

Cassia Cassitas

ORCID iD

<https://orcid.org/0000-0002-5707-0785>

UTP - Universidade

Tuiuti do Paraná

Denize Correa

Araujo

ORCID iD

<https://orcid.org/0000-0001-6856-509X>

UTP - Universidade

Tuiuti do Paraná

**Os fundamentos de Eisenstein
na montagem hollywoodiana
de conflitos**

**Eisenstein's foundations
in Hollywood's montage
of conflicts**

**Las bases de Eisenstein
en el montaje de conflictos
de Hollywood**

RESUMO

As premissas em que se basearam os investimentos em películas nos anos 1900-1930 parecem não terem sido superadas. Em uma releitura dos fundamentos da montagem de Sergei Eisenstein, investiga-se como a sequência de abertura do audiovisual *Os 7 de Chicago* (2020, Sorkin, BEL) utiliza técnicas de relacionamento de cenas para determinar a noção de tempo, ritmo, espacialidade, e movimentos gráficos. Cenas de noticiários de época são exibidas entre *takes* ficcionais, acredita-se, com o intuito de erigir um panorama histórico do sentimento de rejeição ao envio de soldados ao território vietnamita. Estuda-se aqui como os recursos da montagem são utilizados na elaboração de estratégias comunicacionais no intuito de instigar a reflexão e engajamento de diferentes públicos socio-culturais diante do conflito estabelecido.

Palavras-chave: Cinema; Eisenstein; Montagem; Atração-conflito; *Os 7 de Chicago*.

ABSTRACT

The assumptions upon which film investments in the 1900-1930s do not seem to have been overcome. In a reinterpretation of the fundamentals of Sergei Eisenstein's montage, we investigate how the opening sequence of the audiovisual "The Trial of the Chicago 7" (2020, Sorkin, BEL) uses scene relationship techniques to determine the notion of time, rhythm, spatiality, and graphics movements. Scenes from the news are shown between fictional takes, it is believed, in order to erect a historical panorama of the feeling of rejection of sending soldiers to Vietnamese territory. Here, we study how editing resources are used in the development of communication strategies in order to instigate the reflection and engagement of different social-cultural audiences in the face of the established conflict.

Keywords: Cinema; Eisenstein; Editing; Attraction-conflict; The Trial of the Chicago 7.

RESUMEN

Los supuestos en los que se basaron las inversiones cinematográficas en los años 1900-1930 parecen no haberse superado. En una reinterpretación de los fundamentos del montaje de Sergei Eisenstein, investigamos cómo la secuencia de apertura del audiovisual *Chicago 7* (2020, Sorkin, BEL) utiliza técnicas de relación de escena para determinar la noción de tiempo, ritmo, espacialidad y movimientos gráficos. Se proyectan escenas de noticias de época entre tomas ficticias, se cree, con el fin de erigir un panorama histórico del sentimiento de rechazo al envío de soldados a territorio vietnamita. Aquí, estudiamos cómo se utilizan los recursos de edición en el desarrollo de estrategias de comunicación con el fin de instigar la reflexión y el involucramiento de diferentes públicos socioculturales ante el conflicto establecido.

Palabras llave: Cine; Eisenstein; Montaje; Atracción-conflicto; *Los 7 de Chicago*.

Submissão: 9-12-2020

Decisão editorial: 30-1-2023

Introdução

Dos primórdios do cinema russo, em meio a objetivos de cunho político e doutrinário, a montagem adquiriu teor narrativo na arte de nomes como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Lev Kuleschov. Com seu característico pensamento reflexivo, Eisenstein posiciona cinema e cinematografia no fluxo de produção da arte a que se dedica. Segundo seu entendimento: “O cinema é: muitas sociedades anônimas, muito giro de capital, muitas estrelas, muitos dramas. A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (2002a, p. 34). A partir de então, o processo de montagem expande-se para além dos limites de uma ferramenta que permite alinhar sequências para incorporar o potencial do encadeamento de cenas na construção de significado, ritmo e perspectivas de um audiovisual.

As premissas em que se basearam os investimentos em películas nos anos 1900-1930 parecem não terem sido superadas. Melhor dizendo, obras hollywoodianas como *Os 7 de Chicago* (Sorkin, 2020, BEL) suscitam a reflexão em torno de questões políticas: a participação americana na Guerra do Vietnã (1955-1975), a manifestação da opinião pública, o estado democrático norte-americano. Em uma releitura dos fundamentos da montagem de Eisenstein,

investiga-se como a sequência de abertura do filme de Aaron Sorkin utiliza técnicas baseadas em conflitos de atrações para determinar a noção de tempo, ritmo, espacialidade, e movimentos gráficos. Cenas de noticiários de 1968, época em que os fatos ocorreram, são exibidas entre *takes* ficcionais, com o intuito de erigir um panorama histórico do sentimento de rejeição à deliberação do então Presidente Lyndon Johnson, cujo mandato como presidente dos Estados Unidos da América compreende o período de 22 de novembro de 1963 a 20 de janeiro de 1969, de enviar 35 mil soldados a cada mês ao território vietnamita. Estuda-se aqui como os recursos da montagem cinematográfica são utilizados na elaboração de estratégias comunicacionais no intuito de instigar a reflexão e engajamento de diferentes públicos socioculturais diante do conflito estabelecido no roteiro de Aaron Sorkin, no sentido proposto por Eisenstein:

Nossa tarefa é reunir e resumir as experiências do passado e do presente, armando-nos com esta experiência para enfrentar novos problemas e dominá-los, permanecendo conscientes, ao fazer isso, de que a base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica é e será sempre a profundidade ideológica do tema e do conteúdo, para os quais os meios de expressão cada dia mais aperfeiçoados serão somente meios de dar corpo às formas mais elevadas de concepção do universo. (EISENSTEIN, 2002a, p.13).

