Terrible* and “The juncture of beginning and end”. In: LAVALLEY, A.; SCHERR, B. (Ed.). *Eisenstein at 100: a reconsideration*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001, p. 292-304.
- NEUBERGER, J. *Ivan the Terrible*. London: I. B. Tauris & Co., 2003.
- OLIVEIRA, V. T. de. *Eisenstein-Ivan-Meyerhold: teatro e enigma no cinema de Serguei M. Eisenstein (um estudo de Ivan o Terrível)*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- RIPOLL-FREIXES, E. “La polémica acerca de ‘Iván el Terrible’”. In: EISENSTEIN, S. *Ivan le Terrible*. Barcelona: Aymá, 1967.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TSIVIAN, Y. *Ivan the Terrible: Eisenstein’s rules of reading*. In: LAVALLEY, A.; SCHERR, B. (Ed.). *Eisenstein at 100: a reconsideration*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001, p. 268-291.