

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS

UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO

CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

ARTUR ILHA DE OLIVEIRA

SOLVE ET COAGULA:

Uma investigação dos paralelos entre montagem e alquimia

e suas implicações no fazer cinematográfico

PORTO ALEGRE

2023

ARTUR ILHA DE OLIVEIRA

SOLVE ET COAGULA:

Uma investigação dos paralelos entre montagem e alquimia e suas implicações no fazer cinematográfico

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Realização Audiovisual, pelo Curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador(a): Prof. Ms. Vicente Nunes
Moreno

PORTO ALEGRE

2023
AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Márcia, que me incentivou, apesar de todas as dúvidas, a entrar no curso de Realização Audiovisual e percorrer um caminho onde pude desenvolver as pulsões artísticas que eu ainda não sabia que habitavam dentro de mim.

Ao meu orientador, Vicente Moreno, que acreditou no potencial desta pesquisa um tanto controversa, me ajudou a desenvolvê-la e me encorajou a seguir minha intuição nos momentos de incerteza.

Ao Giordano Gio, que despertou em mim a ideia inicial deste projeto, compartilhou comigo referências extremamente úteis e me aconselhou ao longo do trabalho como um todo.

Ao Mateus Jardim, que me introduziu à magia através da obra de Alan Moore, e com quem troquei ao longo dos anos incontáveis experiências místicas e minhas inquietações metafísicas mais profundas.

A todos os amigos que me acompanharam nesse processo de escrita delicioso e por vezes angustiante, e em especial à Carolina Sartori, com quem passei tardes escrevendo lado a lado, cuja companhia me ajudou imensamente e que, apesar de morar muito longe, passa ótimos cafés.

À Fatimarlei Lunardelli, que me orientou em um artigo anterior sobre cinema e ocultismo que serviu de inspiração para este trabalho de conclusão; ao Milton do Prado, que me apresentou na cadeira de Cinemas Experimentais à diversas das referências utilizadas nesta pesquisa; e a todos os professores do curso que contribuíram, cada um à sua maneira, para a minha formação.

A William Blake, que despertou em mim a paixão pelo divino e a simpatia pela loucura; a Alan Moore, cujas obras me transformaram para sempre e me deram as ferramentas para explorar minha própria consciência de formas que eu nunca antes havia contemplado; a Sergei Eisenstein, por ter escrito os textos mais eletrizantes que já li sobre cinema e por não ter censurado seu gosto pelo paradoxo em moldes mais palatáveis ao mundo moderno.

E, por fim, a Thoth, Hermes, Promethea e outras entidades mercuriais que acompanham minhas criações artísticas e formulações teóricas; a todos os deuses que habitam nossa consciência e nos ensinam que as linhas que separam o mundo interno do externo são mais borradas do que fomos condicionados a acreditar.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo um resgate do pensamento alquímico relacionando seus principais conceitos com o cinema, com foco específico no princípio da montagem cinematográfica. Parte de um breve percurso teórico da alquimia, explorando suas origens, princípios essenciais e seu lugar na modernidade, associando o conceito de transmutação, realizado a partir dos processos de dissolução e coagulação (*solve et coagula*), com o fazer artístico e, mais especificamente, o cinematográfico. Então, encontra associações alquímicas em duas das principais vanguardas teóricas do cinema no início do século XX: o impressionismo francês, focado no princípio de fixação do cinematógrafo e na “remoção das impurezas” do cinema em busca de sua essência; e as teorias da montagem soviética nas quais, apesar de suas raízes construtivistas, podem ser encontradas diversas relações alquímicas, mais especificamente através da obra fílmica e teórica do cineasta Sergei Eisenstein.

Palavras-chave: Alquimia; Montagem; Cinema de Vanguarda; Magia; Dialética; Eisenstein;

“Então o Anjo disse: tua fantasia se impôs sobre mim e tu devias te envergonhar.
Eu respondi: impusemos um ao outro, e é perda de tempo conversar com você cujo trabalho é apenas Analítica.
A Oposição é a verdadeira Amizade.”

- *O Matrimônio do Céu e Inferno*, William Blake.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	1
2 – O FOGO FILOSÓFICO	7
2.1 Uma errância ontológica no tempo	8
2.2 Para além do dualismo corpo-alma.....	14
2.3 “Como acima, é abaixo”: fogo, alma e a potência criadora.....	19
2.4 Transmutação, espagíria e a pedra filosofal.....	27
3. SOLVE (DISSOLUÇÃO)	33
3.1 Transmutações modernas: princípio de fixação e o cinema como pedra filosofal.	34
3.2 A dissolução francesa rumo à essência do cinema	43
3.3 A montagem na vanguarda francesa	52
4 – COAGULA (COAGULAÇÃO).....	57
4.1 O construtivismo e a embriologia da montagem soviética	61
4.2 A alquimia de Eisenstein	67
4.3 A consumação do casamento alquímico: racionalidade e pensamento sensorial	80
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
6 - REFERÊNCIAS	100

1 – INTRODUÇÃO

Como todo homem de bom gosto, Menard abominava estes carnavais inúteis, capazes somente — dizia — de ocasionar o prazer plebeu do anacronismo ou (o que é pior) de nos deleitar com a ideia primária de que todas as épocas são iguais ou diferentes.”

- *Ficções*, Jorge Luis Borges.

A alquimia é possivelmente a disciplina mais mal compreendida no imaginário popular moderno. Muitas pessoas a vêem como uma operação mística praticada em laboratórios por senhores de longas barbas brancas que buscavam transformar chumbo em ouro: e é exatamente isso que ela era, ou melhor, foi desse objetivo aparentemente lunático que ela se originou e desenvolveu. O equívoco normalmente reside na ignorância quanto aos aspectos teóricos, teológicos e filosóficos dessa prática, e na tendência cartesiana de aplicar ideais e categorias modernos para reduzir a alquimia à sua incompatibilidade com os critérios do método científico. Esta pesquisa propõe um resgate dos princípios e conceitos engendrados ao longo da história dessa Arte (com “a” maiúsculo, como era chamada a alquimia por seus praticantes) milenar, relacionando-os com o cinema e, mais especificamente, com a montagem, visando uma nova perspectiva sobre o fazer cinematográfico e como ele pode ser enriquecido pela analogia proposta.

O conceito alquímico que disparou nossa relação com a montagem é o de *transmutação*. Segundo Brian Cotnoir (2009, p. 16), autor do livro *Introdução à Alquimia*, “o conceito central da alquimia é a transmutação: a mudança fundamental de uma coisa em outra, de um estado mais grosseiro, impuro, para um estado mais refinado, equilibrado e puro”. Ao falar da purificação de um material impuro para um estado refinado, Cotnoir nos fornece uma imagem muito similar à do processo de montagem cinematográfica: da seleção cuidadosa do material bruto, operada pelo montador-alquimista na ilha de montagem, à análise de planos e tomadas, escolha dos melhores pontos de corte e a subsequente junção ou colagem desses fragmentos em um todo orgânico e “homogêneo”.

Na alquimia, a transmutação é operada através de dois processos essenciais descritos no axioma alquímico *solve et coagula*, que dá título a este trabalho. Esses processos, traduzidos como “dissolução” e “coagulação”, constituem a base operacional e filosófica da alquimia, e são diretamente análogos à montagem cinematográfica. A

primeira operação descreve o ato de dissolver um objeto ou substância, separando-a em frações, para que possa ser realizada a segunda operação, em que essas partes são unidas ou coaguladas em uma nova organização ou forma. No livro *Filosofar pelo Fogo*, uma antologia de textos alquímicos compilados pela filósofa Françoise Bonardel, a autora chama esses processos de “Os dois pilares da Arte”, e dedica um capítulo inteiro a eles. Na introdução do capítulo, ela diz:

Se dissolver consiste bem “em dividir e corromper, e reduzir à matéria prima” (J. D. Mylius), o efeito de tal dissolução também é “de trazer para fora a natureza oculta” (Sinésio). E se coagular significa fixar o que foi assim diluído, a operação não poderia acontecer sem que a matéria tivesse sido limpa e submetida à “lavagem mística” que lhe restitui sua pureza (BONARDEL, 2012, p. 389).

É também nesse processo de divisão e fixação que se fundamenta a montagem cinematográfica. Na ilha de montagem, o alquimista/montador precisamente divide e “corrompe” o material bruto (tudo que foi filmado) a fim de reduzi-lo à matéria-prima que será utilizada no filme. E então “coagula” os diferentes planos e tomadas purificados em um filme, transmutando a matéria (fisicamente, na época da película, mas seguindo os mesmos princípios na mídia digital) de um estado bruto à um refinado, produzindo a pedra filosofal ou o ouro alquímico (o filme) a partir desse processo de recorte e colagem. Partindo dessa relação processual simples entre a prática alquímica e a montagem cinematográfica, o próximo passo da pesquisa foi um mergulho teórico em ambas as disciplinas com o objetivo de aprofundar a associação proposta entre elas, sempre com os olhos atentos a outros possíveis diálogos a serem descobertos no caminho.

Em uma pesquisa cujo foco é direcionado à montagem cinematográfica, é imprescindível abordar o pensamento do soviético Sergei Eisenstein, cuja teoria de montagem se sustenta até hoje como uma das mais complexas e importantes reflexões sobre o cinema. Mas isso nos coloca imediatamente diante do principal desafio desta pesquisa, fundamentada na conexão entre o cinema, arte essencialmente moderna, e a alquimia, campo de conhecimento baseado em uma cosmovisão pré-moderna ou mesmo “anti-moderna”. Esse suposto “paradoxo” se intensifica ao abordarmos a teoria de Eisenstein, cineasta que iniciou sua carreira imerso na cultura secular da União Soviética do início do século XX e cuja teoria era essencialmente vinculada ao materialismo dialético de Marx.

Retornaremos a este problema com frequência ao longo da pesquisa, nos apoiando em diversos autores que buscaram superar em suas obras a aparente contradição — que está no cerne de nosso percurso teórico — entre materialismo e espiritualidade, entre o paradigma científico e o pensamento mágico dos alquimistas. Por enquanto, adentramos a teoria eisensteiniana para extrair dela um dos principais pontos no qual nossa analogia entre montagem e alquimia se sustentará:

[...] ao falar de montagem Eisenstein não estava querendo se referir apenas ao trabalho de juntar pedaços de filmes numa certa ordem, nem mesmo, num sentido mais amplo, apenas à idéia que organiza a composição de cada um desses pedaços e a inter-relação/colisão entre eles para formar o sentido do filme. Para Eisenstein, diz Chklovski, **o pensamento humano é montagem** e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente (AVELLAR in EISENSTEIN, 2002a, p. 7-8).

Através desse olhar é mais fácil compreender por que o soviético definiu a montagem como o “nervo do cinema”. Para o cineasta, ela precedia a existência do cinema pois estava implícita no próprio pensamento humano. Um dos exemplos utilizados por ele para ilustrar esse ponto foram os ideogramas japoneses, que produzem, através de sua justaposição, um novo significado maior do que a simples soma de seus produtos. Esse fenômeno também pode ser observado no experimento cinematográfico¹ realizado por Lev Kuleshov, cineasta russo contemporâneo de Eisenstein.

A concepção eisensteiniana de montagem é útil para ilustrar a natureza dos procedimentos alquímicos que, assim como o efeito Kuleshov, operavam de forma simultaneamente física, nas substâncias manuseadas por eles, quanto mental/espiritual, na manipulação do conteúdo imaterial que residia dentro do objeto físico ou era representado por ele. Além disso, ela traz consigo uma inquietação interessante para o desenrolar dessa pesquisa: se o princípio da montagem está na base do pensamento humano, não seria a investigação teórica aqui proposta, construída a partir da justaposição de campos de conhecimento tão diferentes — a alquimia e o cinema — também uma forma de montagem? E se essa montagem é operada através de uma transmutação

¹ O experimento, que ficou conhecido como “Efeito Kuleshov”, foi realizado através da justaposição da mesma imagem do rosto inexpressivo de um ator com três imagens diferentes (um prato de sopa, uma criança em um caixão e uma mulher). Os participantes do experimento identificaram diferentes emoções na expressão do ator dependendo da imagem que sucedia a do rosto dele, sem saber que a imagem do ator era idêntica em todos os casos. O experimento será revisitado de forma mais detalhada em outro momento da pesquisa.

alquímica, como nossa relação propõe, não podemos nos apropriar dos princípios de dissolução e coagulação para estruturar a própria pesquisa? Para a realização desta “Grande Obra” alquímica, em busca de nossa pedra filosofal especulativa, dividimos a pesquisa em três capítulos, nomeados a partir dos conceitos alquímicos principais aqui trabalhados.

O capítulo dois, intitulado “O Fogo Filosófico”, será dedicado a transmitir a importância de recuperar uma linha de pensamento tão antiga quanto à alquimia para limpar a lente através da qual enxergamos o fazer artístico. Como base metodológica para o estudo de disciplinas fundamentalmente separadas pela história, nos apoiaremos na obra de Didi-Huberman e em sua defesa do anacronismo como elemento importante da produção do saber histórico. Sua obra também nos ajuda a sustentar associações que, realizadas no território sensível que é a fronteira entre ciência e alquimia, são de natureza essencialmente poética.

Ancorados nas obras de Françoise Bonardel e Lawrence Principe, discutiremos as origens da alquimia e suas principais bases filosóficas, buscando superar a separação cartesiana entre alma e matéria encontrada nas releituras alquímicas de Mary Anne Atwood e Carl Jung — que permitiram a alquimia sobreviver na modernidade traduzindo-a como uma disciplina cujas operações seriam puramente psíquicas — demonstrando que tanto o aspecto físico quanto o espiritual eram essenciais para a realização das transmutações alquímicas. Também buscaremos clarear um equívoco comum quanto à alquimia, propondo que não faz sentido chamá-la de “proto-ciência” uma vez que o pensamento alquímico não é apenas anterior ao conceito de ciência, mas é fundamentado em um paradigma essencialmente diferente do científico-moderno. Em seguida, analisando relações estabelecidas ao longo da história entre a alquimia e a criação artística, e utilizando como inspiração o paradigma místico do escritor Alan Moore, será proposta uma forma menos secular de interpretação dos processos psíquicos envolvidos na criação de obras de arte, explorando as fronteiras entre os processos ditos materiais e imateriais. Por fim, explicaremos os principais conceitos alquímicos que serão relacionados com princípios de montagem ao longo da pesquisa.

Os próximos capítulos se dividem entre os princípios *Solve* e *Coagula*. No capítulo três, realizaremos uma “dissolução” da relação previamente estabelecida entre arte e alquimia para argumentar porque, dentre todos os meios artísticos disponíveis, o cinema é o que mais se adequa à analogia alquímica. Antes de passar para os paralelos diretos entre alquimia e montagem, vamos propor, através da obra do antropólogo Edgar

Morin e do pensamento de Ricciotto Canudo, como o próprio surgimento do cinema carregava dentro de si o germe do pensamento alquímico, fruto de uma síntese aparentemente impossível (um casamento alquímico) entre arte e ciência. O resto do capítulo é dedicado à exploração — a partir do livro *Sétima Arte: Um Culto Moderno* de Ismail Xavier — das reflexões dos primeiros teóricos pertencentes à vanguarda francesa do início do século XX e como elas refletiam ideais e princípios basilares à alquimia, como a fixação do movimento “volátil” em um objeto sólido e a busca por uma especificidade/essência do cinema através da “remoção de suas impurezas”, com um foco em Germaine Dulac e Jean Epstein, que entendiam, respectivamente, o movimento e a fotogenia como a essência do cinema². Encerraremos o capítulo investigando as teorias destes cineastas para entender o que pensavam sobre o papel da montagem no fazer cinematográfico.

No quarto capítulo realizaremos a “coagulação” de nosso percurso teórico. Serão investigadas as teorias de diferentes cineastas soviéticos (contrapondo-as com o movimento impressionista que se desenvolvia na França na mesma época) nas quais a montagem era entendida como essência ou especificidade do cinema. Discutiremos brevemente as origens dessas teorias, apoiados nas obras dos pesquisadores Robert Stam e Dudley Andrew, e como todas estavam, cada uma à sua maneira, vinculadas à estética construtivista que tomou conta das artes soviéticas na virada do século, utilizando como fonte primária o livro *Eisenstein e o construtivismo russo* de François Albera. Em seguida, daremos um mergulho profundo na teoria eisensteiniana, desenvolvendo a noção de montagem como processo do pensamento humano e destacando a presença do princípio de dissolução e coagulação (além de outras “rimas teóricas” com a alquimia) em seus ensaios. Encaminhando a pesquisa para seu fim, propomos que Eisenstein realizou uma espécie de “casamento alquímico” através da teoria da “montagem intelectual” — baseada no choque dialético de imagens e ideias conflitantes — que visava contemplar as diversas oposições ou polaridades essenciais do cinema: entre ciência e magia; racionalidade e afetividade; fotogenia (como experiência psicossensorial) e montagem (como técnica discursiva); e, segundo Andrew, entre uma teoria mecanicista do cinema, vinculada às origens construtivistas do cineasta, e uma teoria “orgânica”, baseada no

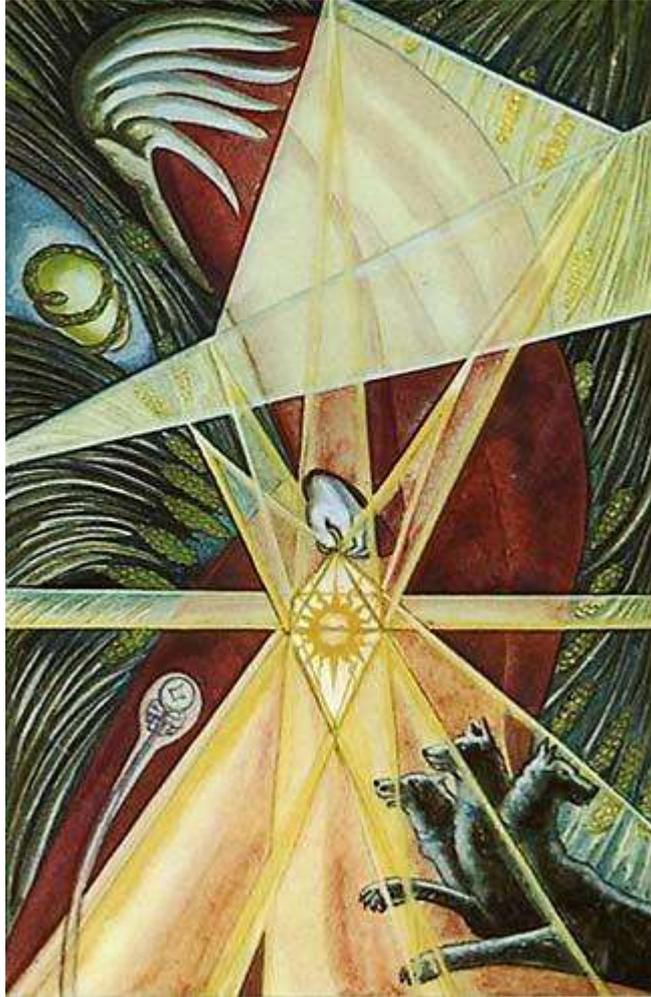
² Veremos no capítulo três que ambas dialogam diretamente com a passagem de Bonardel, citada anteriormente, que descreve a dissolução como um processo que “traz para fora a natureza oculta” dos objetos.

filme como entidade autônoma (viva), formulada no que David Bordwell classificou como o período “idealista” da carreira de Eisenstein.