A montagem de Sergei Eisenstein

Sempre será importante ressaltar a contribuição do pensamento de Eisenstein que, ao lado de Hugo Munsterberg, Rudolf Arheim, Béla Balázs e V.I. Pudov-

vkin lançou as sementes da teoria de montagem cinematográfica. James Dudley Andrew¹ registra:

Quando, em 1925, o movimento alemão perdeu seu poder original e a vanguarda francesa se desintegrou, o centro do pensamento avançado sobre cinema mudou-se para Moscou. A Rússia abriu sua famosa Escola Estatal de Cinema em 1920 e, ao redor dessa escola, desenvolveram-se entusiasmadas e produtivas discussões. Lev Kuleshov, Dziga Vertov, V. Pudovkin e especialmente Sergei Eisenstein são os nomes mais frequentemente associados a esse período. Quase todas as questões relativas ao cinema foram catalogadas por esse grupo como questões de montagem. (ANDREW, 2002, p. 22).

As ideias sobre cinema de Eisenstein avançaram, fundamentadas em incontáveis temas e numerosas teorias, cujas premissas nortearão a presente análise de sua atualidade. Afeito a livrarias e bibliotecas, o cineasta adicionava frequentemente em sua argumentação frases, hipóteses e fatos de todos os tipos de outros pensadores, das áreas de conhecimento mais diversas, a intuições que buscava sistematizar em pensamento teórico. Por essa razão, seu trabalho é considerado, por vezes, vasto e vago. Entretanto, dessa prática pode ter surgido a habilidade em chocar, seja através de seus filmes, seja em suas teorias cinematográficas. Eisenstein defendia:

Uma abordagem autenticamente nova que altera de forma radical a possibilidade dos princípios de construção da "estrutura ativa" (o espetáculo em sua totalidade); em lugar do "reflexo" estático de um determi-

¹ Será informado o nome completo dos autores referenciados na primeira citação, como determinam as regras da ABNT, e nas demais citações será utilizado seu sobrenome.

nado fato que é exigido pelo tema e cuja solução é admitida unicamente por meio de ações, logicamente relacionadas a um tal acontecimento, um novo procedimento é proposto: a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também, exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final. É isso a montagem de atrações. (EISENSTEIN, 2018, p. 183).

Nesse ponto, é importante ressaltar sua maneira dialética de pensar seus pressupostos. Um exemplo dos resultados de sua busca entusiasmada de alternativas de montagem do que denominou “atrações” e “conflitos” ressurge na produção *Os 7 de Chicago*. Na sequência de abertura do filme de Aaron Sorkin, sete líderes de movimentos antiguerra se manifestam diante de suas plateias como atrações circenses, personificando a nomenclatura adotada por Eisenstein:

O cinema e principalmente o music-hall e o circo são a escola do montador teatral, pois, em seu sentido exato, montar um bom espetáculo (do ponto de vista da forma) significa construir um bom programa de music-hall e circo partindo das situações de um texto teatral de base. (EISENSTEIN, 2018, p. 184)

Ao mesmo tempo diferentes entre si e potencialmente equivalentes no sentido de dar ao espectador uma impressão psicológica, a pluralidade de abordagens salta aos olhos do público em um discurso polifônico, assim definido por Mikhail Bakhtin:

Em toda parte, é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de ideias, pensamentos e

palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. (BAKHTIN, 2008, p. 308).

Enquanto um personagem inicia uma frase que é concluída por outro personagem, o argumento compartilhado pelo enredo solidifica-se: impedir o envio de 35 mil soldados americanos mensalmente ao continente asiático. O recurso de polifonia domina os quadros e se faz ouvir nas vozes dos jovens em um interessante exercício de “neutralizar” a voz do autor que deu início à frase.

Na sequência em que Rennie Davis (Alex Sharp) apresenta slides a denunciar táticas empregadas pelos EUA em território vietnamita a um auditório repleto de estudantes universitários, Tom Hayden (Eddie Redmayne) toma a palavra. Olhando diretamente para público, mas sem encarar a câmera, ele demonstra com sua retórica a razão de ser o líder da Sociedade Democrata de Estudantes. Enquanto argumenta, a câmera se desloca para suas costas e exibe, em um ângulo aproximado de 45 graus, o efeito de suas palavras sobre seu público. Em um movimento de câmera cinematográfico, Tom Hayden retorna ao centro do quadro para explicar: “Jovens vão para Chicago em ônibus lotados mostrar nossa solidariedade e indignação, só que mais importante...” Nesse ponto exato, ocorre uma fragmentação espacial e se pode ouvir Abbie Hoffman (Sacha Baron Cohen) concluindo a frase: “que transar com alguém que você acabou de conhecer. Quinhentos e trinta e cinco mil de nós foram enviados para um país que nenhum desses patriotas em Washington, com adesivos no para-choques, conseguiram achar no mar.” Por cerca de três minutos, a polifonia se estabelece para introduzir ao público as “atrações” protagonistas

do longa-metragem. Em um ritmo frenético, a montagem ora descrita reproduz o conflito em três fases, assim documentado no ensaio “Dramaturgia da forma do filme”:

Conflito dentro de uma tese (uma ideia abstrata) - se formula na dialética da legenda -se forma espacialmente no conflito dentro do plano -e explode com crescente intensidade no conflito de montagem entre os planos isolados. Isto é idêntico à expressão humana, psicológica. Este é um conflito de motivos, que também pode ser compreendido em três fases:1. Totalidade puramente verbal. [...]2. Expressão gestual (mímica-entonacional). [...]3. Projeção do conflito no espaço. Com uma intensificação de motivos, o ziguezague da expressão mímica é jogado no espaço circundante, seguindo a mesma fórmula da distorção. Um ziguezague de expressão nascendo da divisão espacial causada pelo homem se movendo no espaço. *Mise-en-scène.*” (EISENSTEIN, *A forma do Filme*, 2002b, p. 58).

Por meio de conflitos espaciais, de planos, de volume e de luz, o argumento temporal que os une a partir de perspectivas particulares ditará os elementos na composição dos planos em ângulos repetidamente alternados. Sob vários aspectos, a movimentação descrita dialoga com a ideia eisensteniana relatada a cada plano, enquanto partícula elementar e suficiente da montagem, a instaurar a compreensão da mensagem cinematográfica apresentada ao espectador. Como Andrew documenta:

Para dar ao cineasta o mesmo poder do compositor e do pintor, achava Eisenstein, os planos devem ser neutralizados a fim de se tornarem elementos formais básicos capazes de serem combinados sempre que o diretor achar necessário, e de acordo com qualquer

dos princípios formais que ele possa desejar. (ANDREW, 2002, p. 49).

Por outro lado, é instigante analisar o intuito de “neutralização” em uma contemporaneidade em que, como ressalta Denize Araujo, “há uma tendência crescente em compartilhar opiniões e ideias, em expor personalidades famosas e em se posicionar diante das câmeras, confessando visões de vida” (2000, p. 58). O líder nacional dos Panteras Negras, Bobby Seale (Yahya Abdu-Mateen II), ratificará esse pensamento alguns frames adiante: “Juntando Hayden e Hoffman, deve dar umas cinco mil pessoas. Seria bom falar para cinco mil pessoas”. Todavia, para um maior alcance do resultado cinematográfico, Eisenstein acreditava na equivalência dos itens, sugerindo, à sua maneira, um processo desconstrutivo da individualidade em prol da produção de relevância do conjunto final: “iluminação, composição, interpretação, história, mesmo legendas devem ser inter-relacionadas, a fim de que o filme possa escapar do realismo cru de apenas contar uma história acompanhada por elementos de apoio” (ANDREW, 2002, p. 50). Colocado dessa forma, e considerando que a obra de Sorkin gira em torno de um dos maiores julgamentos políticos da corte americana, utilizando extratos documentais de época, o seu entendimento colide com a preocupação levantada por Araujo. A autora destaca:

[...] suponho que a subjetividade seja inerente a qualquer processo fílmico, mesmo considerando que alguns teóricos argumentam que certos documentários são expressões genuínas da factualidade, termo que uso em lugar de “realidade”, para não incorrer em uma

visão simplista ou reducionista e por reconhecer, como sugere Jacques Derrida, que não há uma única realidade ou verdade e sim realidades e verdades inerentes a cada um de nós. (ARAUJO, 2020, ps. 60-61).

De certa forma, o aspecto citado da subjetividade parece restaurar o valor do "real" como princípio de significação individualizado, derivado de um fato, mas não delimitado por este. Andrew deixa claro, em sua obra "As principais teorias do cinema", o inconformismo de Eisenstein em relação ao uso das possibilidades cinematográficas para realizar "o mero registro da vida." Era difícil para ele compreender "o que se poderia ganhar continuando a olhar para um evento cujo significado já fora absorvido" (ANDREW, 2002, p. 50). Definitivamente, o filme *Os 7 de Chicago* não registra factuaisidades. Pelo contrário, o material documental foi desconstruído, fragmentado, embaalhado. Ângulos e repetições foram utilizados para surpreender e introduzir a versão de Sorkin. Ele parece ter feito exatamente como defendeu Eisenstein em seus ensaios ao escolher uma perspectiva, um ângulo do real para então empregar máquina e arte na montagem paralela de uma narrativa repleta de saltos temporais e espaciais. A montagem dialética está presente em todo o diálogo de abertura. Segundo James Dudley, nada influenciou tanto o cineasta e ensaísta russo quanto o pensamento de Jean Piaget:

Piaget descobriu que crianças pequenas mensuram o significado examinando a diferença entre os dois estados terminais de um processo sem prestar qualquer atenção aos estágios intermediários que os unem. [...] uma criança olha a água sendo despejada de uma vasilha para outra mais alta, mais fina, e conclui que agora há mais água. O próprio despejar não é levado

em consideração [...]. De várias formas as teorias da montagem de Eisenstein supõem exatamente esse tipo de atenção nos estágios terminais. Essa foi uma das razões pelas quais ele tanto se opôs ao plano geral, estilo cinematográfico que necessariamente focaliza o desdobramento de um evento. (ANDREW, 2002, p. 56).

Quando David Dellinger (John Carroll Lynch), líder da Mobilização pelo fim da Guerra do Vietnã (The MOBE) se despede de seu filho, essa linha de raciocínio transparece na troca de palavras entre eles. Em um exercício de aproximação, a única preocupação do pequeno é: “E se a polícia começar a te bater?”. Diante de todas as explicações sobre o objetivo, duração e perspectiva de insucesso da viagem, Sorkin leva à tela, sob o ponto de vista daquela criança, o derradeiro final do embate, ou parafraseando Eisenstein, do “conflito”. Por sua vez, Dellinger responde ao filho com uma certeza reducionista a limitar possíveis desdobramentos: “Eu vou fazer o que sempre faço e ensino você a fazer. E o que é? Ser bem calmo e muito educado”. Em termos cinematográficos, é possível afirmar que sua resposta restringe o quadro, ou plano, bem como os detalhes que o compõem. Porém, a agilidade conferida pela montagem na rápida transição entre os planos pode salvar a *mise-en-scène* da hipertrofia. A sequência do filme hollywoodiano, recorte da presente análise, permite analisar o resultado da aplicação do que consistia em uma saída lógica para Eisenstein, para a qual ele cunhou o termo *mise-en-cadre*: “Como a *mise-en-scène* é a inter-relação de pessoas em ação, do mesmo modo a *mise-en-cadre* é a composição pictórica de cadres (planos) mutuamente dependentes na sequência da montagem” (EISENSTEIN, 2002a, p. 22).

Outro aspecto evidenciado é, em especial nas cenas em que Jerry Rubin (Jeremy Strong) e Abbie Hoffman conversam, a conotação de discurso interior, sendo essa uma das marcas mais fortes do cinema de Eisenstein. Ele acreditava na capacidade do cinema exprimir “o jogo interior, o conflito de dúvidas, as explosões de paixão, a voz da razão, rapidamente ou em câmera lenta, marcando os ritmos diferenciados de um e outro e, ao mesmo tempo, contrastando com quase total falta de ação externa” (EISENSTEIN, 2002a, p. 105). Por acreditar que a montagem é “o poder criativo do cinema, o meio através do qual as ‘células’ isoladas se tornam um conjunto cinematográfico vivo”, é seguro afirmar que Eisenstein desejava que “o fluxo do discurso interior fosse ativado pela montagem e desenvolvido em direção a um evento emocionalmente significativo através da justaposição visual” (ANDREW, 2002, p. 57). Dessa forma, as ideias fundadoras da cinematografia poderiam preencher os vazios de que nos fala Roland Barthes:

No discurso histórico da nossa civilização, o processo de significação visa sempre a “preencher” o sentido da História: o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura. (BARTHES, 2004, p. 176).

Não apenas a teoria, mas também as produções de Eisenstein utilizaram esse entendimento de maneira recorrente. Tendo experienciado o processo cumulativo de sensações e ideias sugeridas por meio da denotação comum de elementos empregados cinematograficamente, ele defende o poder da dedução lógica. Para ele, “A decisão de liberar estas ideias, assim como o método usado, já é concebido

intelectualmente" (EISENSTEIN, 2002a, p.69). São suas as palavras a denunciar o nascimento de uma nova dramaturgia no cinema:

Demos o primeiro passo embrionico em direção a uma forma totalmente nova de expressão fílmica. Em direção a um cinema puramente intelectual, livre das limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para idéias, sistemas e conceitos, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases. (EISENSTEIN, 2002a, p. 70).

Quase cem anos depois, a montagem de Aaron Sorkin parece ter construído uma obra exemplificativa do alcance teorizado por Eisenstein.

A montagem de *Os 7 de Chicago*

Aproximadamente sessenta e cinco cenas compõem a abertura que inicia com um *fade-out*. A música e os sons de protestos que marcarão todo o filme insinuam-se antes de ceder espaço à primeira cena de época.



Figura 1 – Imagens documentárias de época.

Fonte: frames do filme *Os 7 de Chicago*.

Em preto em branco, o Presidente Johnson anuncia o aumento no envio mensal de tropas dos atuais dezessete mil para trinta e cinco mil soldados em um quadro delimitado pelo que parece ser uma tela de televisão antiga, com as bordas arredondadas. Nessa mesma moldura, a cena seguinte é exibida: o sorteio colorido da data de aniversário dos próximos soldados convocados. Novamente, a música imprime um andamento acelerado, característico de *thrillers*, que se aproxima de uma narrativa jornalística. Uma sequência de caixas de correio sendo destrancadas, abertas e fechadas sob o som de portinholas batendo, o acionamento de fechaduras, o movimento de escaninhos esvaziados, jovens desolados com uma carta nas mãos. Nessa sequência, as imagens são claras, o ângulo é mantido, a câmera passeia de cima para baixo até finalizar na terra, a enquadrar um jovem sentado no chão, com a carta nas mãos.

O discurso de Martin Luther King se sobrepõe à trilha sonora que se manterá constante a partir da tomada noturna. O barulho de um tiro introduz o corte para uma imagem estática jornalística em preto e branco, em que as pessoas são apresentadas no ângulo reverso ao ângulo utilizado na exibição do líder do movimento pelos direitos humanos recém assassinado. Essa imagem é mantida por alguns segundos durante os quais se pode ouvir a voz do senador dos Estados Unidos Robert Kennedy. O senador se revelará no próximo quadro em meio à ambientação noturna. Novamente há o barulho de um tiro, o som de protestos, encadeados a imagens coloridas referentes a um novo sorteio de aniversário de soldados a serem

enviados ao front. Até esse ponto, os montadores Alan Baumgarten e Aaron Sorkin estão construindo o panorama histórico em que a narrativa se desenvolverá. Para tal, contam com recursos de intertextualidade, como descritos por Julia Kristeva, na elaboração de saltos temporais:

O termo intertextualidade denota transposição de um (ou alguns) sistema(s) de signos para outro: mas como este termo tem sido frequentemente entendido no senso banal de "estudo de fontes", preferimos o termo "transposição" porque ele especifica que a passagem de um sistema de significação a outro requer uma nova articulação do tético-posicionalidade enunciativa e denotativa. (KRISTEVA, 1984, p. 59-60).