Nessa introdução pode-se observar que as possibilidades de relações a serem traçadas entre alquimia e cinema vão muito além do princípio de montagem cinematográfica e, com efeito, a quantidade e a variedade de associações infelizmente extrapola o escopo desta pesquisa. Optamos por incluir apenas as que consideramos mais ricas e fecundas para nossa extensa reflexão sobre o fazer cinematográfico, conscientes de que, ainda assim, acabamos descobrindo caminhos teóricos que não puderam ser plenamente explorados. Esperamos porém que, através das portas abertas nesta pesquisa, o leitor consiga vislumbrar, como nós vislumbramos, o universo de mistérios alquímicos a serem descobertos e transmutados em associações que possam ressignificar nossa forma de pensar o cinema, visando expandir os horizontes dessa arte ainda tão jovem.

2 – O FOGO FILOSÓFICO

Figura 1 - Arcano IX. O Eremita



Fonte: Tarot de Thoth (Aleister Crowley & Lady Frieda Harris)

“*O Coro*: O fogo?!... Então os mortais já possuem esse tesouro?
Prometeu: Sim; e desse mestre aprenderão muitas ciências e artes.”

- *Prometeu Acorrentado*, Ésquilo.

“*Orangotango*: Consegui salvar alguns escritos de Parmênides e fragmentos de Pitágoras.

Orangotanga: Ótimo. Assim tenho material para acender o fogo sem dificuldades.”

- *A Divina Comédia Brasileira*, José Roberto Aguilar.

2.1 Uma errância ontológica no tempo

Antes de pensar nos pontos de interseção entre a montagem e a alquimia como práticas criativas, vale a pena retroceder alguns passos para tentar chegar à raiz da inquietação que nos convida a puxar de volta do poço de tradições relegadas ao obscurantismo uma Arte da qual se originaram concepções, técnicas e práticas utilizadas até hoje em diversas áreas do conhecimento humano (o Banho-Maria³ sendo um dos exemplos mais antigos e também mais popularmente conhecidos). Essa inquietação pode ser resumida da seguinte maneira: como esta disciplina, que sobreviveu por tanto séculos através da história como instrumento de investigação do mundo e deixou um legado cultural e tecnológico tão extenso, pode ser reduzida a uma proto-ciência ultrapassada? O que nos leva a uma nova, e talvez mais interessante pergunta: o que mais pode ser aprendido com a vasta literatura alquímica que ainda existe nos dias de hoje? O que essa Arte tão complexa e misteriosa ainda oculta de nós?

No início do século XVIII, quando a alquimia e a química, que até então eram palavras utilizadas de maneira quase intercambiável, foram definidas como duas disciplinas distintas, a alquimia como processo material (mais especificamente, a transmutação de objetos físicos, prática que investigaremos mais adiante) começou oficialmente a perder sua credibilidade. A retórica Iluminista se utilizou do novo binarismo entre uma química “moderna, racional e útil” que substituiria uma alquimia “arcaica e extraviada” para promover a revolução científica, tornando a última um “ícone de tudo ‘não-iluminado’” (PRINCIPE, 2015, p. 89-91, trad. nossa). De fato, uma boa parte dos ensinamentos alquímicos, quando observados a partir do paradigma científico pós-Iluminista, podem ser descartados como simplesmente incorretos. Mas o que é muitas vezes deixado de lado é que esse paradigma só pode ser aplicado no exame de fenômenos exclusivamente físicos, do dito “mundo externo”.

A alquimia é anterior ao conceito de “ciência” em cerca de dois milênios⁴. Ela certamente carrega o caráter de “proto-ciência” no sentido da prática laboratorial baseada na manipulação de substâncias que originou a medicina e a química (como as conhecemos no mundo moderno ocidental), e porque muitas de suas operações foram eventualmente

³ Técnica de cozimento utilizada em diversas receitas culinárias ao redor do mundo, cuja criação foi atribuída por Zósimo de Panópolis em seus escritos à alquimista anciã Maria, a Judia.

⁴ Dos primeiros registros históricos confiáveis sobre a alquimia do período Greco-Alexandrino até o “século das luzes” (XVIII).

apropriadas por e adaptadas ao método científico. Mas a alquimia como campo de conhecimento engloba muito mais do que estes aspectos que foram absorvidos pela ciência — ou seja, tudo aquilo que foi *descartado* por ela. Este primeiro capítulo, então, será dedicado à exploração de duas dúvidas fundamentais: *o que exatamente é a alquimia e que aspectos dela nos interessam para pensar o cinema e a montagem cinematográfica?* Veremos que é difícil encontrar uma resposta satisfatória para a primeira pergunta. Isso se dá não apenas pela quantidade de autores e filósofos que se preocuparam em respondê-la ao longo de diferentes períodos históricos, mas também pela própria natureza dessa Arte: segundo Principe (2015, p. 2, trad. nossa), “as fontes primárias da alquimia apresentam um emaranhado ameaçador de secretividade intencional, linguagem bizarra, ideias obscuras e imagens estranhas”.

As principais fontes sobre alquimia utilizadas nesta pesquisa são os livros *The Secrets of Alchemy* de Lawrence Principe (doutor em Química e em História da Ciência e Tecnologia) e a antologia *Filosofar pelo Fogo* da filósofa Françoise Bonardel. As obras diferem consideravelmente em termos de estrutura e conteúdo, e também no propósito que servem aqui: a primeira faz um percurso histórico competente, ainda que introdutório, da alquimia dividindo-o em três períodos principais: O greco-egípcio (séculos III a IX d.C), onde foram estabelecidas as bases da alquimia e desenvolvidos muitos de seus princípios essenciais; o período Árabe ou Islâmico (séculos VIII a XV d.C), que expandiu o repertório alquímico grego com novas técnicas e abordagens — além do acréscimo do artigo árabe *al*, que batizou a palavra alquimia, anteriormente chamada simplesmente de química⁵; e o período Latino-Europeu, dividido na Alta Idade Média (séculos XII a XV d.C) e no início do período moderno (séculos XVI a XVIII d.C), no qual a alquimia mais se proliferou e diversificou, e que Principe qualifica como sua "era de ouro". No livro, o autor aborda os principais princípios e técnicas da alquimia com uma preocupação histórica e factual, tentando identificar as origens de cada um, corrigir erros historiográficos e clarear equívocos conceituais comuns sobre a disciplina no imaginário popular contemporâneo.

A obra de Bonardel, por outro lado, é de cunho filosófico e, sendo uma antologia, compila e seleciona textos escritos por alquimistas praticantes da Arte, a maior parte deles

⁵ Principe utiliza o termo *chymistry* para se referir a alquimia antes de sua separação da química no período moderno. A etimologia exata do termo é incerta, mas o autor cita entre as origens mais prováveis a palavra cóptica *kheme*, que significa “preto”, em referência ao lodo do Nilo (a alquimia foi em muitos textos chamada de “a Arte do Egito”) e a palavra grega *cheimeia* ou *chumeia*, que significa “a arte de fundir metais” (PRINCIPE, 2015, p. 23).

do período moderno Latino-Europeu. O livro é estruturado de forma não cronológica e seus capítulos dividem os textos nos principais tópicos de interesse da alquimia. Assim sendo, a utilização dele nesta pesquisa é de caráter mais reflexivo e metafórico, pois nos permite acessar diretamente o que os alquimistas escreviam sobre suas próprias práticas, demonstrando as visões e ideias alquímicas abordadas por Príncipe em toda sua pluralidade. Também é importante destacar que ambos os livros discutem apenas a alquimia Ocidental, não somente pelo difícil acesso ao conhecimento produzido sobre a Oriental (principalmente a chinesa e a indiana) mas também porque, segundo Príncipe, “elas estão integradas em contextos culturais e filosóficos tão amplamente diversos que tentar espremê-las em uma única narrativa danifica a singularidade de cada uma” (2015, p. 5, trad. nossa).

Nas duas obras, os autores se preocupam em esclarecer a dúvida quanto ao suposto papel de “proto-ciência” que a alquimia cumpre, convidando o leitor a se aproximar das ideias alquímicas com uma postura ou *estado de espírito* similar ao dos alquimistas que produziram tais ideias. Essa tarefa se mostra rapidamente um desafio na medida em que é impossível se desligar completamente da nossa visão de mundo moderna ao analisar um objeto de estudo do qual estamos tão temporalmente distantes. E aqui surge o primeiro paradoxo com o qual nos deparamos nesta pesquisa: como propor uma relação entre a alquimia e o cinema, disciplinas situadas em tempos históricos fundamentalmente distintos, enquanto pedimos ao leitor que evite cair no olhar reducionista do paradigma científico cartesiano que domina os tempos modernos? A fim de contemplar a complexidade dessa tarefa, nos apoiaremos na obra do historiador da arte Georges Didi-Huberman e sua exploração de um conceito fundamental para esta pesquisa: *o anacronismo*.

Didi-Huberman defende o anacronismo — a justaposição de dois objetos históricos separados no tempo — como uma necessidade da história da arte⁶, “interna aos próprios objetos — as imagens — dos quais tentamos fazer história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21). Isto não é dizer que a imagem é atemporal, que ela existe fora do tempo, mas sim que ela só pode ser analisada em sua plenitude e total

⁶ Nesta pesquisa, a alquimia também é compreendida como parte do repertório estudado pela história da arte. Didi-Huberman evoca o pensamento de Plínio, o Velho, através do qual a “história da arte nasceu pela primeira vez”, para explicar do que consiste esse repertório: “Aquilo que Plínio entende por ‘artes’ (*artes*) é coextensivo a toda a *História natural*; [...] **Há ‘arte’ cada vez que o homem utiliza, instrumentaliza, imita ou ultrapassa a natureza**” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 73, grifo nosso).

complexidade na "dobra exata da relação [dialética] entre imagem e história" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 31). Para ele, o anacronismo é necessário e fecundo, formado por uma "montagem de tempos heterogêneos" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23) que nos permite compreender "as combinações múltiplas de pensamentos separados no tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25). Veremos em seguida como a noção de *montagem* empregada pelo historiador é muito similar à proposta nesta pesquisa, isto é, a concepção eisensteiniana de que a montagem é um processo, antes de tudo, do *pensamento humano*.

No que diz respeito ao paradoxo levantado anteriormente, Didi-Huberman (2015, p. 37) enfatiza a importância de distinguir entre esse anacronismo fecundo e um "venenoso", entre o anacronismo que é "erro metodológico na história" e uma *anacronia* que é "errância ontológica no tempo", inevitável enquanto "anacronismo do ser". Essa separação nos ajuda a diferenciar o anacronismo positivista, repudiado nas obras de Bonardel e Príncipe, que descarta a alquimia como ultrapassada ou anti-científica, do que podemos chamar de um anacronismo poético operado nesta pesquisa, a abertura de uma fenda temporal para que os fantasmas dos alquimistas possam, através do cinema, realizar as ambições metafísicas que lhe foram negadas pela história. Isto, é claro, implica assumir o que a historiadora Nicole Loraux chamou de "risco do anacronismo", que deve ser aplicado "com conhecimento de causa e escolhendo as modalidades da operação" (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 38). Pode-se dizer que esta pesquisa fundamenta-se exatamente nessa "errância ontológica no tempo", na qual encontramos, às vezes por acaso, associações poéticas que pulsam com significado, que parecem insinuar uma conexão subjacente a ser revelada entre o pensamento alquímico e a montagem cinematográfica.

Mas como saber distinguir entre esses dois tipos de anacronismo? O que separa aquele que é "erro metodológico" daquele que é frutífero para os objetos analisados? Didi-Huberman traz em sua obra o pensamento de Walter Benjamin, cuja "proposta consistia em colocar a questão da *história* em termos de *origem*, e a questão da origem em termos de *novidade*" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 95), para explorar estes problemas que circundam a questão do anacronismo. Ele evoca a noção benjaminiana de origem como "turbilhão" ou "ruptura" na história, na qual a origem não é um fato congelado no tempo, a "gênese" ou "fonte" de uma determinada coisa, mas sim uma "imagem dinâmica e constantemente presente em cada objeto histórico" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 95). As obras de arte (e aqui incluímos a alquimia como uma de suas possíveis expressões) tem para Benjamin uma "historicidade específica" que se

desdobra de forma múltipla, que "faz ressaltar as conexões que são atemporais (*zeitlos*) sem que, no entanto, sejam desprovidas de importância histórica" (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 104). Fazer história da arte, para ele, é exatamente o que esta pesquisa propõe: abrir frestas no tempo, estabelecer relações anacrônicas que possam aludir a uma "temporalidade mais fundamental que permanece ainda misteriosa, **por descobrir ou a ser construída**" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 104, grifo nosso), dando nova vida aos objetos históricos ou, no nosso caso, a um campo de conhecimento que foi fortemente ofuscado pelo Iluminismo.

Esse modelo temporal proposto por Benjamin se aproxima ao de Aby Warburg, outro historiador da arte alemão muito citado na obra de Didi-Huberman. Ambos viam a "imagem" como o ponto central do que chamavam de "vida histórica". A imagem não se situa na história como "um ponto sobre uma linha", ou um "simple evento no devir histórico", mas é "imagem dialética" (na linguagem de Benjamin) ou "polaridade" (na de Warburg), porque produz uma "*temporalidade de dupla face*", capaz de encadear sua análise do passado a uma ancoragem no presente e vice-versa, produzindo uma "historicidade unicamente *anacrônica*" e uma "significação unicamente *sintomal*". A abertura de uma ferida, de um sintoma, está no coração desse fazer histórico anacrônico, fundado na montagem de tempos distintos necessária para a compreensão satisfatória das "imagens dialéticas" de Benjamin, que Didi-Huberman compara, como fazemos nesta pesquisa, com a prática da "montagem de atrações" eisensteiniana, ou seja, da significação — neste caso, do saber histórico — construída *através do processo de montagem*, e nele identificada (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 105-107).

Resumindo, o que o modelo dialético de Benjamin propõe é a recusa da noção de "progresso histórico"; é a compreensão da história — como disciplina e como a narrativa que forma o objeto dessa disciplina — em sua forma fluida e mutável, e não como algo fixo no tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 115). O historiador da arte deve adaptar sua narrativa às discontinuidades da história, em vez moldá-la a fim de contornar o problema do anacronismo. Essa tarefa ousada depende da transmutação do próprio conceito de passado histórico, a ser entendido não mais como "fato objetivo" mas como "fato de memória", "psíquico e material". Nas palavras de Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 116): "Nessa operação, a ruína do positivismo enfim se consome: os 'fatos' (*die Fakten*) do passado não são mais coisas inertes a serem encontradas, isoladas, em seguida apreendidas numa narrativa causal, o que Benjamin considera como um mito epistemológico".

Retomando a ideia de montagem dos tempos, Didi-Huberman (2015, p. 131) diz que a imagem⁷ desmonta a história "como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo". Ele evoca a metáfora filmica dizendo que essa desmontagem produz um efeito como o de um filme "que não seria projetado na velocidade adequada e cujas imagens apareceriam de forma intermitente, deixando entrever seus fotogramas, isto é, sua descontinuidade essencial [...]" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132). Enxergando essas imagens intermitentes, o historiador pode então "remontar o filme da história". Segundo essa perspectiva, percebemos que a montagem na história da arte, assim como no cinema, opera de acordo com os mesmos princípios alquímicos de dissolução e coagulação (*Solve et Coagula*):

É, de fato, de montagem ou de re-montagem que se deve falar, consecutivamente, para qualificar a própria operação histórica: enquanto procedimento, a montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas remonta, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural. Refundar a história sobre um movimento "a contrapelo" significava, portanto, apostar num *conhecimento pela montagem* [...] (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132).

A montagem aqui proposta entre a alquimia e o cinema tem o objetivo muito claro de revitalizar a primeira e dar a ela um espaço no qual ela possa continuar a se desenvolver, mas quais as consequências dessa relação para o segundo? Podemos dizer que o surgimento do cinema, como "turbilhão no devir histórico", abre o vaso hermético da alquimia organicamente *através* das associações que pontuaremos neste trabalho. Podemos também entender, como Benjamin, a história da arte como *uma história de profecias*, onde

cada novo sintoma nos reconduz à origem. Cada nova legibilidade das sobrevivências, cada nova emergência do longo passado recoloca tudo em jogo e **dá a impressão de que, até aquele momento, "a história da arte não existia"**. É a partir da situação atual - do presente dialético - que o passado o mais longínquo deve ser analisado por seus efeitos de autodeciframento "profético" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 109, grifo nosso).

⁷ A palavra "imagem" aqui é utilizada à maneira de Benjamin: "Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. A imagem, ao contrário, é aquela em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação" (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 129).