A partir desse momento, a obra adota a montagem paralela e sucessivos *raccords* sonoros em que o sentido do discurso é invertido a cada corte: o elemento de continuidade será o contraste. Se considerarmos o ponto de vista dos protagonistas, talvez seja correto afirmar que Sorkin e Baumgarten se valeram do expediente adotado pelo montador russo Benjamin Boider na remontagem da obra alemã *Danton: Tudo por uma mulher*, com Emil Jannings. Eisenstein, sob o confesso intuito de exemplificar o poder da montagem, descreve o que denominou uma montagem *tour de force*:

Foi mostrada, em nossas telas, a seguinte cena: Camille Desmoulins é condenada à guilhotina. Muito agitado, Danton corre a Robespierre, que lhe dá as costas e vagarosamente enxuga uma lágrima. A legenda dizia, aproximadamente, "Em nome da liberdade, tive de sacrificar um amigo ... " Fim. Mas quem poderia imaginar que, no original alemão, Danton, apresentado como indolente, mulherengo, excelente camarada e

única figura positiva no meio de personagens cruéis, correu para o diabólico Robespierre e ... cuspiu em seu rosto? E que foi este cuspe que Robespierre enxugou com um lenço? E que a legenda indicava o ódio de Robespierre a Danton, um ódio que no final do filme motiva a condenação de Jannings-Danton à guilhotina?! Dois pequenos cortes reverteram todo o significado desta cena! (EISENSTEIN, 2002a, ps. 20-21).

De várias formas, documentos históricos demonstram aspectos reescritos, ou simplesmente interpretados de forma a inserir, na narrativa fílmica, uma nova versão dos fatos. O contraste, por sua vez, é erigido por meio de frases a denunciar a motivação e estratégia dos participantes. Ritmo e diálogos delineiam o perfil dos personagens, em um mecanismo descrito por Eisenstein na obra *O sentido do filme*:

O ritmo, construído com sucessivas frases longas e frases tão curtas que constam de uma única palavra, introduz uma característica dinâmica na imagem da estrutura da montagem. Este ritmo serve para estabelecer o verdadeiro temperamento do personagem descrito, dando-nos uma caracterização dinâmica de seu comportamento. (EISENSTEIN, 2002b, p. 38).

A música e a narrativa em tom jornalístico prevalecem em meio a fotografias de desembarque de soldados no Vietnã, em carros entre mulheres e crianças sucessivamente apresentadas em situações rotineiras. Após uma rápida menção ao porte e localização geográfica ribeirinha de um povoado, a tela é preenchida por uma tomada aérea a mostrar o povoado ardendo em chamas. Assim como Eisenstein, que apreciava a ideia de uma obra cinematográfica "chocar espectadores", é importante ressaltar como

a fotografia, cuja relevância no cinema é defendida por Arlindo Machado, é utilizada para edificar o choque na sequência descrita:

A fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la, defini-la é um pouco também compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção, as estruturas de sustentação de toda a produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica. (MACHADO, 2000, p. 1).

Após a exibição da última fotojornalística de 1968, as luzes são acesas. Sob o foco da iluminação, Rennie Davis passa a palavra a Tom Hayden. Durante seu pronunciamento, a câmera alterna entre Hayden e seu público, mas a iluminação permanece em seu rosto. O mecanismo de *raccord* sonoro é utilizado em meio a um corte para o espaço noturno em que os líderes do Partido Internacional da Juventude Abbie Hoffman e Jerry Rubin discursam. O fogo do povoado asiático em chamas dialoga com as labaredas das velas a se insinuarem na profundidade do campo, em um *raccord visual*. Ora Hoffman ora Rubin, ora seus ouvintes ocupam o primeiro plano. Invariavelmente, a iluminação privilegia o rosto dos falantes exibidos em ângulos alternados. O discurso inflamado em que Hoffman dá como certo um choque dos manifestantes com a polícia de Chicago é complementado pela perspectiva pacifista de David Dellinger. Talvez a maior contribuição do personagem- atração Abbie Hoffman seja conferir ao produto audiovisual pitadas de um humor

irônico cirúrgico atribuindo à narrativa o resultado descrito por Linda Hutcheon:

A ironia e a paródia operam todas as duas em dois níveis, um nível de superfície primária em primeiro plano, e um nível secundário e implícito em segundo plano. Este último nível retira sua significação do contexto dentro do qual se encontra. A significação última do texto irônico ou paródico reside na superposição dos dois níveis, em uma espécie de dupla exposição (no sentido fotográfico do texto). (HUTCHEON, 1978, p. 472-3).

Em um espaço matutino ensolarado e repleto de árvores, David Dellinger reforça perante sua família o intuito de evitar confrontos com a polícia por meio da boa educação e a calma. Enquanto um cartaz onde está escrito “Tragam nossos meninos de volta para casa” é depositado no porta-malas do carro, o enquadramento permite ao espectador visualizar sua esposa e filho, bem como sua casa ao fundo. Contradizendo a orientação que pede ao filho que repita: “Manter a calma e ser muito, muito educado”, Bobby Seale remete a um palavrão em outro corte espacial.



Figura 2 – A montagem paralela dialógica

Fonte: frames do filme *Os 7 de Chicago*.

Dessa vez, a luz desloca-se do peito ao ombro direito, para então repousar no rosto de Bobby. Neste ponto da ficção, é introduzido um novo elemento à montagem paralela: a intertextualidade. A conversa de Bobby Seale na sede dos Panteras Negras é intercalada primeiramente com o som e em seguida pela imagem das teclas de uma máquina de escrever em que é produzido um relatório. Seale se despede de sua colaboradora Sondra (Tiffany Denise Hobbs) dizendo que não precisa de uma arma para fazer um discurso. A máquina de escrever retorna à tela em um *close-up* das teclas produzindo as palavras: Carta do FBI: 10/05/1968. Entre o som da música e das teclas, a voz de Jerry Rubin ensina como fazer coquetéis Molotov's no que parece ser uma sala de aula universitária.

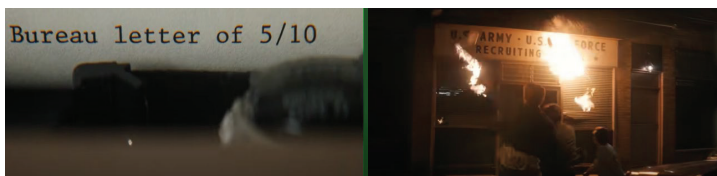


Figura 3 – A montagem paralela intertextual.

Fonte: frames do filme *Os 7 de Chicago*.

A montagem paralela de alternância entre as instruções de Jerry e do movimento de teclas da máquina de escrever se estende até o ponto final do relatório e o fogo resultante de coquetéis Molotov's, lançados em um Centro de Recrutamento do Exército e das Forças Armadas, finalizam a sequência em tons ardentes amarelo avermelhados noturnos. Assim como as palavras ditas e tecladas dialogam entre si, as perspectivas de Seale e Rubin se contrapõem. Porém essa não é a única ruptura

introduzida pela montagem intelectual, abordada no item A montagem de Sergei Eisenstein do presente artigo, em que se adotam "sons e atonalidades de um tipo intelectual" em detrimento a "sons atonais geralmente fisiológicos". Assim, sons de passos, tremores de membros ou ranger de dentes são substituídos por elementos estimuladores do raciocínio. O objetivo desse tipo de substituição é produzir o que Eisenstein denomina "conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas", em que:

Se, na instância citada, sob a influência da montagem de mãos e joelhos de alguém tremem ritmicamente, no segundo caso tal tremor, sob a influência de um grau diferente de apelo intelectual, ocorre de modo idêntico através dos tecidos dos sistemas nervosos superiores do pensamento. (EISENSTEIN, 2002a, p. 86-87).

O aumento do volume da trilha sonora arre-mata o corte tempo-espacial para a fachada do edifício em que será realizada a Convenção Anual Democrata em uma manhã ensolarada de Chicago. Vale ressaltar aqui, em especial, o impacto da trilha sonora na construção de sentido integrado entre diálogo e informação. Em combinação com a música ininterrupta desde a adoção da montagem paralela, o som atribui fluidez e unicidade a essa transição. Entra em destaque a preparação do evento com imagens de manifestações, entrevistas e afirmações do prefeito Richard J. Daley concernentes ao clima em que o evento ocorrerá. A montagem paralela continua agora evidenciando a preparação dos grupos envolvidos. Enquanto Tom Hayden liga para Abbie, a iluminação se desloca do rosto de Hayden para o telefone no território de Abbie. Há

mais algumas tomadas do discurso inicial de Tom e Abbie para seus públicos, a repetir o uso cinematográfico de ângulos reversos. Ambientadas em Chicago, a configuração do desembarque de cinco mil policiais provenientes de Illinois, bem como imagens subsequentes de sua movimentação na cidade utilizam as características de imagens em preto e branco.

Nos últimos quadros, os *close-ups* de Tom Hayden e David Dellinger dividem a tela com cenas jornalísticas de denúncia do que está prestes a ocorrer. Assim como no início, um *fade-out* prenuncia o título original em vermelho: *The Trial of the Chicago 7*. Dali em diante, caberá ao espectador, devidamente contextualizado, chegar a suas próprias conclusões.

Considerações Finais

Partindo-se da escola cinematográfica que Eisenstein frequentou, contestou e aprimorou, não se trata de perguntar “se”, mas “como” o cinema se apodera da capacidade de influenciar seu público. Enquanto Pudovkin acreditava que o “sentido do mundo” poderia ser capturado pelos planos e liberado pela montagem, a teoria da matéria-prima de Eisenstein evoca o potencial da imaginação para construir a novidade-arte, a inovação-máquina cinematográfica. Ele conseguiu vislumbrar os princípios da montagem cinematográfica e demonstrou que há coerência em seu pensamento de que a matéria-prima contém um lado material (os aspectos do plano que ele chama de atrações) e um lado mental, ou mesmo espiritual (a mente que é atraída).