Essa é certamente a *sensação* que temos ao elaborar a analogia aqui proposta. A palavra “profecia” carrega uma conotação divina que se encaixa perfeitamente com os aspectos teológicos da prática alquímica, e por isso mesmo deve ser absorvida de forma cuidadosa, para que possamos aproveitar o significado proposto pela citação anterior sem sermos arrebatados por uma espécie de “fervor religioso” que nos tenta a querer levar a profecia até seu suposto fim. Com efeito, o que encontramos de mais apaixonante no pensamento de Benjamin e Didi-Huberman, assim como em todo o *corpus* alquímico, é a lógica da pergunta, da dúvida; sem a intenção de encerrar os diversos debates que podem ser levantados a partir das associações aqui propostas. A imagem dialética produz uma síntese; mas é essencial entender que "a síntese, nesse movimento, é uma coisa incompleta, frágil, sempre em estado de inquietação: é uma *síntese-abertura*" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206).

Ao longo desta pesquisa veremos como diversos realizadores e teóricos das primeiras décadas do cinema foram movidos por inquietações similares às da alquimia, porém reformuladas em um contexto moderno. Por isso é importante frisar que o cinema, como disciplina e ferramenta de conhecimento, só é “alquimia moderna” no sentido metafórico, é uma mídia através da qual podemos *revitalizar princípios alquímicos* (e não a alquimia em si) que se perderam na história, apagados pelo modelo positivista. De maneira similar, a relação aqui proposta visiona um paradigma menos secular diante do fazer cinematográfico: observando como conceitos alquímicos encontram seus equivalentes no cinema, podemos entendê-lo como um novo meio através do qual o cineasta-alquimista pode buscar, na modernidade, a conjunção entre alma e matéria que está no centro da filosofia alquímica desde sua origem.

2.2 Para além do dualismo corpo-alma

Para começar nosso mergulho na alquimia, precisamos nos reportar ao pensamento do primeiro alquimista sobre o qual existem registros históricos confiáveis: Zósimo de Panópolis⁸. Segundo Principe (2015, p. 15), os textos de Zósimo, ainda que fragmentados e secretivos, representam a melhor porta de entrada para a alquimia Greco-Alexandrina e estabeleceram muitos princípios que permaneceram relevantes ao longo do desenvolvimento da disciplina. Entre eles, destacamos a concepção da natureza dupla dos

⁸ Nascido na cidade Acmim, antiga Panópolis, situada no Alto Egito, por volta de 300 D.C.

metais — os principais objetos da transmutação alquímica — que para Zósimo eram compostos de uma parte volátil (espírito) e uma não-volátil (corpo). Segundo Príncipe, essa ideia encontra paralelos no Gnosticismo, que ele define como “um agrupamento de diversos movimentos religiosos dos séculos II e III D.C que enfatizava a necessidade de sabedoria revelada (*gnōsis*) para alcançar a salvação” (2015, p. 20, trad. nossa). Mais especificamente, identificamos o pensamento Gnóstico nos escritos de Zósimo quando este fala da necessidade de “libertar” o espírito do corpo de um metal. Da mesma forma, a visão Gnóstica afirmava que o corpo humano era uma “prisão” para a alma, e que “a individualidade e personalidade se situam na alma, não no corpo” (PRINCIPE, 2015, p. 21, trad. nossa). Para Zósimo, o mesmo se aplicaria para as qualidades particulares de cada metal.

Evocamos o pensamento Gnóstico para ilustrar uma noção fundamental para o estudo da alquimia (e um dos pontos principais da “montagem” proposta neste trabalho): a de *imaterialidade* — da crença e preocupação dos alquimistas com o intangível, com o invisível — e a função desempenhada por esse aspecto imaterial da prática alquímica, intimamente indissociável do aspecto material. Essa noção é, paradoxalmente, o que fez o paradigma científico moderno condenar a alquimia ao exílio, e também o que permitiu com que ela sobrevivesse a essa sentença. Na modernidade, a principal linha de pensamento que ainda enxerga a alquimia com alguma legitimidade é a psicologia analítica de Carl Jung, que se apropriou da linguagem e simbologia alquímica para explorar mais profundamente a psique⁹ humana. Para ele, a psique é “**a totalidade da vida não física**, tanto racional quanto irracional, tanto pessoal quanto coletiva, tanto consciente quanto inconsciente” (HOPCKE, 2020, p. 48, grifo nosso). Na leitura de Jung, a atividade principal do fazer alquímico ocorria neste não-espço que é a psique humana, através do fenômeno da projeção. Ao realizar alguma operação física sobre um objeto, “o alquimista vivenciava sua projeção como uma propriedade da matéria, mas o que vivenciava na realidade era o seu inconsciente” (JUNG, 1991, p. 257). Mais especificamente, Jung comparou o processo alquímico de Crisopeia (fabricação do ouro) com o que ele chamou de “processo de individuação”, “pelo qual o consciente e o inconsciente do indivíduo aprendem a conhecer, respeitar e acomodar-se um ao outro” (JUNG, 1996, p. 14), ou seja, a integração do *Self* (Si-mesmo), o arquétipo junguiano que representa a totalidade da psique.

⁹ Nesta pesquisa, utilizamos as palavras “alma”, “espírito” e “psique” para se referir a uma única coisa.

Maquiada como um veículo para conceitos da psicologia analítica, a alquimia havia encontrado seu espaço no mundo moderno. Para esta pesquisa, a reinterpretação de Jung — semelhante, até certo ponto, à nossa — é útil como *ponte* entre os conceitos de alma, fundamental à prática e filosofia alquímica, e o de psique. Mas historiadores da disciplina como Bonardel e Príncipe criticam e o caráter reducionista da visão junguiana, cuja “psicologização” da alquimia, ao mesmo tempo que ajudou a manter sua credibilidade, a destituiu de certa pureza conceitual. Bonardel (2012, p. 35), falando sobre o historiador, antropólogo e pesquisador de religiões Mircea Eliade, diz:

Em relação a Carl Gustav Jung, que muitas vezes oscila entre o rigor da experimentação psicológica e uma visão “gnóstica” da salvação ancorada em uma verdadeira filosofia da Natureza, [Eliade] diz ter descoberto na alquimia uma prefiguração da psicologia das profundezas.

Ou seja, ainda que seja possível reconhecer na alquimia uma “arquetipologia” anterior à de Jung, ele não deixou de observá-la através do olhar científico que, em muitos de seus livros, ele próprio criticou como míope, provavelmente por sentir necessidade de elevar a psicologia analítica à uma racionalidade mais próxima à do método científico, supostamente superior à da alquimia. Essa tendência é a mesma que ajudou a construir no imaginário popular o equívoco histórico de reduzir a alquimia a uma “proto-ciência”, postura essencialmente positivista quanto à construção do conhecimento humano.

Daí a tentação, à qual cederam inúmeros historiadores e comentadores no século XIX, de livrar de trás para a frente a alquimia de suas impurezas acrescentadas e de lhe fazer reencontrar, por amputações sucessivas, a saudável aparência de uma técnica hoje ultrapassada: uma prática da “limpeza” radicalmente oposta à praticada pelos alquimistas que convida a atravessar a opacidade aparente das coisas (BONARDEL, 2012, p. 38).

Mas essa hermenêutica um tanto violenta não tem suas raízes em Jung: em 1850 (quase cem anos antes da publicação de *Psicologia e Alquimia*), a escritora inglesa Mary Anne Atwood publicou o livro *Uma Investigação Sugestiva Sobre o Mistério Hermético*, alegando ter descoberto a “verdadeira natureza” da alquimia na forma de “uma prática psíquica autotransformadora” (PRINCIPE, 2015, p. 96, trad. nossa). Para ela, “o Homem é o verdadeiro laboratório da Arte Hermética; sua vida é o objeto, o grande destilador, a coisa que destila e que é destilada, e o Auto-Conhecimento está na raiz de toda tradição Alquímica” (ATWOOD, 1850 *apud* PRINCIPE, 2015, p. 95-96, trad. nossa).

Segundo Príncipe (2015, p. 97-98), a interpretação de Atwood foi importante para revitalizar o interesse na alquimia durante o período Vitoriano — sem deixarmos de lado o contexto do “renascimento ocultista”¹⁰ que ocorreu na Europa na segunda metade do século XIX — mas, em termos históricos, está incorreta¹¹. Ainda assim, podemos atribuir a ela o mérito (e a responsabilidade) de acender a faísca interpretativa que influenciou outros pensadores modernos, como Jung, além de formular novas ideias que permaneceram no imaginário alquímico. Entre elas, Príncipe destaca a divisão da alquimia em dois ramos: o exotérico, preocupado com a linguagem das operações químicas/materiais, e o esotérico, que lida com a transformação psíquica/espiritual oculta por trás dessas operações. Na obra de Atwood há uma clara elevação do aspecto imaterial sobre o material, e ela é útil para aproximar o leitor moderno da visão de mundo espiritualizada exigida pela literatura alquímica. Mas essa divisão dualista não deixa de ser uma herança direta do paradigma materialista cartesiano, e precisa eventualmente ser superada se quisermos nos aproximar de uma leitura mais completa e profunda dos textos referenciados nesta pesquisa. Nas palavras de Bonardel (2012, p. 24, grifo nosso),

A verdadeira dificuldade dos textos alquímicos, - impondo, é verdade, o aprendizado de alguns códigos - reside no *estado de espírito* que eles exigem do leitor, pouco habituado a **evoluir simultaneamente um duplo registro, sensível e inteligível**, à imagem de uma arte que busca continuamente entre o Céu e a Terra, matéria e espírito, o ponto de equilíbrio **que preserva a alquimia de ser unilateralmente materialista ou espiritualista**. Ao reencontrar sua vocação mediadora original, a alma então não mais deplora ser, como dizia Plotino, "anfíbia", mas ao contrário se regozija com isso, levando em seu júbilo corpo e espírito, que ela une em uma “exaltação” que, associada pelos textos à extração da Quinta-Essência, celebra exatamente o inverso daquilo que essa palavra ordinariamente diz (exagero, ênfase).

É neste “duplo registro” necessário para a compreensão dos textos alquímicos que encontramos a principal chave metodológica para estudar um campo de conhecimento tão antigo. Mesmo concepções aparentemente dualistas da alquimia, como a da natureza

¹⁰ Período onde se proliferaram pelo globo diversos movimentos e crenças esotéricas, renascidas ou completamente originais, entre as quais podemos incluir, com certa licença poética, o próprio cinema: Edgar Morin, no ensaio “O Cinema e o Avião”, chama atenção à concentração de invenções ópticas neste período. “Uma invenção nunca nasce sozinha. É vista surgir simultaneamente em várias partes do globo, como se seus inventores fossem apenas os médiuns dispersos de um mesmo gênio subterrâneo (MORIN, 2014, p. 26).

¹¹ Nas palavras de Príncipe (2015, p. 95, tradução nossa), Atwood “apresenta sua tese em uma prosa Vitoriana ponderosa, entrelaçada com uma mistura de citações descontextualizadas de autores clássicos e alquímicos, e repleta de afirmações obscuras, exclamações arrebatadas e noções científicas estranhamente distorcidas”.

dupla dos metais defendida por Zósimo, não se propunham a separar e compartimentar esses dois aspectos que compõem a totalidade de um objeto. Como afirma Príncipe (2015, p. 21, trad. nossa), “perdemos completamente a completude e complexidade multivalente do pensamento pré-moderno se dissecamos ele em categorias modernas”. A capacidade de “gozar da alma anfíbia”, essencial para a prática alquímica, foi perdida ao longo da história, afetando o ser humano não apenas no que diz respeito à ciência e à arte. Como modernos, nossa reação natural ao nos depararmos com as linhas borradas do pensamento alquímico é de fugir com o rabo entre as pernas, ou então condená-lo ao fogo por heresia ao demiurgo gnóstico de nossos tempos, a Razão.

Com isso em mente, se torna mais clara a importância de recuperar o contato com essa forma de pensamento, tida como irracional, e procurar que conhecimento perdido pode ser extraído dela. “O homem moderno não entende o quanto o seu ‘racionalismo’ (que lhe destruiu a capacidade para reagir a idéias e símbolos numinosos) o deixou à mercê do ‘submundo’ psíquico” (JUNG, 1996, p. 94). Assim como a prática alquímica exigia uma racionalidade própria e particular às várias visões de mundo de seu tempo, os cientistas modernos também trabalham dentro das limitações do paradigma científico de seus contextos culturais e históricos específicos. Príncipe (2015, p. 20, trad. e grifo nossos) afirma que “esses estudos, sejam alquímicos ou científico-modernos — **não ocorrem em um vácuo cultural**, e seus praticantes não estão de forma alguma separados das concepções, interesses e maneiras de pensar de suas épocas e regiões particulares”.

Nos dois primeiros subcapítulos buscamos transmitir ao leitor o olhar necessário para percorrer a relação proposta entre o cinema, arte moderna por excelência, e a alquimia, disciplina que se fundamenta em uma visão de mundo pré-moderna, e explicamos nossa intenção de abrir uma fenda no “devir histórico” para explorar as implicações que surgem a partir da montagem proposta. Partiremos então para a investigação do conceito que dá título a este primeiro capítulo, o *fogo filosófico*, também chamado de *fogo alquímico*, ao qual os alquimistas tanto se referiam em suas obras, e como esse fogo é a própria raiz de onde a relação entre a arte e a alquimia irá se proliferar.

2.3 “Como acima, é abaixo”: fogo, alma e a potência criadora

Não é à toa que Bonardel escolheu o título *Filosofar pelo Fogo* para sua antologia: o fogo alquímico, identificado com a alma ou, na visão de Jung, com a psique humana (ou a projeção dela sobre a matéria), era para os alquimistas não apenas inseparável da

transmutação física, mas também a base que sustentava sua realização. Ao longo de diversos dos textos compilados pela autora, a palavra “fogo” é utilizada para designar uma multitude de coisas diferentes (recurso extremamente comum na literatura alquímica), mas nunca se esquivava totalmente de representar uma substância incorpórea análoga à alma ou ao próprio Deus. O motivo dessa exaltação do fogo se deve provavelmente à importância do fogo físico, como fonte de calor utilizada no cozimento e na fabricação de diversos dos reagentes e substâncias produzidas pelos alquimistas. “Instrumento poderoso cujo uso convém [ao alquimista] dominar e modular, o fogo aceso sob o atanor se revela o auxiliar desse outro Fogo, alojado no próprio coração da Matéria filosófica que abriga seu segredo” (BONARDEL, 2012, p. 462). Mesmo assim, o fogo comum não era completamente separado do chamado “fogo filosófico”. Essa diferenciação por vezes incerta entre elementos/princípios “comuns” e seus equivalentes “filosóficos” é um recurso de linguagem frequentemente empregado pelos alquimistas em seus trabalhos, e pode rapidamente se tornar fonte de câimbras mentais para o leitor pois exige uma resistência inicial à leitura moderna que examinamos nas últimas páginas.

Figura 2 - Três alquimistas (Basile Valentin, John Cremer, Thomas Norton) no laboratório onde Vulcano ativa o fogo.



Fonte: Bonardel (2012).

Através do livro de Bonardel, podemos nos referir diretamente aos textos alquímicos para encontrar exemplos do que diziam os alquimistas sobre o fogo. Em uma passagem do *Livro da Arte alquímica de um autor incerto* (encontrada na antologia), somos apresentados a um diálogo entre um necromante chamado Illardus e o Diabo. O primeiro pergunta: “o que é a alma humana, e qual sua natureza?”. O Diabo responde: “é um fogo de vida celeste, e ele tem em si a alma mediante natural, que é chamada Deus, criador de todas as coisas existentes no mundo”. Outro exemplo pode ser encontrado em um trecho de *Introdução à Filosofia dos Antigos*, de 1689, onde o alquimista Barent Coenders van Helpen diz:

A ideia que toda essa Filosofia nos dá de Deus é que ele é único e fecundo, e que é apenas perfeição, luz, pureza. Sobre essa ideia, parece que a Criatura, pela qual poderemos nos elevar melhor ao conhecimento desse Criador, é o Sol: e, com efeito, a Sagrada Escritura diz que Deus colocou seu tabernáculo no Sol, **que Deus é um fogo, que Deus habita uma luz inacessível** (VAN HELPEN, 1689, p. 33-36 in BONARDEL, 2012, p. 166, grifo nosso).

É interessante destacar que, neste trecho, a relação com o fogo parece surgir a partir do Sol¹², um dos principais personagens encontrados na literatura alquímica, e que Van Helpen descreve como “a imagem do grande Deus”, na medida em que identifica esse Deus como sendo ou habitando uma *luz*. No próximo capítulo, investigaremos como o princípio de *fixação da luz*, essencial ao cinema, fornece um paralelo importante com a alquimia, que para muitos de seus praticantes era baseada na manipulação desse fogo filosófico, “*sem chamas, mas não sem luz*” (PONTANUS *apud* BONARDEL, 2012, p. 474), para extrair e fixar (*solve et coagula*) a alma e outras “substâncias incorpóreas” de suas bases materiais.

A afirmação de que “Deus é um fogo” pode ser aprofundada através do pensamento hermético originado pela Tábua de Esmeralda¹³ de Hermes Trismegisto e desenvolvido ao longo dos séculos por diversos filósofos, alquimistas e ocultistas ocidentais. Entre as contribuições mais recentes temos o *Caibalion* de William Walker Atkinson (publicado sob o pseudônimo de “Os Três Iniciados”, em referência a Trismegisto, ou “o três vezes grande”), escrito no início do século XX. No livro, Deus é substituído pelo conceito de *Todo*, a mente criadora que originou o universo em sua totalidade, da qual nada escapa pois nada pode ser maior que o Todo (se assim fosse, ele não seria *Todo*). Segundo o princípio hermético da correspondência (“*as above, so below*” ou “como acima, é abaixo”), a mente humana é dotada da mesma potência criadora desta mente cósmica, pois é um reflexo dela.

Segundo esse princípio, toda criação humana é dotada de caráter divino pois emula a criação do Todo, ao mesmo tempo que é produto dela. O autor usa para ilustrar essa ideia a relação entre autores como Shakespeare e Dickens e os personagens criados por eles:

[...] digamos que Otelo, Iago, Hamlet, Lear, Ricardo III existiram apenas na mente de Shakespeare no momento em que foram concebidos e criados. E, todavia, também Shakespeare existiu em cada um destes

¹² O sol na astronomia, o “ouro alquímico” (produto da transmutação) e o self junguiano (produto do processo de individuação) são representados pelo mesmo símbolo: um círculo com um ponto no centro.

¹³ Texto “mais conhecido e reverenciado” relacionado à alquimia, que era conhecida na Europa também como a “*Arte Hermética*”. A origem exata da Tábua de Esmeralda é incerta, mas a maior parte das evidências indica que o texto é uma composição Árabe datada do século XVIII. Segundo Principe (2015, p. 30-31, trad. nossa), a relação histórica desse texto com a alquimia é vaga, mas ele reconhece que Zósimo e diversos outros alquimistas citaram Hermes Trismegisto como uma autoridade, e a figura mitológica acabou ficando conhecida como o pai da alquimia. No livro de Bonardel, a presença de Hermes nos textos alquímicos é abundante, e ela dedica um capítulo inteiro à relação da alquimia com a filosofia hermética, intitulado “A Arte de Hermes”.

personagens, a eles conferido sua vitalidade, espírito e ação. De quem é o "espírito" dos personagens que conhecemos como Micawber, Oliver Twist, Uriah Heep; será Dickens, ou cada um destes caracteres terá um espírito pessoal, independente do seu criador (ATKINSON, 2020, p. 50)?

Ou seja, se o Todo (ou Deus) é uma *mente criadora* e cada mente humana emula ou reflete sua estrutura e potência, não podemos dizer que Hamlet, como indivíduo ficcional (e incorpóreo), está para Shakespeare (seu criador) assim como Shakespeare está para o Todo? E dada essa concepção de mundo, não seria Hamlet também dotado de uma alma incorpórea que foi fixada ou corporificada por Shakespeare em suas peças, das primeiras gotas de tinta que formaram seu nome no papel até os milhares de atores que emprestaram seus corpos para que Hamlet pudesse, no limite do espaço-tempo entre o abrir e o fechar das cortinas, ter sua existência materializada em carne e osso?

Com isso em mente, podemos tentar driblar a complexidade por vezes estonteante dos conceitos alquímicos sintetizando (e invariavelmente reduzindo) a noção de “fogo filosófico” em uma frase: ele é uma substância imaterial, análoga à alma ou à psique, que reflete a potência criadora do Todo e está presente em cada um de nós seres humanos. Jung chegou a uma conclusão parecida (na linguagem da psicologia analítica): “o objetivo [de Jung] era mostrar como a imagem de Deus existe dentro da psique e age de modo apropriadamente semelhante ao de Deus, seja a crença em Deus da pessoa consciente ou não” (HOPCKE, 2020, p. 111). A alquimia como gesto *criador* (através da transmutação de um objeto em outro) encontrou nesse “fogo filosófico” a imagem perfeita para a sacralização do fogo físico, essencial para qualquer operação alquímica.

Jung interpretou a relação entre um elemento “comum/vulgar” com seu equivalente “filosófico” como sendo a relação entre um objeto literal e sua manifestação simbólica. Mas para os alquimistas, o “fogo dos sábios” não era tido como menos real por sua imaterialidade: “Fogo e Matéria, parando de se opor e de lutar, se uniam em um ponto de equilíbrio e de mútua reversibilidade, em que espiritualidade e materialidade tornavam-se as duas faces de uma única realidade” (BONARDEL, 2012, p. 12). As operações realizadas eram tanto físicas quanto espirituais, ou melhor, a alquimia era justamente a disciplina que operava em ambos os campos simultaneamente. O alquimista trabalhava em um estado de comunhão com as substâncias manipuladas — nesse sentido, a leitura psicológica de Jung não está errada ao comparar uma transmutação com a projeção da psique, mas sim ao afirmar que a transformação era *exclusivamente* psíquica. Bonardel (2012, p. 29) o critica por “ter traduzido em termos de ‘projeções’ (dos

conteúdos inconscientes sobre a matéria) a estranha sincronicidade que permite ao operador agir simultaneamente sobre a matéria e seu próprio espírito”.

O que propomos nesta pesquisa é que a arte (e dentre seus vários meios de expressão, o cinema) se apresenta como um dos únicos campos de conhecimento capaz de abranger esses dois aspectos da alquimia que abordamos anteriormente — exotérico e esotérico, físico e espiritual — como dois pólos de uma única coisa, buscando compreendê-los em toda sua complexidade. Não é preciso mergulhar profundamente na literatura alquímica para perceber que a disciplina esteve fortemente ligada com as artes séculos antes do surgimento do cinema: como já vimos, o processo de transmutação de um metal base em ouro foi denominado pelos alquimistas de *chrysopoeia* (Crisopeia), do grego *chryson poein* (fazer ouro). A relação com a poesia é instantânea. É possível identificar o simbolismo alquímico nas obras de diversos artistas, antigos e modernos, mas a relação proposta é anterior à simples representação da alquimia através da arte.

Muitas vezes explorado, repertoriado, interpretado em razão de sua riqueza iconográfica e de sua complexidade semântica, o simbolismo alquímico, ainda assim, **só pode ser interpretado se permanecer integrado à própria dinâmica da Obra** que, orientada pelo desejo de transmutação, induz uma lógica diferente daquela de uma simples evolução. Para além de todo simbolismo, **é a própria essência do ato poético que deve ser então assimilada a uma transmutação alquímica**, como sugere Yves Bonnefoy: “A poesia é um lugar que podemos entrar, um lugar em que uma voz, como Fênix, morre por ser língua, mas renasce para ser fala (BONARDEL, 2012, p. 36, grifo nosso).

No livro *Introdução à Alquimia*, o autor Brian Cotnoir (2009, p. 17) propõe que o “fazer” ouro tinha o sentido de “compor, de arranjar os elementos, como na música”. Ele vai além: “Poder-se-ia considerar a composição de palavras, isto é, a poesia, como um processo alquímico” (COTNOIR, 2009, p. 17). Para ilustrar a presença da alquimia nas artes visuais do Período Moderno, Príncipe cita a figura de David Teniers, o Jovem, um dos mais prolíficos pintores a se apropriar da simbologia alquímica, que em uma de suas obras pintou a si mesmo como alquimista,

possivelmente com a intenção de salientar um tema em comum de criatividade e produção tanto para o pintor e o alquimista—o pintor, que combina materiais simples para produzir uma obra de arte preciosa, e o alquimista, que combina substâncias simples para produzir outras mais valiosas (PRINCIPE, 2015, p. 185, trad nossa).

Com isso em mente, a tendência dos alquimistas de denominarem sua prática de “Arte” ganha um novo (e talvez mais interessante) significado. Cotnoir também compara a alquimia com a iconografia e identifica ambas como “técnicas de gnose”, que trabalham com um “material vivo, simbólico” (COTNOIR, 2009, p. 17). Percebe-se que o olhar do autor sobre a alquimia se assemelha neste aspecto ao de Jung, pois ambos descrevem o processo prático da transmutação alquímica como a primeira camada superficial que oculta uma segunda camada onde estaria o “verdadeiro” objetivo da alquimia. Ainda assim, a linguagem de Cotnoir é menos modernizada que a de Jung, e por consequência mais fiel ao conceito de gnose. Sobre a iconografia, ele diz que “o ícone acabado é então consagrado e usado como objeto de oração e meditação” (COTNOIR, 2009, p. 155).

Se a alquimia é indissociável da espiritualidade, a relação feita por esses autores entre o fazer artístico (seja através da iconografia, pintura, escultura, ou qualquer outra forma de arte) e a prática alquímica nos provoca a pensar que a arte como disciplina também pode ser interpretada como uma prática simultaneamente física e espiritual, ou seja, que ocorre tanto no plano material, do mundo externo, quanto no imaterial, da psique. Alan Moore, autor renomado de quadrinhos como *V de Vingança* e *Watchmen* (além de mago autodeclarado), é um dos principais defensores contemporâneos dessa concepção espiritualizada do fazer artístico. No documentário *The Mindscape of Alan Moore* (2003, trad. nossa), o escritor estabelece uma equivalência entre a arte e o que ele chama de “magia”, definindo a última como “a ciência de manipular símbolos, palavras ou imagens, para operar mudanças de consciência¹⁴”.

Esta definição, propositalmente ampla, implica que qualquer manifestação artística pode ser considerada um ato mágico pois envolve a utilização da linguagem para estimular na mente de algum indivíduo ideias e sentimentos que não estão implícitas no material utilizado. Por exemplo, um livro formado por símbolos — letras, que formam palavras, que formam frases e assim por diante¹⁵ — impressos com tinta em papel evoca imagens, histórias e realidades imateriais na imaginação da pessoa que o lê. No cinema, a montagem produz um efeito similar, exemplificado no famoso experimento realizado por Lev Kuleshov que, como vimos anteriormente, montou a imagem do rosto inexpressivo de Ivan Mosjoukine com três outras: a de um prato de sopa, de uma criança

¹⁴ Ele utiliza o termo inglês *consciousness* para se referir a o que Jung chama de psique, que engloba tanto consciente quanto inconsciente.

¹⁵ Moore chama atenção à similaridade de palavras como “Gramática” e “Grimório” ou, no inglês, o termo *spell*, que significa tanto “feitiço” (*to cast a spell*) quanto “soletrar” (“*to spell*” ou “*spelling*”). Ou, retomando a citação de Van Helpen: “No princípio era o Verbo”.

morta e de uma mulher deitada. As três versões do filme provocaram nos espectadores diferentes interpretações quanto ao estado emocional do ator. Ou seja, a imagem de um rosto inexpressivo — que, em termos físicos, é “apenas” informação luminosa impressa na película — justaposta com a de um prato de comida despertou nos participantes do experimento uma ideia de “fome” que não estava implícita individualmente em cada imagem, muito menos na base material onde elas foram impressas. É exatamente a esse tipo de fenômeno que Moore se refere quando fala em magia como a manipulação da linguagem para provocar alterações na consciência.

A definição de Moore certamente dialoga com as teorias soviéticas da montagem, isto é, da magia como manipulação da linguagem (cinematográfica) visando a produção de *significado*. O escritor chama à atenção ao fato de que os deuses da magia de diversas mitologias (Hermes, Thoth, Mercúrio, entre outros) eram também deuses da linguagem, da escrita, da comunicação; é possível identificar a influência de Hermes na palavra *hermenêutica*, que utilizamos até hoje para se referir ao estudo dos mecanismos da interpretação e ao próprio ato de interpretar, de compreender. Mas este olhar mágico também pode ser aplicado na observação de outros usos da linguagem cinematográfica — exploraremos um pouco do cinema impressionista francês no próximo capítulo — que se preocupavam mais com a produção e transmissão de *sentimentos* e *sensações* do que de ideias (ou de *significação* no sentido geral do termo) através da montagem.

Para o leitor cético, a afirmação de Moore pode parecer apenas uma provocação deliberada e imatura, mas essa concepção mágica do fazer artístico tem objetivos muito claros. Em um ensaio publicado em 2002, intitulado *Anjos Fósseis*, Moore propõe um resgate do ocultismo, “fossilizado” pelas doutrinas de ordens mágicas (que insistem em resultados materiais e na secretividade de suas práticas) e execrado pelo positivismo científico e pelo fervor religioso da igreja. Ele coloca a arte ao lado da religião e da ciência como “indicadores do progresso cultural da humanidade”, mas como o único destes que oferece à magia um solo fértil para se desenvolver, pois tem como objetivo “expressar de forma lúcida a mente, a alma e o coração humanos em suas inumeráveis variações”, e como método, “qualquer coisa que pode ser até distantemente imaginada” (MOORE, 2002, trad. nossa). O escritor utiliza as palavras “ocultismo” e “magia” como termos guarda-chuva, dentro dos quais ele inclui a alquimia, ou melhor, *a alquimia como ela é percebida no mundo pós-Iluminista*. Mas, como foi observado ao longo deste capítulo, a

relação dela com a ciência é muito mais complexa do que a de outras formas de expressão do ocultismo.¹⁶

Por confinar suas atividades inteiramente ao mundo material, a ciência automaticamente se desqualifica de falar sobre o mundo interno, imaterial que é na verdade a maior parte da nossa experiência humana. A ciência é talvez a ferramenta mais efetiva que a consciência humana desenvolveu até então com a qual pode explorar o universo externo, e ainda assim esse instrumento polido e sofisticado de análise é dificultado por um ofuscante ponto-cego uma vez que não pode examinar a própria consciência (MOORE, 2002, trad. nossa).

Esse trecho do ensaio de Moore sintetiza ao mesmo tempo os limites da ciência moderna e, conseqüentemente, a importância de instrumentos de investigação da psique humana. Descrever a arte como um processo alquímico conjura automaticamente uma segunda implicação: a de que a alquimia também pode ser descrita como um processo artístico. E, observando-a através dessa lente, a metodologia cósmico-obsessiva empregada pelos alquimistas pode ser vista não como racionalidade ultrapassada, ignorante em relação aos fatos científicos, mas como rigor estético e poesia.

Não é a toa que esta pesquisa assume a estrutura de uma transmutação alquímica, baseada na dissolução e na coagulação: como vimos anteriormente, Bonardel equipara a “própria essência do ato poético” à uma transmutação e, de fato, a associação proposta aqui é *fundamentalmente poética*, uma “montagem de tempos heterogêneos” — alinhada com a concepção eisensteiniana de montagem como processo do pensamento — que Didi-Huberman (2015, p. 40) descreve como um “agenciamento impuro”, poético e não exatamente científico, do saber. É importante não confundir a investigação do pensamento alquímico proposta nesta pesquisa com uma tentativa de deturpar a lógica da ciência: o objetivo é examinar os lugares onde ela não consegue chegar, retomando o estudo da alquimia na modernidade através do cinema, a mais jovem das artes à nossa disposição, e da montagem, que acreditamos ser seu princípio essencial. Reconciliar passado e presente, em direção ao futuro.

¹⁶ Entre elas podemos destacar, para fins de curiosidade: ritos de magia cerimonial praticados por grupos de origem franco-maçônica, como a *Golden Dawn* ou a *Ordo Templi Orientis*; rituais *Wicca* e de outras vertentes da bruxaria; os rituais thelêmicos desenvolvidos por Aleister Crowley; e feitiços e rituais de práticas pós-modernas como a *Magia do Caos*.

2.4 Transmutação, espagíria e a pedra filosofal

Por ser um escritor, Moore se preocupa principalmente com a exploração do mundo das ideias e da imaginação. Já a alquimia, como vimos anteriormente, é fundamentalmente indissociável das substâncias e objetos que sua prática envolve. Se pensarmos no exemplo do pintor David Teniers, o Jovem, citado anteriormente, vemos que o produto da operação alquímica (a manipulação das tintas em uma tela) é a própria obra de arte, *transmutada pelo trabalho do artista*, imbuindo os materiais básicos com o fogo alquímico. “De fato, essa conversão é chamada transmutação, depois que os incorpóreos¹⁷ adquiriram um corpo, pelo efeito da arte” (Zósimo *in* Berthelot, p. 191 *in* BONARDEL, 2012, p. 68). Para continuar a associação aqui proposta, é necessário mergulhar mais profundamente no conceito de transmutação e em outras ideias alquímicas necessárias para a compreensão do trabalho como um todo, visto que a alquimia é um campo vasto de conhecimento, repleto de termos e noções originados por ou exclusivos à ela.

A transmutação em seu sentido mais básico consiste em retirar as impurezas de um material em estado bruto para elevá-lo a um estado refinado. Príncipe (2015, p. 15) diz que a palavra se refere ao processo de transformar um metal em outro, sendo a Crisopeia (transmutação em ouro) o mais almejado pelos alquimistas. A transmutação está na própria fundação da alquimia e antecede até mesmo Zósimo, sendo mencionada em papiros gregos que formam a “literatura de receitas” da qual era composta a alquimia desde III a.C (aproximadamente seiscentos anos antes dos primeiros escritos de Zósimo). Esses papiros continham receitas simples de transmutação de outros metais em ouro, mas não são considerados por Príncipe como os primeiros textos verdadeiramente alquímicos pois não contém as especulações teóricas que se tornaram parte integral da alquimia, e porque a maioria desses textos possui fontes incertas.

A principal contribuição de Zósimo foi justamente a união dessa “literatura de receitas” com a filosofia natural dos pré-Socráticos e sua preocupação com a natureza do

¹⁷ É difícil ter certeza do que são estes elementos incorpóreos (também chamados de sutis, filosóficos, fugazes, voláteis, celestes, etc.) aos quais ele se refere. Essa dificuldade se dá à natureza críptica da literatura alquímica, na qual eram utilizados *Decknamens* — expressão alemã que pode ser traduzida como “codinome” — para manter a secretividade dos ensinamentos e permitir a comunicação entre aqueles que tinham conhecimento dos códigos próprios à alquimia. “Em vez de usar o nome comum de uma substância, o escritor alquímico o substitui por outra palavra — normalmente uma que tem alguma ligação, literal ou metafórica, com a substância utilizada” (PRINCIPE, 2015, p. 18, trad. nossa). Para simplificar a amálgama de conceitos alquímicos colecionada ao longo de quase dois milênios pela humanidade, focaremos nossa preocupação com o incorpóreo no conceito do fogo filosófico, também chamado de alma ou espírito.

universo material. Entre eles, Principe (2015, p. 14) destaca as teorias de Tales de Mileto, que via a água como a substância primordial que formava a matéria; Demócrito, que milênios à frente do seu tempo propôs a noção de átomos, tão pequenos que seriam invisíveis a olho nú; Empédocles, com sua teoria dos quatro elementos; e Aristóteles, que chamou esse princípio único do qual o universo seria formado simplesmente de "matéria prima". A ideia de que toda matéria é formada por uma única substância — concepção que ficou conhecida como “monismo” — era a fundamentação teórica que incentivava os alquimistas a realizarem a transmutação. Se o universo material era formado por uma única coisa, a reorganização dessa substância primordial, segundo eles, tornava possível a transformação de um metal em outro. Isso nos ajuda a clarear um equívoco comum no olhar contemporâneo sobre a alquimia, o de que os alquimistas trabalhavam de forma aleatória, misturando substâncias cegamente com a esperança de tropeçar na combinação certa que os faria compor o ouro. Principe afirma que essa ideia não poderia ser mais equivocada: "Em Zósimo já podemos identificar *princípios teóricos* que guiavam seu trabalho práticos, assim como *observações práticas* que apoiaram ou modificaram suas teorias¹⁸" (PRINCIPE, 2015, p. 16, trad. nossa).