Seguindo este raciocínio, em *Os 7 de Chicago* não faltam atrações. O argumento do filme se mostra pertinente ao início do século XXI, seja pela política de líderes mundiais, seja pela inesgotável discussão sobre o equilíbrio ideal entre o direito ao bem-estar individual e coletivo. Enquanto atrações, Rennie Davis e Tom Hayden, Abbie Hoffman e Jerry Rubin, David Dellinger, Bobby Seale, o juiz Hoffman e o procurador Schultz funcionam no sentido defendido por Eisenstein. Indo um pouco mais além, se tomarmos por indivíduo um grupo social ou uma nação, o coletivo se revela à humanidade, e a noção de bem-estar expande-se ao direito à vida. Nas palavras de Eisenstein:

Era importante que o cinema fosse primeiro penetrado pela imagem geral, o coletivo unido e impulsionado por uma única vontade. "A individualidade dentro do coletivo", o significado mais profundo, exigido do cinema hoje, dificilmente teria aceitação se o caminho não tivesse sido aberto pelo conceito geral. Em 1924, escrevi com grande entusiasmo: "Fora com a história e o enredo! "Hoje, a história, que então parecia quase "um ataque de individualismo" contra nosso cinema revolucionário, volta de uma forma nova a seu lugar apropriado. (EISENSTEIN, 2002a, p. 23).

De certa forma, a obra em estudo desvela novos limites. O elemento de continuidade da montagem, o contraste, presta-se à neutralização das atrações enquanto elementos de um conflito, na construção de um novo efeito, único, em que as atrações vão sendo neutralizadas enquanto a sinestesia os atrai, os condensa. Nesse estágio último de transferência, Eisenstein vai além ao concatenar conceitos já explorados:

O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia - a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe. (EISENSTEIN, 2002a, p. 87).

E o resultado dessa síntese, no filme em questão, é resistência. Uma união de forças em defesa de um objetivo comum, que ultrapassa os limites da verossimilhança de interesses rumo a um "real" capaz de estancar o que não pode mais ser admitido. Nas palavras de Barthes:

Desde a Antiguidade, o "real" estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se à verossimilhança, isto é, à própria ordem da narrativa (da imitação ou "poesia"). Toda a cultura clássica viveu durante séculos com a ideia de que o real não podia em nada contaminar a verossimilhança; primeiro porque a verossimilhança nunca é mais do que o opinável: está inteiramente sujeita à opinião (do público). [...]. Enfim, porque, na verossimilhança, o contrário nunca é impossível, visto que aí a notação repousa em uma opinião majoritária, mas não absoluta. A palavra importante que está subentendida no limiar de todo discurso clássico (submisso à verossimilhança antiga) é: *Esto (Seja, Admitamos...)*. (BARTHES, 2004, p. 188-189).

Trata-se aqui do "lado mental, ou mesmo espiritual" a que Eisenstein se refere: a mente do público que é atraída para alicerçar com seus valores, desejos e repertório o que não cabe ao cinema inferir. Quando se propõe a preencher essa categoria de vazios, a arte tende a bloquear a reflexão que poderia brotar da sinestesia perante a obra de arte e levar a transformações socioculturais. Nessas circunstâncias,

o plano mental pode resistir ou se adaptar, como ocorre nos processos detalhados por Piaget que tanto impactaram o pensamento dialético de Eisenstein. Em uma analogia ao processo de adaptação de uma manifestação artística a outro meio de expressão descrito por Hutcheon, esse processo exige predisposição e um certo grau de esforço para fazermos com que aquela versão recém surgida dos fatos dialogue com as memórias e certezas estabelecidas:

Conhecedores ou desconhecedores, experienciamos as adaptações intermediáticas diferentemente de como as vivenciamos dentro de uma mesma mídia. Mas mesmo no último caso, a adaptação como adaptação envolve, para seu público conhecedor, uma duplicação interpretativa, um movimento conceitual para frente e para trás entre a obra que conhecemos e aquela que estamos experienciando. (HUTCHEON, 2013, p. 189).

Todavia, *Os 7 de Chicago* não é um documentário: é um filme em que o jornalismo é como uma fotografia. Segundo Vilém Flusser, uma voz discordante de seus contemporâneos e defendida por Machado, "a fotografia pode ter muitas funções e usos em nossa sociedade, mas o fundamento de sua existência está na materialização dos conceitos da ciência ou, para usar as palavras do próprio autor, ela "transforma conceitos em cenas" (1985: 45, 2000, p.2). Daí a importância da inserção de nuances jornalísticas na ficção analisada a fim de gerar a predisposição necessária à aceitação da narrativa proposta: fotos de época em preto e branco, tomadas históricas e cenas filmadas montadas em continuidade, os recursos do cinema a serviço da elaboração de informa-

ções endereçadas ao futuro espectador. Araujo enfatiza:

A pesquisa se justifica por aprofundar o conhecimento sobre imagens documentais que serão relevantes no futuro, embora carreguem consigo subjetividades que confirmam a asserção de que verdades e realidades são plurais e dependentes do repertório de quem as está analisando. (ARAUJO, 2020, p. 58).

Assim como o movimento entre duas perspectivas não ocorre se não houver no corte, um olhar dedicado à transição de significado, no futuro as imagens contarão uma parte da história a espectadores que não ouviram todas as palavras, nem assistiram a todos os noticiários da época, não sabendo todos os acontecimentos relativos às imagens. Barthes entende que:

Existe, para dizer a verdade, uma terceira História: aquela que, pela estrutura do discurso, tenta reproduzir a estrutura das escolhas vividas pelos protagonistas do processo relatado; nela predominam os raciocínios; é uma história reflexiva, a que se pode chamar ainda história estratégica, e Maquiavel seria o seu melhor exemplo. (BARTHES, 2004, p. 174-175).