O monismo também foi de grande influência no pensamento de Paracelso¹⁹ (1493/94 - 1541), um dos alquimistas mais notórios e prolixos da história, e também um dos mais polêmicos, principalmente por sua postura crítica frente à medicina tradicional. A maior parte de sua obra foi dedicada à alquimia medicinal, que compõe um dos dois eixos principais da alquimia ocidental, o outro sendo a Crisopeia. Segundo Bonardel, esses eixos, originados da mesma fonte, “tinham um duplo objetivo: a purificação dos metais vis e a transmutação em Ouro filosofal (crisopeia), e a fabricação de uma Medicina universal (Ouro potável, Elixir, Bálsamo)” (BONARDEL, 2012, p. 15). Para a relação proposta nessa pesquisa, só interessa o primeiro dos dois, mas a alquimia medicinal foi muito importante no desenvolvimento da teoria alquímica de Paracelso, que via a disciplina como uma forma de estudar a própria natureza: "Para ele, os processos alquímicos forneciam o modelo fundamental para explicar os processos naturais do universo físico bem como os internos do corpo humano" (PRINCIPE, 2015, p. 128, trad. nossa).

¹⁸ Com isso em mente, é interessante observar que boa parte dos teóricos de cinema referenciados nesta pesquisa eram também cineastas que visavam dar uma dimensão prática às suas formulações teóricas.

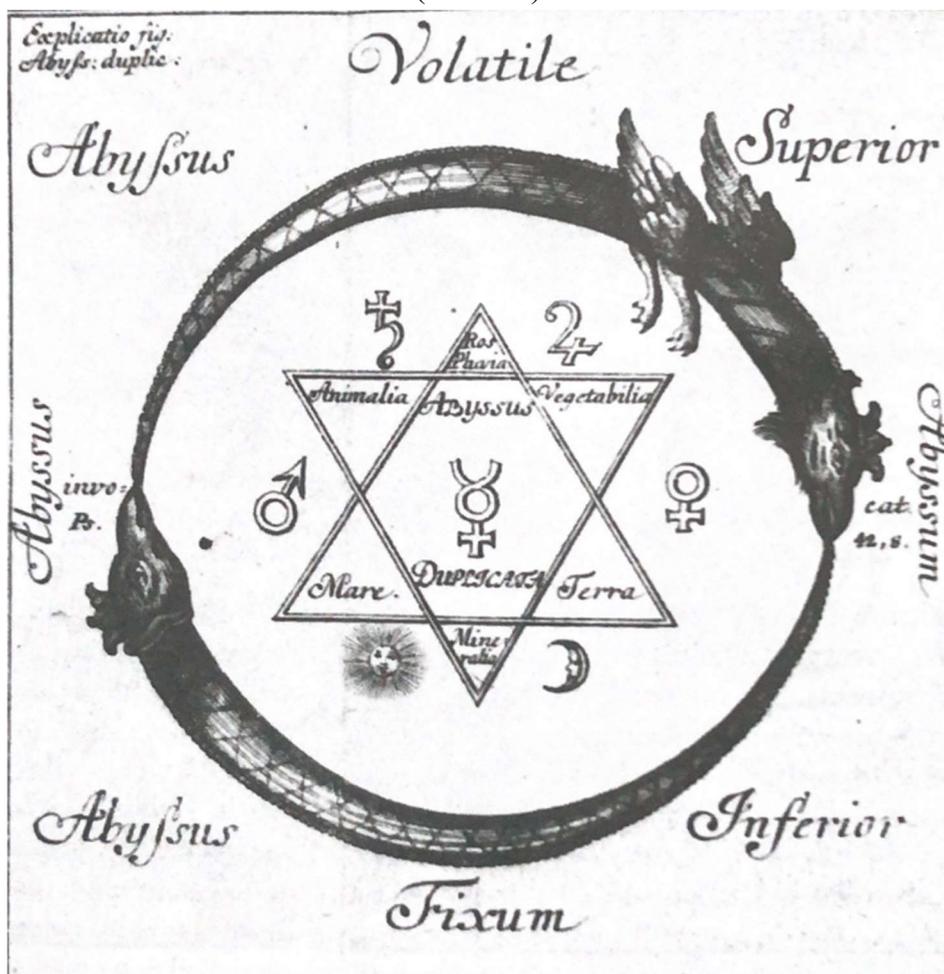
¹⁹ Pseudônimo pelo qual ficou conhecido o alquimista, cujo verdadeiro nome era Theophrastus Bombastus von Hohenheim.

Como vimos anteriormente, a cosmovisão dos alquimistas, isto é, o conjunto de crenças que formava a visão de mundo subjetiva e particular de cada um, era absolutamente indissociável dos processos práticos realizados por eles no laboratório. Na “cosmovisão alquímica” de Paracelso é possível identificar mais um exemplo da influência do princípio hermético da correspondência entre macrocosmo e microcosmo:

O próprio Deus é o Alquimista Mestre; sua criação de um mundo ordenado a partir do caos primordial era semelhante a extração, purificação e elaboração pelo alquimista de materiais comuns em produtos alquímicos, e seu julgamento final do mundo pelo fogo como o alquimista usando fogo para expurgar impurezas de metais preciosos (PRINCIPE, 2015, p. 128, trad. nossa).

Ele deu ênfase à transmutação da matéria através da *purificação*, ideia essencial para a relação com a montagem que dá origem a esta pesquisa. Em suas palavras, “**a alquimia não é nada além da arte que torna puro o impuro através do fogo...** ela pode separar o útil do inútil, e transmutá-lo em sua substância final e essência última” (PRINCIPE, 2015, p. 143, trad. e grifo nossos). Ele cunhou o termo *espagíria*, o segundo de nossos conceitos-chave, para descrever esse processo de purificação pelo fogo, originado a partir das palavras gregas *span* e *ageirein*, que significam “extrair” e “recombinar” (PRINCIPE, 2015, p. 129). Esse é o mesmo processo de dissolução e coagulação encapsulado na máxima alquímica *solve et coagula*, que dá título ao trabalho, e que se tornou análogo à própria definição de alquimia para muitos dos alquimistas do período Latino-Europeu. David de Planis Campy, que chamou Paracelso de “o mais excelente Espagírico” que já existira, descreveu a alquimia como “uma Arte que mostra os meios para separar o sutil do rústico, o puro do impuro, e para extrair de cada composto natural sua essência pura e nítida, na qual repousa toda a virtude desse composto” (CAMPY in BONARDEL, 2012, p. 116-118). Bonardel diz que esse axioma alquímico “dá uma dimensão operativa ao ensino de Hermes, visando espiritualizar os corpos e corporificar os espíritos”, ou seja, busca explicar *como* a transmutação é operada (BONARDEL, 2012, p. 389).

Figura 3 - O selo de Salomão, símbolo da unidade do fixo (coagula) e do volátil (dissolve).



Fonte: Bonardel (2012).

Como já vimos, Bonardel defende que os princípios *solve* e *coagula* — que formam a espagíria — são “os dois pilares da Arte” e, de fato, podem ser encontrados em boa parte dos textos compilados por ela, tanto no que diz respeito à crisopeia, quanto à alquimia medicinal, quanto na busca pelo maior objeto da ambição dos alquimistas: a *Pedra Filosofal*. Esse objeto misterioso passou a ser a preocupação principal da arte alquímica que, não mais contente com a simples transmutação dos metais em ouro, buscava produzir no laboratório o objeto mediador entre o céu e a terra, comparada pelos alquimistas cristãos com o próprio corpo de Cristo: “na máquina do Universo, esse espírito-corpo, ou corpo espiritual, é como agente comum, ou argamassa da junção da alma com o corpo” (NUISEMENT *in* BONARDEL, 2012, p. 135).

A primeira menção à pedra, chamada por Zósimo de “água de enxofre”, é atribuída ao período Greco-Alexandrino, por volta de 700 d.C., quando ela se tornou e permaneceu como a principal palavra utilizada para se referir ao objetivo supremo dos

alquimistas, o "agente transmutador" capaz de transformar qualquer substância em ouro (PRINCIPE, 2015, p. 26). Da mesma forma, Paracelso (in JACOBI, 1951, p. 143) diz que a transmutação não pode ser realizada sem uma *tintura*, nome pelo qual muitos alquimistas chamaram a pedra filosofal. Tentar compreender sua natureza é uma tarefa um tanto esquizofrênica, visto que sua presença quase universal nos textos alquímicos a coloca em muitos contextos diferentes e com significados que por vezes se contradizem. O alquimista Jean Pontanus, no texto *Carta sobre o Fogo Filosófico*, diz sobre a pedra:

A Pedra dos Filósofos é única, mas é nomeada de várias formas e você encontrará muitas dificuldades antes de conseguir conhecê-la. De fato, ela é aquosa, aérea, ígnea, terrestre, fleumática, colérica e melancólica; é sulfurosa e semelhante à Prata-viva²⁰; comporta inúmeras superfluidades que são convertidas em verdadeira essência, com a ajuda do Deus vivo e da intervenção de nosso fogo (PONTANUS in BONARDEL, 2012, p. 475).

Podemos perceber pela abundância de adjetivos e comparações da pedra a outras substâncias/princípios alquímicos que é impossível encerrar sua definição de maneira satisfatória. “É porque o espírito da alquimia também cultiva o paradoxo — a Pedra também é a não pedra! —, autorizando o eterno retorno dos signos aparentes com os quais se alimenta essa Arte” (BONARDEL, 2012, p. 534). Ou seja, a complexidade da pedra, com suas múltiplas camadas de significação, é sua principal característica. O que a define é precisamente a impossibilidade da definição. “Sua busca tornou-se até mesmo sintoma de uma loucura, que supostamente foi a dos antigos alquimistas” (BONARDEL, 2012, p. 534).

Em alguns textos a pedra também aparece como uma substância quase indiferenciável do fogo filosófico, o que faz sentido se pensarmos que ambos são descritos muitas vezes como equivalentes terrestres de Deus (lembramos a passagem de Van Helpen citada anteriormente). Segundo Principe (2015, p. 126, trad. nossa), “alguns autores afirmaram que a pedra funcionava como um fogo purificador particularmente poderoso, queimando todas as impurezas e superfluidades dos metais básicos que os prevenia de alcançar a pureza do ouro”. O filósofo italiano Marsílio Ficino, em *O Livro da Arte Alquímica*, diz que os alquimistas “se habituaram a designá-la por um nome mais secreto, como **fogo vivo, fogo da natureza ou alma central natural**” (FICINO in BONARDEL, 2012, p. 547, grifo nosso). Aqui vemos mais uma definição que não só

²⁰ Nome que muitos alquimistas utilizavam para se referir ao Mercúrio filosófico.

equipara a pedra com o fogo filosófico, mas também reforça a relação entre o fogo e a alma, aqui descrita em um sentido macrocósmico.

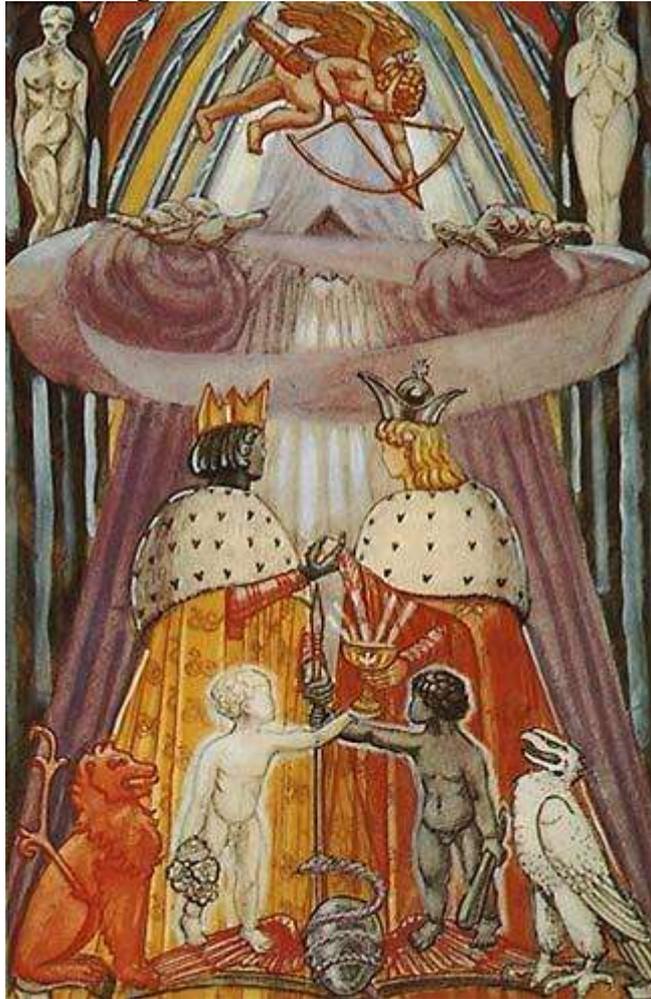
Essa comparação implica que a pedra, como a alquimia em sua completude, era simultaneamente um objeto físico e um princípio espiritual. Sua natureza dupla será aprofundada no próximo capítulo a partir da relação com o cinema, mas por enquanto é importante destacar que essas múltiplas camadas de significação se devem em parte às discordâncias nas concepções de diferentes alquimistas sobre ela. Por exemplo, o já mencionado Ficino (*in* BONARDEL, 2012, p. 547) diz que a pedra é “um espírito invisível e impalpável; é uma tinteira e um espírito tingidor que outro espírito, visível e impalpável, dissimulou nas vísceras mais profundas”, enquanto o francês Jean Baptiste Le-Breton, em *As Chaves da Filosofia Espagírica*, diz dela que é “uma essência material na qual o espírito celeste é encerrado e operado”, chamando-a também de “quintessência” e “semente dos elementos” (BRETON *in* BONARDEL, 2012, p. 498).

Explicada a natureza ambígua da pedra e suas possíveis associações, podemos sintetizar o conceito de transmutação — na forma como ele será empregado nessa pesquisa — juntando a definição de Zósimo (a corporificação do incorpóreo) com a cosmovisão espagírica de Paracelso, na qual “o alquimista usa o fogo para separar o Enxofre e o Mercúrio voláteis do Sal²¹, os purifica separadamente, e então os recombina em uma substância perfeita e completa” (PRINCIPE, 2015, p. 129, trad. nossa). No próximo capítulo, aplicaremos estes conceitos alquímicos na observação das teorias de cinema formuladas na França no início do século XX: exploraremos o papel do fogo filosófico na transmutação do cinematógrafo em cinema e veremos como é possível identificar o princípio da *dissolução* no pensamento dos teóricos preocupados com a busca pela *essência* do cinema.

²¹ Os “três primários” (*tria prima*) da alquimia, princípios que governam a “natureza sensível” e que formam, quando combinados — o Mercúrio, princípio feminino, e o Enxofre, princípio masculino, unidos no Sal que os corporifica — formam a Pedra Filosofal (BONARDEL, 2012, p. 266). Estes princípios são de extrema importância no estudo da alquimia, e são encontrados na maior parte dos textos alquímicos desde a elaboração da teoria do Mercúrio-Enxofre por Jâbir ibn-Hayyân no século XVIII (PRINCIPE, 2015, p. 33-35), mas sua inclusão em nossa associação com o cinema extrapola o escopo desta pesquisa.

3. SOLVE (DISSOLUÇÃO)

Figura 4 - Arcano VI. Os Amantes



Fonte: Tarot de Thoth (Aleister Crowley & Lady Frieda Harris)

“E o nosso tempo sintetizou, por um impulso divino, múltiplas experiências do homem. E nós fizemos todos os totais da vida prática e da vida sentimental. Casamos a Ciência com a Arte — quero dizer: as descobertas e não os dados da Ciência, e o ideal da Arte — aplicando-as uma à outra para captar e fixar os ritmos da luz. Ou seja, — o Cinema.”

- *Manifesto das Sete Artes*, Ricciotto Canudo.

“Esse orvalho que circula no vaso filosófico demonstra as agradáveis cores da Íris, pelas diferentes refrações da luz sobre as nuvens vaporosas que se levantam da terra: os olhos e os sentidos estão encantados de admiração por esses fenômenos.

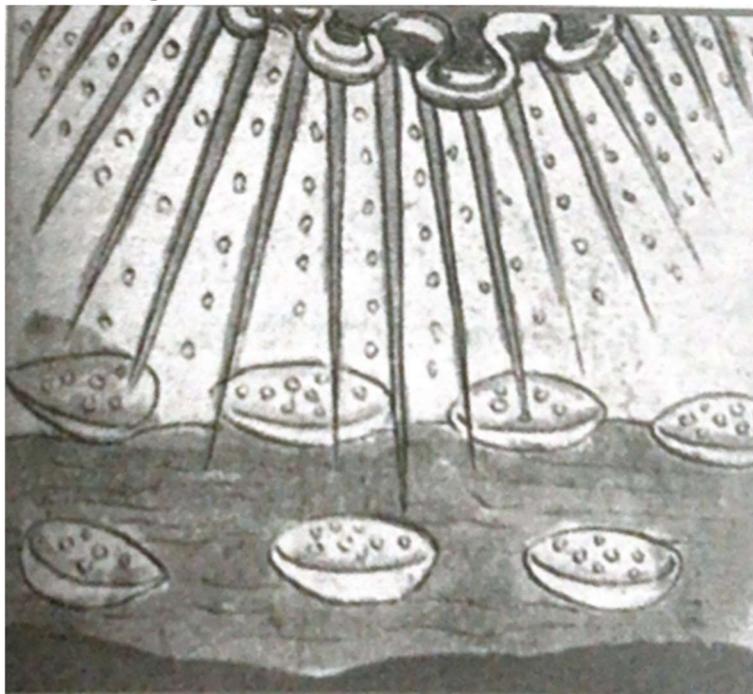
- *Biblioteca dos Filósofos Químicos*, William Salmon.

3.1 Transmutações modernas: princípio de fixação e o cinema como pedra filosofal.

Foi estabelecida a importância de retomar o pensamento alquímico a fim de obter uma perspectiva fresca e menos secular sobre o fazer artístico. O próximo passo é *dissolver* nossa hipótese, isto é, retirar suas impurezas para tentar identificar por quê, dentre todas as formas de expressão artística, o cinema é a mais adequada para se relacionar com a alquimia. De maneira similar, continuaremos a dissolução dentro do próprio cinema, acompanhando os teóricos da vanguarda francesa do início do século XX em sua busca pela essência que estaria no âmago do fazer cinematográfico. Sempre procurando identificar, ao longo deste percurso teórico, que outras associações alquímicas podem ser elaboradas e o que estas podem nos revelar sobre ambas as Artes, além de refletir sobre nossa postura inicial — a de que a montagem, dentre todos os princípios que podem ser defendidos como fundamentais ao cinema, é o mais basilar à esta arte, e o mais intrinsecamente alquímico.

Arte moderna por excelência, o cinema e seu surgimento são indissociáveis do contexto industrial e do desenvolvimento tecnológico que permitiram a invenção de aparelhos ópticos cada vez mais avançados, passando pelo cronofotógrafo de Marey ao zoopraxiscópio de Muybridge e culminando enfim no cinematógrafo dos irmãos Lumière. Essa tecnologia, inicialmente pensada para ser *instrumento de estudo da natureza*, rapidamente foi apropriada pelo fenômeno mágico do espetáculo para se transformar em arte. Edgar Morin (2014, p. 23), ao falar sobre esse período histórico, levanta a seguinte questão: “De que potência interna, de que ‘maná’ foi possuído o cinematógrafo para ter se transformado em cinema?”.

Figura 5 - O maná celeste fecunda a terra



Fonte: Bonardel (2012).

É fácil associar a ideia mágica do “maná”, que imbuu o cinematógrafo (instrumento científico, de uso “prático”) e o transmutou em cinema, com o conceito de fogo filosófico que exploramos no capítulo anterior. Com efeito, Morin conjurou uma metáfora que automaticamente relaciona a alquimia com o cinema, o filho do *casamento alquímico* entre ciência e magia, da procura pela “pedra filosofal” capaz de superar a divisão entre magia e matéria que Glauber Rocha chamou de “a esquizofrenia fundamental do homem, da história do pensamento humano” (ANTENA DA RAÇA, 2020).

O casamento alquímico é outro conceito central na literatura alquímica, representando a união de opostos polares²² — entre os principais da alquimia estão sol e lua, enxofre e mercúrio, rei e rainha — formando uma “condição de uma unidade superior”, representada pela pedra filosofal ou pelo hermafrodita. Segundo Bonardel, (2012, p. 440-441), “todas as figuras que simbolizam essa união encarnam à sua maneira

²² É importante esclarecer que, nesta pesquisa, entendemos a ideia de *polaridade* de acordo com a filosofia hermética, discutida no primeiro capítulo, que nomeia o “princípio da polaridade” como um de seus sete princípios fundamentais. Segundo ele, “a diferença entre as coisas aparentemente diametralmente opostas entre si é apenas uma questão de grau”, na medida em que “o semelhante e o dessemelhante são a mesma coisa” (ATKINSON, 2020, p. 67). Para os hermetistas, a harmonização de qualquer oposição só pode ser realizada uma vez que este princípio é reconhecido, e eles citam como sua principal expressão a oposição entre espírito e matéria (ATKINSON, 2020, p. 67).

e no momento oportuno, o mistério de um entrecruzamento das qualidades”. Aqui, evocamos essa imagem para ilustrar o casamento entre ciência (instrumento de investigação do mundo externo) e arte (na visão mágica de Moore, como instrumento de investigação do mundo interno). No próximo capítulo, o casamento alquímico será o conceito principal através do qual relacionaremos a teoria eisensteiniana de montagem com a alquimia.

Essa noção pode ser melhor compreendida através do Tarot elaborado pelo ocultista inglês Aleister Crowley, do qual extraímos uma carta para abrir cada capítulo do trabalho, que ilustra o casamento alquímico dividindo-o em duas etapas, nos arcanos *Os Amantes* e *Arte*. Segundo Crowley (1974, p. 81-82), eles representam, respectivamente, os princípios *Solve* e *Coagula*, equiparados por ele aos processos de “análise” e “síntese”. *Os Amantes* é “um glifo de dualidade”, no qual se prepara, através da oposição de elementos que simbolizam a polaridade (o rei e a rainha, o fogo e a água, a lança e o cálice, o leão vermelho e a águia branca), a consumação do casamento realizada no arcano *Arte*, onde esses elementos se assimilam, são coagulados em uma substância única (a pedra) por uma figura hermafrodita. Ou seja, em Crowley o princípio da polaridade e o casamento alquímico estão fundamentalmente ligados aos processos de dissolução e coagulação aqui investigados — processos que também são, na realidade, opostos polares que se complementam.

Morin é um forte defensor da natureza “esquizofrênica” do cinema, (2014, p. 28, grifo nosso) descrevendo seu nascimento como um enigma que se fundamenta “na incerteza de uma corrente sinuosa entre o jogo e a pesquisa, o espetáculo e o laboratório, a decomposição e a reprodução do movimento; **no nó górdio entre a ciência e o sonho**; entre a ilusão e a realidade onde se preparou aquela nova invenção”. Não era precisamente neste “nó górdio” entre ciência e sonho em que operavam os alquimistas, com sua visão de mundo não manchada pelo paradigma cartesiano reducionista e fragmentário? Não podemos argumentar, então, que o espírito alquímico está presente no próprio surgimento do cinema, não apenas nascido de uma síntese moderna mas por ser fundamentado na própria ideia de síntese, desde que foi batizado por Ricciotto Canudo como a “sétima

arte”²³, simultaneamente espacial (como a arquitetura, a pintura e a escultura) e rítmica (como a música, a dança e a poesia)²⁴?

No livro *Sétima Arte: Um Culto Moderno*, o pesquisador Ismail Xavier explora a perspectiva dos teóricos e cineastas das vanguardas europeias nas primeiras duas décadas do século XX, com um foco na França, onde foi publicado, em 1911, o *Manifesto das Sete Artes* de Canudo. Xavier destaca que, para Canudo, toda arte era uma tentativa de se opor à efemeridade das coisas, de afirmar a eternidade humana sobre o mundo. E o cinema, como síntese das artes antecessoras, baseado na fixação — não apenas da imagem mas da imagem em movimento — e como produto do casamento alquímico entre arte e ciência moderna, seria o meio através do qual o homem poderia enfim realizar essa tão almejada “elipse sagrada”:

Sendo o sonho estético dos séculos o “gozo de uma vida superior à vida”, a superação da realidade efêmera através da **fixação do fugidio e da eternização do contingente**, não admira que o cinema seja aí entendido como a síntese espaçotemporal, a renovação e o fechamento do círculo evolutivo: a imagem cinematográfica não é a fixação (representação) do instante (pintura); ela fixa o movimento dos seres e das coisas em todos os seus instantes. Sendo uma imagem em movimento, ela é, ao mesmo tempo, a fixação desse movimento, perpetuando-o, portanto (XAVIER, 2017, p. 53, grifo nosso).

Nesse princípio de fixação encontramos outro ponto crucial para a ligação com a Arte alquímica: a aparente concretização do desejo pela “superação da realidade efêmera” que, como vimos, Canudo acreditava ser essencial a qualquer manifestação artística. Parafraseando Eliade (1977, p. 154 *in* BONARDEL, 2012, p. 35), “Os alquimistas, em seu desejo de se substituir ao Tempo, anteciparam o essencial da ideologia do mundo moderno”. O cinema que, como apontado por Xavier, não apenas registra uma imagem mas tem a capacidade de “fixar o fugidio”, está realizando justamente uma transmutação alquímica como foi descrita por Zósimo, ou seja, o ato de “dar corpo aos elementos incorpóreos”. Ao se estudar a literatura alquímica, pode-se encontrar em diversos textos,

²³ A definição do cinema como “sétima arte” pode ser criticada como reducionista de outros movimentos artísticos modernos, mas tem relevância dentro do contexto histórico em que foi cunhada, e é utilizada nesta pesquisa exclusivamente para se referir a este período em que escreveram Canudo e os teóricos da vanguarda impressionista francesa. Não é à toa que a expressão está no título do livro de Xavier: “o seu desejo [dos teóricos franceses] era penetrar no templo das belas-artes, trazendo um sétimo altar para depositar suas orações” (2014, p. 122)

²⁴ Eisenstein (2002a, p. 55) compartilha desta noção, descrevendo a síntese espaço-temporal como produto de um choque dialético: “Na imagem em movimento (cinema) temos, por assim dizer, uma síntese de dois contrapontos — o contraponto espacial da arte gráfica, e o contraponto temporal da música”

do período Greco-Alexandrino ao Renascimento, referências à importância desse princípio de fixação:

[...] sendo apenas um espírito volátil, ele não fará grande efeito nas coisas sublunares. É preciso necessariamente, para que ele possa lhes ser útil, **que tenha e que tome para si mesmo um corpo sensível, palpável e visível**, pois o que deve fazer frutificar as coisas corpóreas e terrestres deve da mesma forma ser ou se tornar corpóreo e terrestre com elas (KIRCHWEGER, 1723, p. 84-86, in BONARDEL, 2012, p. 139, grifo nosso).

Assim como o espírito necessita de um corpo para “fazer efeito nas coisas sublunares” (manifestadas no mundo material) a imagem fixada, para Canudo, só ganha significado a partir desse espírito ou alma que é nela inoculado: “Fica pressuposto que a fixação do movimento exterior (imagem) é o mais rico meio de obter a significação do movimento interior (vida/sentimento/alma)” (XAVIER, 2014, p. 54). Da mesma forma que o cinematógrafo, como invenção tecnológica, foi imbuído de um “maná” (alma/espírito) que nele se fixou para transformá-lo em cinema, qualquer movimento filmado, seja lá qual for, também é imbuído desse mesmo espírito no momento em que sua luz é impressa nos fotogramas²⁵. “O sentimento invisível informa a matéria visível” (XAVIER, 2014, p. 54), ou seja, toma corpo através do cinema.

Podemos então aplicar o princípio hermético da correspondência, explicado no capítulo anterior, a este fenômeno de “corporificação do incorpóreo” presente no cinema, que se manifesta também de forma dupla: microcós mica e macrocós mica. O cinematógrafo, transmutado pelo espírito alquímico no *conceito* de cinema, se tornou uma espécie de arquétipo de fixação/corporificação, e a manifestação microcós mica desse fenômeno pode ser lida como cada filme por ele fixado, cada imagem em movimento registrada para compor uma obra. Retomando nossa “errância anacrônica” de associações poéticas, podemos dizer que Canudo, ao escrever *O Manifesto das Sete Artes*, registrou o principal marco na “história da alquimia”: fixada/coagulada no cinematógrafo, a pedra filosofal enfim fora transmutada²⁶.

²⁵ Será referenciado o processo químico da película ao longo do trabalho pois ilustra melhor nossa relação, mas o mesmo raciocínio se aplica ao cinema em vídeo ou digital.

²⁶ Em 1939, no ensaio *Realização*, Eisenstein (2002a, p. 166) escreveria: “Algumas vezes esquecemos que temos em mãos — um verdadeiro milagre, um milagre de potencialidades técnicas e artísticas das quais aprendemos a utilizar apenas uma fração”.

Podemos explorar melhor essa provocação através do texto *Curso de Filosofia Hermética*, em que o alquimista François Cambriel explica a diferença (não mencionada em nenhum outro texto compilado por Bonardel) entre o que ele chama de “pedra dos filósofos” e a “pedra filosofal”. A princípio, essas eram duas maneiras de descrever um mesmo objeto²⁷ e é provável que, como em boa parte da literatura alquímica, ambos os termos fossem usados para significar coisas diferentes. Ou seja, a definição de Cambriel não deve ser tomada de forma alguma como um preceito absoluto da alquimia, mas para os fins desta pesquisa, a divisão feita por ele entre as duas pedras é bastante útil: “a primeira, que é a pedra dos filósofos, traça-nos o caminho para chegar à pedra filosofal, e elas não se separam de forma alguma; **ela é o princípio da obra, como a outra é seu fim**” (CAMBRIEL, 1843, p. 82-84 *in* BONARDEL, 2012, p. 553, grifo nosso). Ou seja, podemos concluir nossa metáfora dizendo que a “pedra dos filósofos” é o cinema, transmutado a partir do cinematógrafo, que por sua vez atua como agente transmutador da natureza filmada para produzir a “pedras filosofais”, isto é, *cada plano fixado pela câmera* através — como veremos ao longo da pesquisa — do processo de *dissolução e coagulação* da realidade.

A invenção do cinematógrafo, observado através da lente alquímica como “pedra dos filósofos” — transmutado a partir de uma série de aperfeiçoamentos e “purificações” de dispositivos ópticos e penetrado pelo fogo filosófico que o transformou em cinema — parece ser o veículo ideal para a ideologia moderna encapsulada no tratado de Canudo, capaz de realizar a “elipse sagrada” idealizada por ele. “É característico da imagem cinematográfica atualizar o passado [...] melhor do que qualquer outra arte o faz” (MORIN, 2014, p. 81). Morin destaca que os principais avanços tecnológicos que marcaram a passagem do século XIX pro XX — o cinema e o avião²⁸ — acabaram por concretizar os sonhos mais antigos da humanidade, respectivamente, de “desprender-se da terra”, através do voo, e do tempo, através da reprodução da vida em movimento (MORIN, 2014, p. 21). O cinema, trazendo o passado de volta através da fixação do

²⁷ Interessa mais para nós a diferenciação entre duas “funções” da pedra (agente transmutador vs objeto transmutado) do que a terminologia empregada por ele (pedra dos filósofos vs pedra filosofal), aparentemente arbitrária.

²⁸ Na introdução do livro *A Forma do Filme*, de Sergei Eisenstein, José Carlos Avellar descreve como o avião também foi inventado a partir de um processo de dissolução e coagulação, que ele chama de montagem: “o homem estudou atentamente o movimento das asas dos pássaros, e ao se dar conta das múltiplas funções que elas desempenham durante o voo [...] dividiu essas funções em diferentes partes, criando para cada uma delas uma parte sem separado; então, através da montagem dessas partes numa outra ordem, inventou o avião” (AVELLAR apud EISENSTEIN, 2002a, p. 7).

movimento, representou a realização do que Canudo identificava como um “ideal moderno” de artistas da época ligado “a uma ideologia de retorno ao pré-reflexivo, seja figurado numa mitológica infância da humanidade, seja na busca de uma sinceridade primordial anterior à linguagem (falada)” (XAVIER, 2014, p. 54).

Morin (2014, p. 186, grifo nosso) chega a uma conclusão parecida: “O cinema opera um tipo de ressurreição da visão primitiva do mundo, **descobrimo a superposição quase exata entre a percepção real e a visão mágica — sua conjunção sincrética**”. Não é tão diferente do que propomos nesta pesquisa, isto é, o resgate de uma forma antiga de pensamento ou percepção do mundo — a cosmovisão alquímica, com seu intuito de compreender e manipular substâncias imateriais cuja própria existência é colocada em xeque pelo pensamento moderno — não apenas através do cinema mas também em prol de seu desenvolvimento (como mídia artística e campo de conhecimento).

É interessante que muitos dos filmes produzidos na França nas primeiras décadas do século XX, especialmente os da vanguarda impressionista, da qual faziam parte cineastas como Germaine Dulac e Jean Epstein (que produziram suas próprias teorias cinematográficas, que investigaremos em seguida), tinham um foco na experimentação tecnológica e no tensionamento da linguagem como uma forma de explorar os limites do dispositivo cinematográfico. Décadas mais tarde, o cineasta americano Stan Brakhage elevou esse ideal a outro nível, muito mais radical, cuja filosofia ele explicou de forma breve e poética no ensaio *Metáforas da Visão*, publicado pela primeira vez em 1960. Apesar das diferenças claras entre seus filmes e os dos autores da vanguarda francesa (e do contexto temporal e cultural que os separa), é possível identificar diversos pontos de interseção em seus ideais estéticos. O principal deles é o da câmera como um dispositivo livre das amarras do realismo fotográfico, não preocupado em registrar uma suposta realidade objetiva, mas na busca de imagens que transcendem os limites da percepção humana. Xavier (2014, p. 82), sobre Germaine Dulac, diz: “Na sua perspectiva, o visível cinematográfico deve ser uma ponte para o invisível, para as camadas mais profundas da vida, onde está depositada a essência íntima de tudo”.

Brakhage, conhecido principalmente por seus filmes lírico-abstratos, que muitas vezes não contêm nenhuma imagem figurativa, via na câmera um potencial exploratório capaz de superar as limitações do olho humano rumo à uma nova percepção. Em suas palavras, ele sugeriu “uma busca de conhecimento fora da língua, baseada na comunicação visual, solicitando a **evolução do pensamento ótico** e confiando na percepção no sentido mais profundo e original da palavra.” (BRAKHAGE *in* XAVIER,

1983, p. 342, grifo nosso). Ou seja, a câmera na visão desses autores tinha as mesmas características da “pedra dos filósofos”, com o potencial de atuar como agente transmutador da percepção.