A montagem dialética de Eisenstein encontra em Baumgarten e Sorkin a parceria necessária para reproduzir, quase cem anos após suas proposições, um longa-metragem em roupagem moderna: um *thriller* jornalístico de julgamento em que, a cada momento, o espectador é convidado à reflexão enquanto aguarda o momento de ação. Após o choque de consciência, esse é o conjunto em que a “terceira História” se desenvolverá, primeiramente, em discurs-

so interno. A produção de Aaron Sorkin poderia ter dado a cada protagonista-atração uma sequência completa, frases coesas, paisagens detalhadas de sua própria perspectiva-conflito. Por que optar por sucessivos *raccords* sonoros, gráficos e imagéticos? Talvez, mais uma vez, a resposta esteja na interpretação do exposto em *O sentido do filme*:

[Eisenstein] explica que nos textos de *O sentido do filme* procura demonstrar que a montagem é uma propriedade orgânica de todas as artes. E que, estudando a história dos aumentos e diminuições de intensidade do uso da montagem através da história das artes, chegou à conclusão de que a importância do método e da estrutura de montagem diminui invariavelmente em épocas de estabilização social, em épocas em que as artes se dedicam antes de qualquer outra coisa a refletir a realidade. E que inversamente, nos períodos de uma intromissão ativa no desmonte, reorganização e reestruturação da realidade, nos períodos de uma reconstrução ativa da vida, a montagem ganha entre os métodos de construção da arte uma importância e uma intensidade que não cessam de crescer. (EISENSTEIN, 2002b, p. 11).

Na montagem de Alan e Aaron, câmera e narrativa caminham juntas. A iluminação privilegia os protagonistas em detrimento dos cenários. O som antecede a imagem aumentando a ênfase no discurso dialógico e é composto pela música, por ruídos diegéticos provenientes dos cenários, diálogos concisos e eloquentes. O ritmo é frenético, em marcação expressa da cronologia, em nada prejudicado pelos cenários, carros e figurinos da década de 1960. Os saltos espaciais evidenciam a pluralidade de pensamento; os saltos temporais podem impactar a construção da dita realidade. A

utilização de recursos de intertextualidade aprofundada a narrativa. Durante a exibição de imagens do protesto, a narrativa orgânica se sobrepõe aos diálogos rápidos entre os protagonistas. O grafismo confere dinamismo e sugere outros pontos de vista permitindo ao espectador detectar, por meio dos ângulos de câmera e enquadramentos, a linguagem corporal e certa inflexão dos protagonistas, expandindo assim as informações que só imagens poderiam proporcionar.

A sequência inicial aqui analisada será revisitada durante o transcorrer da trama em *flashbacks*. Nos bastidores, funcionará como balizadora em situações de tensão entre os líderes dos diversos movimentos. No tribunal, confrontará os depoimentos oficiais como uma testemunha não convocada a dar seu depoimento. Talvez seja pluralidade a palavra-chave na definição de como o processo de montagem adotado por Alan Baumgarten e Aaron Sorkin no filme *Os 7 de Chicago* (2020, Sorkin, BEL) disponibilizou nas telas uma narrativa de resistência eisensteiniana em diversas modalidades. Afinal, como diz a frase repetida inúmeras vezes durante o longa-metragem, “o mundo está assistindo”.

Referências

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARAUJO, D. C. Das matrizes documentais à memória do futuro. **Tríade**, Sorocaba, SP, v. 8, n. 19, p. 56-80, dezembro 2020.

BAKHTIN, M. Metodologia das ciências humanas. In: **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. SP: Martins Fontes, 2011 [1974], p. 393-410.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, R. The death of the author. In: HEATH, S (ed.). **Image, Music, Text**. New York: Hill 7 Wang, 1977.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Apres., notas, rev. técn. José Carlos Avelar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.

EISENSTEIN, S. Montagem de atrações. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Apres., notas, rev. técn. José Carlos Avelar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

HUTCHEON, L. Ironie et parodie: stratégie et structure. **Poétique**, v. 36, p. 467-471, 1978.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974

MACHADO, A. **A fotografia como expressão do conceito**. Campinas: Studium 2, 2000.

MACHADO, A. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Interlab: Labirintos, 1999.

DADOS DAS AUTORAS

CASSIA CASSITAS

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-5707-0785>

UTP - Universidade Tuiuti do Paraná

É doutoranda do PPGCom-UTP e bolsista PROSUP/CAPES. Mestre em Comunicação e Linguagens/Cinema, pós-graduada em Filosofia, Didática do Ensino Superior e Engenharia da Informação, Cassia Cassitas é autora de romances, artigos e ensaios premiados publicados no Brasil e no exterior. Palestrante e ativa participante em diversas entidades culturais no Brasil e Europa, atualmente preside a Academia Feminina de Letras do Paraná.

DENIZE CORREA ARAUJO

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-6856-509X>

UTP - Universidade Tuiuti do Paraná

PhD - Literatura Comparada, Cinema e Artes- UCR- University of California, Riverside, USA; Pós-Doutorado - UAlg- Universidade do Algarve, Portugal; Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do PPGCom -UTP; Membro do International Council, do SRC e do VIC- Visual Culture EG da IAMCR; Coordenadora do GP CIC (em parceria com CIAC- Portugal); Curadora do FICBIC-Festival de Cinema da Bienal Internacional de Arte de Curitiba; Diretora do Clipagem.