Essa ideia reflete o paradigma alquímico do ocultista vitoriano Arthur Edward Waite²⁹, um dos ocultistas mais notórios e prolíficos do século XIX, que escreveu muito sobre a alquimia ao longo de sua vida. Em seus textos, ele criticou a teoria reducionista de Atwood, afirmando a necessidade de um “caminho do meio”, similar a ideia de “duplo registro” de Bonardel, e defendendo que a alquimia operava simultaneamente nos planos exotérico e esotérico (físico e espiritual, como visto no capítulo anterior). Para ele, "os alquimistas realizavam processos físicos, mas esses eram apenas as manifestações corpóreas de uma 'teoria de Desenvolvimento Universal' que se aplicava igualmente aos humanos e aos metais" (PRINCIPE, 2015, p. 100, trad. nossa).

O que se destaca no pensamento de Waite é a ideia da alquimia como um processo coletivo de transformação universal. Assim, a Grande Obra alquímica — a transmutação da pedra filosofal — não aconteceria em um laboratório, operada por um único alquimista, pois essa transmutação macrocósmica era precisamente o desenvolvimento das práticas alquímicas em um *corpus* completo. Ao trabalhar sobre um metal ou substância, o alquimista estava também transmutando a si mesmo, mas não apenas no sentido espiritual ou psicológico, isto é, de seu conteúdo interno individual. Cada operação realizada contribuiria, pouco a pouco, para a transmutação espiritual — ou psicológica, se interpretada através da linguagem Junguiana do “inconsciente coletivo” — da espécie inteira.

Chamando a alquimia tanto de "misticismo físico" quanto de "psico-química", Waite a define como **"um grandioso e sublime esquema de reconstrução absoluta...** a divinização, ou deificação no sentido mais estrito, do homem triuno por um influxo superior". Assim, ele visionou uma **"transformação alquímica da humanidade"** que proporcionaria "a perfeita juventude ainda por vir" convocando **"as possibilidades não evoluídas do corpo e da mente da humanidade"**. Assim, a alquimia para Waite representava **o meio para uma "evolução espiritual" da humanidade como um todo em uma forma mais elevada de existência** (PRINCIPE, 2015, p. 100, trad. e grifo nossos).

²⁹ Membro da Ordem Hermética da Aurora Dourada e conhecido principalmente como criador do que é, provavelmente, o baralho de tarot mais utilizado na contemporaneidade, o Tarot Universal de Waite, ilustrado por Pamela Colman Smith.

Partindo desta definição da obra alquímica, o paralelo entre o cinema e a “pedra dos filósofos” nos provoca a pensar sobre o primeiro como agente transmutador não apenas da realidade, através de sua fixação, mas da própria percepção humana, rumo a uma transformação universal ontológica. O início do século XXI deu origem a uma nova disciplina dedicada ao estudo de como o cérebro é afetado pela exposição aos filmes, utilizando tecnologias biométricas como o monitoramento de movimentos oculares ou exames de imagem por ressonância magnética funcional (fMRI). No livro *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*, o psicólogo Arthur P. Shimamura (2013, p. vii, trad. nossa) diz que "recentemente, filmes têm sido usados para investigar as bases psicológicas (e biológicas) do processamento visual inicial, do movimento dos olhos guiados pelo foco de atenção, da forma como estruturamos eventos, e do engajamento emocional". O livro é composto por uma coletânea de ensaios editados por Shimamura, escritos por psicólogos e neurocientistas que identificam o cinema como uma ferramenta científica potente para o estudo do cérebro humano.

Uma investigação aprofundada dessa disciplina não cabe no escopo de nossa pesquisa, mas o estudo da interseção entre cinema e neurociência e os testes citados por Shimamura reflete nossa relação entre a pedra filosofal (na leitura universal de Waite) e o cinema como dispositivo. Ou seja, a *transmutação* coletiva operada por ele pode ser lida em múltiplas camadas: da evolução artística e cultural da espécie, como uma nova mídia com suas propriedades exclusivas; da evolução do conhecimento humano sobre si mesmo, como ferramenta de investigação cognitiva/perceptiva; e, nos permitindo especular possibilidades mais ousadas, a evolução da própria percepção humana³⁰, disparada pela exposição do olho a diferentes tipos de imagens em movimento — principalmente às produzidas por cineastas experimentais como Brakhage, que tinha a “evolução do pensamento ótico” como ideal artístico. Essa noção pode parecer excessivamente idealista mas, segundo Morin, o desenvolvimento de uma “magia latente da imagem” foi justamente o que permitiu a transformação do cinematógrafo em cinema. Segundo ele, “o ponto de partida foi a cópia fotográfica animada e projetada nas telas, a

³⁰ Através de exames de fMRI já podemos observar, por exemplo, que o cérebro reage de maneiras diferentes quando exposto à cenas montadas de forma contínua ou descontínua (MAGLIANO; ZACKS, 2011). Esse experimento é um exemplo dos estímulos produzidos *durante* a experiência fílmica, mas com avanços tecnológicos no campo da neurociência, quem sabe o que pode ser descoberto sobre os possíveis efeitos de longo prazo produzidos no cérebro pela exposição aos cinema em todas as suas variações estéticas, rítmicas e narrativas?

partir da qual logo se desencadeou **um processo genético de excitação em cadeia**” (MORIN, 2014, p. 139, grifo nosso).

Nesta primeira parte do capítulo exploramos a presença de conceitos alquímicos no surgimento do cinema e em seu princípio mais básico, o da fixação do movimento, a fim de demonstrar como esta forma de arte se destaca das outras dentro da analogia alquímica. Passaremos agora para o objeto principal deste capítulo: as interseções entre ideais da alquimia e dos cineastas-teóricos da vanguarda impressionista francesa do início do século XX.

3.2 A dissolução francesa rumo à essência do cinema

A preocupação com o potencial transmutador do cinema foi traduzida pelos teóricos franceses em termos de uma busca por sua “essência” — o princípio único e específico à ele — isto é, a questão de *como o cinema transmuta* os objetos filmados, qual seu aspecto exclusivo que dá a ele seu potencial transmutador. O resto deste capítulo será dedicado à exploração deste período de desenvolvimento do cinema na França (nas primeiras décadas do século XX) e como podemos ler a história desse desenvolvimento como uma espécie de fábula alquímica. Propomos que, ao buscar a essência do cinema, os teóricos da vanguarda francesa realizavam um processo análogo à uma dissolução alquímica, visando extrair essa suposta essência da argamassa estética que formava o cinema desde seu surgimento para que esta pudesse ser analisada e explorada de forma isolada, em direção a um cinema mais “puro”³¹, isto é, mais alinhado com sua especificidade artística.

Para eles, as novas condições da vida moderna, “liberando energias antes desconhecidas ou, pelo menos, não controladas”, estimulavam a percepção do homem rumo a uma “transformação da sensibilidade”, obrigando-o a “aprimorar seu equipamento orgânico”. O papel do cinema neste contexto seria o de refletir essa nova dinâmica da

³¹ Veremos mais adiante no capítulo como essa ideia de “pureza” no cinema estava ligada a um idealismo estético próprio à postura ideológica dos teóricos franceses estudados. Nesta pesquisa, quando utilizamos o termo “puro” em relação ao cinema, não nos referimos a um ideal de pureza estética ou moral, mas sim no sentido alquímico, relacionando-o com a prática de dissolução de um objeto em busca de sua essência oculta — neste caso, dos princípios específicos e exclusivos ao cinema. Da mesma forma, quando aplicamos o princípio de dissolução à um filme específico (relacionando montagem e espagíria), não estamos falando da busca por um ideal estético absoluto que governaria o fazer cinematográfico, mas sim da busca pela essência própria à cada filme — as “impurezas” removidas no processo de montagem não são (necessariamente) “defeitos” em termos de linguagem, técnica ou encenação, mas sim tudo aquilo que não faria parte da proposta estética do filme.

experiência, “projetando na tela determinadas condições de percepção e contribuindo para a educação das sensibilidades”, mas também o de “cumprir uma missão maior” — que, a este ponto do nosso percurso associativo, é inevitável relacionar com a alquimia — da “explicitação do sentido profundo dos processos e movimentos que compõem o universo natural onde o mundo dos homens está mergulhado” (XAVIER, 2014, p. 76).

Esse processo de dissolução do cinema começaria, como qualquer outro na alquimia, com a remoção das “impurezas”, que esses teóricos identificavam na sua dependência no teatro (visto que a encenação automaticamente dava ao cinema o caráter de arte dramaturgica) e na literatura (identificada na tendência narrativa, no apelo à histórias melodramáticas e no uso de letreiros). Xavier destaca a preocupação do teórico Léon Moussinac com as bases materiais e técnicas do cinema, indissociáveis para ele dos objetos estéticos produzidos e dos aspectos da percepção suscitados por ele.

Compreende-se que o cinema esteja em uma etapa formativa. E se nele existe ainda a tendência de se utilizar uma técnica que se assemelha em demasia à do teatro, isto se deve a que ainda não se percebeu que a matéria fotogênica exige um tratamento absolutamente diverso daquele próprio à matéria teatral. Cobrem-se as telas de literatura pelas mesmas razões (MOUSSINAC *apud* XAVIER, 2014, p. 65).

A postura desses teóricos diante da questão literária era mais complexa: enquanto identificavam no “teatro filmado” a maior ameaça ao desenvolvimento das especificidades do cinema, entendiam a tendência narrativa que este apresentava como uma “etapa necessária do ponto de vista pedagógico (para o público e para o próprio cinema)”, tanto no sentido do desenvolvimento técnico, isto é, da linguagem e dos recursos próprios ao cinema, quanto do ponto de vista econômico e industrial (XAVIER, 2014, p. 68-69). Dentre os pensadores que participaram desta “dissolução coletiva” — como os já citados Ricciotto Canudo e Moussinac, mas também realizadores como Louis Delluc e Abel Gance — daremos atenção especial a dois cineastas-teóricos que elaboraram suas próprias teorias quanto ao que seria esta essência do cinema: Germaine Dulac, que via como os princípios essenciais o *ritmo* e o *movimento*; e Jean Epstein, que tinha como essência a *fotogenia*, conceito um tanto abstrato e difícil de definir, mas que configurava o único verdadeiramente específico ao componente plástico da luz.

Dulac, compartilhando da opinião de que o cinema narrativo era uma espécie de “mal necessário” para o desenvolvimento do cinema, assumia uma postura mais radical do que a dos outros teóricos, vendo a eventual “abolição da narração como um

imperativo” do desenvolvimento verdadeiro do cinema rumo à sua especificidade estética.

Esta, antes da corporificação da proposta de um *cinéma d'avant-garde*, via nos filmes narrativos de Abel Gance o único esboço do que seria a arte cinematográfica do futuro: uma sinfonia de luzes compondo um movimento de formas abstratas ou “naturais” dotadas de um sentido profundo, pois organizadas pelos impulsos da subjetividade unificadora do artista (XAVIER, 2014, p. 70).

Para ela, o ideal alquímico que identificamos aqui no potencial transmutador do cinema se concretizava a partir da “fixação do movimento das próprias coisas que, **deslocado para a tela**, permitiria a sua percepção dentro de nova óptica, **reveladora de sua essência escondida**” (XAVIER, 2014, p. 76, grifo nosso). Podemos relacionar esse movimento fixado no tempo pelo cinematógrafo com as “substâncias incorpóreas” com as quais trabalhavam os alquimistas, corporificadas através do cinema em uma base material de forma a revelar o fogo filosófico ou a “alma oculta” dos objetos filmados.

O movimento na concepção de Dulac é mais complexo do que um simples movimento literal: É a própria essência do universo, é a psicologização dos processos da natureza, aqui vista como “uma grande subjetividade” ou “um imenso organismo dotado de alma”. É também, como era a montagem no pensamento de Eisenstein, a própria condição do pensamento humano. “Tudo é movimento à nossa volta, no desconhecido das coisas, nos fatos perceptíveis e não perceptíveis... O movimento é múltiplo. Escrevo, movimento. Vocês me leem, movimento. E, acima de tudo, meu pensamento, o seu, outro movimento” (DULAC *apud* XAVIER, 2014, p. 78). Percebe-se então que, como na literatura alquímica, o princípio da correspondência hermético também é encontrado no pensamento de Dulac.

Identificando a essência do cinema como a mesma que compõe o universo ou a natureza, a cineasta propõe um olhar sobre o fazer cinematográfico que pode ser relacionado ao de Waite, isto é, do cinema como um veículo de transmutação universal. “Explicitamente, ela parte de um modelo do mundo e o projeta na arte; no fundo, o movimento é contrário: é um modelo de arte que **se projeta para o mundo e o constitui**” (XAVIER, 2014, p. 81, grifo nosso). A relação pode parecer ousada, mas não é difícil de imaginar as implicações que o surgimento do cinema trouxe para os estetas que participaram de sua formação como arte. Xavier destaca que, para Dulac, “o maior escândalo moral do nosso tempo [está] na inconsciência diante da dimensão essencial do

cinema — lugar de desalienação do homem e da educação psicológico-sensorial **rumo à imersão no movimento profundo do universo**” (XAVIER, 2014, p. 81, grifo nosso). A crença no potencial transmutador e visionário do cinema dá uma dimensão ontológica para este ideal de busca por uma essência, conectando-o com a cosmovisão alquímica de Waite (e com a alquimia em um sentido geral) pois extrapola o pensamento estético, ou melhor, faz justamente o que tentamos nesta pesquisa, isto é, propõe um novo olhar sobre o fazer cinematográfico que o coloca no centro do mundo, traz o ideal alquímico da comunhão espiritual para esta arte que, essencialmente moderna, é afetada por uma secularidade que acaba destituindo-a de sua potência mágica.

O cinema para ela expressa sobretudo esse movimento interior, busca uma “nova forma de sensibilidade” que permite “visualizar o sentimento no dinamismo da imagem”, ou seja, deve primeiramente “provocar emoção”. Nas palavras de Xavier (2014, p. 79):

Dentro dos princípios de Dulac, o fenômeno cinematográfico compõe um circuito em que o movimento é a origem, a mediação e o termo final do percurso: um movimento interior (sensação-sentimento-vida interior do artista-drama íntimo dos processos naturais) transforma-se em imagem em movimento (vibrações luminosas que expressam o movimento interior que lhes deu origem) e essa imagem percebida produz um novo movimento (sensação-emoção-experiência psicológica do espectador).

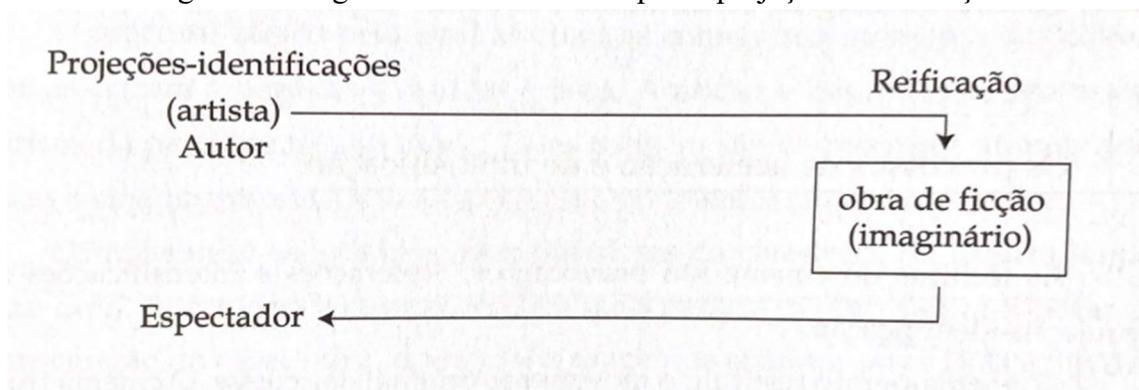
Essa ideia é diretamente análoga ao "complexo projeção-identificação" de Morin (2014, p. 111), que “comanda todos os fenômenos psicológicos ditos subjetivos, ou seja, que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas, ou que se situam deliberadamente fora dessa realidade (estados de alma, devaneios)”. A tendência — não somente de Dulac, mas dos outros teóricos e cineastas franceses contemporâneos à ela — de relacionar esta “grande subjetividade” da natureza com algum fenômeno espiritual parece advir da potência única do cinema de capturar essa essência oculta presente nos objetos. Morin defende que a linguagem psicológica não é capaz de contemplar a presença imaterial e misteriosa que anima o movimento dos corpos fixados. Para o autor, a expressão “presença subjetiva” é insuficiente. Segundo ele, “pode-se dizer ‘atmosfera’. Pode-se dizer, sobretudo, ‘alma’³². Balázs diz, ainda a respeito do *close-up* que ‘ele desvela a alma das coisas’” (MORIN, 2014, p. 89). E a alquimia, como campo teórico, fornece um espaço

³² Morin pontua que essa utilização da palavra “alma” deve ser entendida em um sentido metafórico ao mesmo tempo que reconhece existirem “dois sentidos, de fato, para a palavra alma: o sentido mágico (alienado) quando a alma é transferida para o objeto contemplado, e o sentido subjetivo quando ela é sentida como emoção interior” (2014, p. 89).

onde este tensionamento entre a linguagem psicológica e a mística pode ser melhor aprofundado. “Em outros termos, o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projeção-identificação” (MORIN, 2014, p. 111).

O “circuito” de movimento descrito por Dulac possui a mesma estrutura que o complexo projeção-identificação de Morin: a experiência interior do artista se projeta para dentro do filme, produzindo uma nova projeção-identificação (ou movimento) quando é recebido pelo espectador. Para Morin (2014, p. 123), esse processo se dá principalmente através da obra de ficção, onde a subjetividade do autor é reificada no filme através da narrativa e da encenação. Como já vimos, em Dulac é o próprio movimento da imagem (suas “vibrações luminosas”) que carrega o movimento interior do artista³³.

Figura 6 - Diagrama ilustrando o complexo projeção-identificação



Fonte: Morin (2014).

Ou seja, para Dulac, a característica que permitia o cinema “transmutar” ou “revelar a alma” dos objetos filmados era a fixação de seu movimento, que passa por uma segunda transmutação quando entra em contato com o espectador. Na teoria dela já se destaca a importância do *deslocamento* da imagem, isto é, da projeção desse movimento fixado, etapa implícita no processo da produção cinematográfica (afinal de contas, a película que carrega as imagens só se transforma em *filme* quando projetada): “o cinema nos fornece a ‘psicologia desse movimento’, pois, **quando ele se projeta na tela**, nos permite ver ‘os dramas e as belezas que nosso olho, **objetiva impotente**, não percebe”

³³ Por eleger o movimento e o ritmo — tanto interno, da subjetividade do cineasta, quanto externo, do movimento da imagem filmada — como “a íntima e exclusiva essência da expressão cinematográfica” (DRUMMOND apud STAM, 2013, p. 51), Dulac recorreu à música como fonte de analogias, se referindo ao fenômeno de “exteriorização da sensação do artista” presente no cinema como uma “sinfonia visual” (XAVIER, 2014, p. 79). Para ela, essa relação com a música não contamina a “pureza” do cinema, pois uma é objeto do ouvido e o outro objeto do olho (XAVIER, 2014, p. 80).

(XAVIER, 2014, p. 80, grifo nosso). Aqui encontramos a principal conexão entre a teoria do movimento de Dulac e a da fotogenia desenvolvida por Canudo, Delluc e especialmente Jean Epstein: a noção de que existe nos objetos uma beleza oculta ao olho humano, capaz de ser vista *exclusivamente através do cinema*. Se para Dulac essa beleza residia no movimento (e era revelada pela fixação e projeção deste movimento), para seus contemporâneos a fotogenia era ela própria a beleza oculta; era uma propriedade fundamentalmente ligada ao aspecto fotográfico do cinema (a fixação da luz), visível apenas quando projetada na tela. Nas palavras de Xavier (2014, p. 101, grifo nosso):

Esse valor essencial definiria o próprio caráter da imagem cinematográfica, sua originalidade e sua força. Ela e somente ela pode ser dita fotogênica. Por esse atributo, ela se define e se destaca, uma vez que a fotogenia não é uma propriedade naturalmente visível nas coisas. Um rosto não é fotogênico, nem o pode ser uma paisagem; a fotogenia estará na imagem (luminosa) desse rosto ou dessa paisagem projetada na tela. Portanto, a fotogenia é algo que se acresce à imagem das coisas **por força de seu registro e projeção cinematográficos, por força de um "sábio tratamento pela luz"** (Canudo).

Como vimos no primeiro capítulo, o fogo filosófico é frequentemente encontrado nos textos alquímicos articulado às palavras “alma” e “luz”, ou então ao sol produtor de luz ou calor. Também podemos relacionar o fenômeno da luz, como propriedade do mundo físico — em primeira instância invisível, *mas que se revela no encontro com algum objeto material* — com as “substâncias incorpóreas” que os alquimistas buscavam fixar e manipular através da transmutação. É interessante observar que esse pensamento está colocado de forma mais explícita na obra de Fulcanelli, alquimista francês considerado um dos últimos praticantes da Arte alquímica na modernidade. Em *As Moradas Filosóficas*, escrito na França durante a década de 1920³⁴ (mesmo contexto onde estavam escrevendo os teóricos impressionistas do cinema), Fulcanelli dá a seguinte definição de alquimia:

[...] a Cabala fonética reconhece um estreito parentesco entre as palavras gregas χεῖμα, χυμεία e χεῦμα, que indicam *aquilo que escorre, brilha, flui*, e marcam particularmente o *metal fundido*, a própria fusão, bem como todo *trabalho feito de um metal fundido*. Essa seria uma breve e sucinta definição da alquimia como técnica metalúrgica. Mas sabemos, por outro lado, que o nome e a coisa estão baseados na **permuta da forma pela luz, fogo ou espírito**; este é, pelo menos, o sentido verdadeiro

³⁴ O livro foi publicado em 1929 por Eugène Canseliet, pupilo de Fulcanelli, após o desaparecimento de seu mentor em 1926. Até hoje, a verdadeira identidade de Fulcanelli (pseudônimo) é desconhecida.

indicado pela *língua dos Pássaros*³⁵ (FULCANELLI, 1964 in BONARDEL, 2012, p. 88, grifo nosso).

Justapondo as últimas duas citações podemos conjecturar mais uma relação intrigante entre o cinema e a alquimia: a imagem cinematográfica, sendo uma representação da realidade material filmada, não pode ser interpretada como a permuta da “forma” (a imagem como ela se encontra no mundo) pela luz (fixada na película)? Observando a noção de fotogenia através desta lente, percebemos que ao chamar essa luz de “fogo” ou “espírito”, Fulcanelli nos permite concluir que o produto dessa permuta é exatamente a impressão da alma dos objetos na película: a forma ou imagem do objeto filmado revela sua alma oculta ou, na linguagem de Morin, imbue o objeto com uma alma ou maná. Ele afirma que o cinema tende naturalmente a um animismo ao qual nenhuma outra arte se equipara. Transmutados pelo cinema, "os objetos irradiam uma admirável presença, um tipo de 'maná' que é simultânea ou alternadamente riqueza subjetiva, força emotiva, vida autônoma e alma particular" (2014, p. 92).

Assim como a alma ou o maná, a fotogenia é um conceito bastante abstrato e difícil de definir: ela se baseia no fenômeno de registro da luz, mas não é a luz propriamente dita. A palavra era utilizada originalmente para designar uma propriedade da fotografia, mas foi ressignificada por Canudo com o surgimento do cinema. Louis Delluc (*apud* MOUSSINAC *apud* XAVIER, 2014, p. 103) a define como “esse aspecto poético extremo das coisas ou dos homens suscetível de nos ser revelado exclusivamente pelo cinema”. Essa formulação alude à cosmovisão alquímica, pressupondo “a existência de algo nas próprias coisas³⁶ que, estando encoberto, será desvendado pela imagem cinematográfica” (XAVIER, 2014, p. 103). Morin associa isso ao fato de que o cinematógrafo, por reproduzir uma imagem que não pode ser *exatamente* a realidade filmada (e sim uma representação dela), naturalmente amplia a *realidade afetiva* dos objetos filmados. Ele chamou este fenômeno de “encanto da imagem”, que

renova ou exalta a visão das coisas banais do dia a dia. A característica implícita do duplo, os poderes da sombra, uma certa sensibilidade à fantasmagoria das coisas, unem seus prestígios milenares dentro da

³⁵ “Cabala fonética” praticada pelos alquimistas. Segundo Fulcanelli, “é ela que ensina o mistério das coisas e revela as verdades mais ocultas” (BONARDEL, 2012, p. 593).

³⁶ Observando os textos citados percebemos que, enquanto para os franceses o cinema “revela” a vida ou alma (esse “algo” descrito por Delluc) já presente nos objetos, para Morin ele os “dá vida” ou “imbui com alma”. Essas visões aparentemente contraditórias, dentro do contexto das obras — e pelo fato de Morin citar muito os impressionistas em *Cinema ou o Homem Imaginário* — não se opõem de forma alguma, e parecem ser apenas duas formas diferentes de falar sobre o mesmo fenômeno, isto é, o potencial anímico do cinema.

valorização fotogênica e atraem as projeções-identificações imaginárias, muitas vezes de modo melhor do que faria a vida prática (MORIN, 2014, p. 118-119, grifo nosso).

Já em Epstein é possível perceber que a proposta da fotogenia como essência do cinema não se opõe³⁷ à teoria do movimento de Dulac, mas expande sobre ela: a fotogenia se constrói no encontro entre a fotografia e o movimento. Para ele, só é fotogênico aquilo que é elevado pela reprodução cinematográfica e, em suas palavras, “somente os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas podem ter seu valor acrescido pela reprodução cinematográfica” (EPSTEIN in LAPIERRE *apud* XAVIER, 2014, p. 108). A noção de mobilidade empregada por ele se assemelha à de Dulac, na medida em que engloba não apenas o movimento mecânico dos corpos, mas também o movimento no sentido de “transformação no tempo” e no do movimento interno: “essa mobilidade deve ser entendida no sentido mais geral, segundo todas as direções perceptíveis ao espírito” (EPSTEIN in LAPIERRE *apud* XAVIER, 2014, p. 108). Como de costume, o próprio Morin (2014, p. 38) dá uma definição mais poética e esotérica do conceito, qualificando a fotogenia como “o embrião de uma superlucidez mítica que fixa na película não apenas os ectoplasmas materializados das sessões espíritas, mas também os espectros invisíveis ao olho humano”.

Aqui encontramos a primeira faísca de uma ideia que será importante ao adentrarmos nosso terceiro e último capítulo: por mais que elege-se a fotogenia como a essência do cinema, seu aspecto supremo, Epstein escreveu sobre ela como uma espécie de *composto* alquímico formado a partir do encontro de dois elementos específicos ao dispositivo cinematográfico (o componente de registro da luz e o do movimento). Ao nosso ver, essa noção reflete melhor a complexidade do fenômeno que “transformou o cinematógrafo em cinema”. Retomando por um momento a terminologia de Canudo (da “sétima arte” formada por uma síntese dos aspectos das outras seis), parece mais adequado pensar que a essência ou especificidade artística do cinema também é, necessariamente, de natureza múltipla.

³⁷ A principal diferença entre o pensamento de Dulac e o dos teóricos que defendiam a fotogenia como essência do cinema está na valorização que os últimos dão aos procedimentos da câmera (enquadramento, iluminação, etc.). A fotogenia não é sinônimo de beleza, e o foco não deve estar no objeto filmado mas sim na forma como ele é filmado, no trabalho que é específico da câmera e não existe sem ela (XAVIER, 2014, p. 101-102).

Por isso é tão importante diferenciar a fotogenia cinematográfica de seu equivalente na fotografia. Por conta do fator rítmico presente no cinema, “os aspectos fotográficos devem estar subordinados à dinâmica e à vida que naturalmente deve brotar das imagens” (XAVIER, 2014, p. 104). Para estes teóricos, a postura de render-se à câmera acentuaria seu potencial anímico “diante da natureza e dos objetos”. Este animismo, na realidade, se estende para a própria câmera, e nos remete à associação estabelecida entre o cinematógrafo, transmutado em cinema, e a pedra dos filósofos, o agente transmutador vivo manipulado pelo alquimista: “o verdadeiro cineasta seria aquele que, no limite, conseguiria ser o assistente de sua câmera” (XAVIER, 2014, p. 104).

O poder anímico particular do cinema é, como já vimos anteriormente, de extrema importância no pensamento de Edgar Morin. Segundo ele, (2014, p. 156), “o movimento restitui a materialidade e a vida que a fotografia havia congelado” e, conseqüentemente, é capaz de dar “materialidade a quem não a possui”. É isso que torna o cinema especialmente alquímico, na medida em que desenvolve o princípio de fixação possibilitado pela fotografia. Ao se referir a este processo, Morin (2014, p. 157, grifo nosso) chega a repetir as palavras de Zósimo citadas anteriormente sobre o processo de transmutação: “Mais genericamente, por restituir a vida a quem a tinha é que o movimento também pode dar vida a quem não a tem. **Pode dar corpo ao incorpóreo**, realidade à irrealdade, dar vida ao inanimado”. É claro que, em Morin, a utilização dessa expressão é de cunho metafórico; o antropólogo não esquece ou ignora o aspecto de ilusão da imagem cinematográfica, mas ao contrário, o entende como parte essencial de seu potencial transmutador da realidade. Ele cita o filósofo Maurice Caveing, que descreve o caráter prestidigitador do cinematógrafo — construído a partir do movimento registrado, que cria uma “ilusão completa da realidade” — como sua essência:

Quanto mais essa cópia for integral como restituição do mundo, mais ela será livre em relação a ele. De fato, já que por definição ela se assemelha exatamente ao mundo sensível, *será preciso que o mundo sensível se assemelhe a ela exatamente também*: é assim que o cinema se torna ilusionista... anulando o que era o mundo... e **transfigurando-o dialeticamente** (CAVEING *apud* MORIN, 2014, p. 157, grifo nosso).

O animismo no cinema nos remete diretamente ao pensamento hermético explorado no primeiro capítulo que, como vimos, está diretamente ligado ao fogo alquímico e ao processo de transmutação. Dentro da metáfora hermética proposta poderia-se dizer que, assim como Shakespeare deu vida à suas abstrações, o cineasta-

alquimista utiliza da pedra filosofal (o cinematógrafo) para explorar a potência criadora possibilitada pelo fogo alquímico nele presente, este fogo prometeano em si sendo um reflexo da potência criadora de uma mente cósmica chamada também de “Deus” ou “o Todo”. A máxima alquímica *solve et coagula*: também pode ser encontrada na citação de Caveing: o cinema permite anular (dissolver) o mundo real, transfigurando-o em ilusão, em imagem portadora de alma, através do processo de fixação (coagulação) da luz e do movimento (“substâncias incorpóreas”) na película (base material sólida). Mas nossa fórmula alquímica ainda não está completa; ao falar sobre os elementos exaltados como a suposta essência do cinema (ou que, unidos, compõem essa essência), é imperativo incluir o princípio que disparou nossa associação poética com a alquimia e que foi até agora apenas muito brevemente explorado: a montagem. Antes de passar para o tópico principal de nosso terceiro capítulo — as teorias russas de montagem do início do século XX — é interessante entender qual era postura estética e filosófica dos teóricos da vanguarda francesa abordados neste capítulo diante do papel da montagem no fazer cinematográfico.

3.3 A montagem na vanguarda francesa

A principal preocupação destes pensadores no que diz respeito à montagem cinematográfica estava no princípio do ritmo. Moussinac, por exemplo, identifica no cinema a existência de dois tipos de ritmo: “o pertencente à movimentação no interior de cada plano (ritmo interior) e o pertencente à relação entre os planos que compõem o filme como um todo (ritmo exterior)” (XAVIER, 2014, p. 89). Louis Delluc, por sua vez, baseou sua teoria no conceito de *cadence*, que pode ser traduzido como “cadência” — termo comumente utilizado como sinônimo de “ritmo” — mas que em Delluc configura uma noção própria de montagem, semelhante à de caráter discursivo proposta pelos soviéticos, mas em que o foco permanece no aspecto da temporalidade da imagem; a duração do plano é entendida como “dimensão básica de seu poder de significação”, e o aspecto fundamental da teoria “é o estabelecimento das relações [narrativas e poéticas] ‘as mais audaciosas’, graças à intercalação de planos que produz as mais ricas conotações” (XAVIER, 2014, p. 89).

Xavier identifica que em ambos os teóricos há uma “redução do conceito de montagem à fixação da duração e das relações rítmicas” (XAVIER, 2014, p. 90) que, segundo ele, remete novamente à analogia musical e, conseqüentemente, à teoria do

movimento de Germaine Dulac. Moussinac se aproxima muito da noção de “movimento como essência do universo” — e da visão alquímica de Arthur E. Waite, abordada anteriormente, em que o resultado da transmutação alquímica é entendido como uma virada ontológica coletiva — tendo em vista que eleger o ritmo como “uma necessidade básica” do cinema que, “decorrente de uma disposição natural do espírito e independente do fator cultura, seria o solo fértil para o desenvolvimento da vocação plástico-rítmica do cinema”, que representa para Moussinac um dispositivo “dotado de uma missão universal importantíssima” (XAVIER, 2014, p. 90).

No entanto, quando voltamos nossa atenção às formulações teóricas de Dulac acerca da montagem, é possível identificar o que é, aos olhos desta pesquisa, uma contradição fundamental em sua teoria do movimento: para ela, a montagem estaria rompendo com o ritmo interno do movimento fixado e “traindo a essência íntima” das imagens, destituindo-as de sua significação maior. Nesse sentido, “a montagem, que instaura a descontinuidade da percepção e a construção do filme como totalidade nova, deve ser evitada” (XAVIER, 2014, p. 84). Mas não parece estranho que uma cineasta tão preocupada com o potencial rítmico do cinema, que entendia o movimento como a própria essência desta arte, tenha se colocado tão radicalmente em oposição à montagem, princípio cinematográfico absolutamente indissociável da ideia de ritmo e que rendeu ao longo da história inúmeras relações com a música? Xavier (2014, p. 85) associa essa postura de Dulac à forte resistência da cineasta ao cinema narrativo americano, mas também afirma que

A exigência de uma continuidade formulada por Dulac estava intimamente ligada à defesa de uma essência do cinema compatível com o seu mundo. E não só ela, mas toda uma linha de pensamento ligada à vanguarda francesa deu preferência ao elogio da imagem isolada, principalmente através do culto ao “primeiro plano” — “a alma do cinema” (Epstein)

No “culto à imagem isolada” existe um tensionamento do modelo de cinema alquímico proposto nesta pesquisa (análogo a uma transmutação baseada na dissolução e coagulação). Mas nesta postura se revela um paradoxo interessante: referindo-se à imagem filmada de um cavalo saltando, Dulac diz que “o cinema, **decompondo o movimento**, nos faz ver de uma forma analítica a beleza do salto, através de pequenos ritmos que resultam no ritmo total” (*apud* XAVIER, 2017, p. 80, grifo nosso). Ou seja, para ser vista, a imagem cinematográfica “isolada” ainda depende do processo de

decomposição e recombinação presente no próprio fenômeno óptico que permite a existência do cinema: a dissolução da realidade em fotogramas estáticos que, justapostos e reproduzidos em determinada velocidade, produzem a ilusão de uma imagem em movimento. A máxima *solve et coagula* se encaixa perfeitamente nesse processo, mas é importante esclarecer que, ainda que essa associação abra espaço para uma desconstrução do conceito básico de montagem, a proposta da pesquisa é de explorá-lo (e tecer nossas associações alquímicas) como princípio cinematográfico, mais complexo do que a simples colagem de fotogramas. Sem esquecer, é claro, que este processo físico, como nos procedimentos alquímicos, é parte essencial da associação, indissociável dos processos imateriais (psicossensoriais, emotivos, discursivos, etc.) envolvidos na prática da montagem.

No problema da descontinuidade destaca-se uma diferença fundamental entre as visões de montagem de Dulac e de Jean Epstein. O segundo era o que, dos teóricos abordados, possuía a visão mais idiossincrática em relação ao papel desta técnica cinematográfica. Inspirado pela teoria da relatividade na física e pelo futurismo e o cubismo na pintura, ele construiu seu pensamento de montagem em torno do conceito de *simultaneidade*. Coerente com a noção de fotogenia e com a atitude de seus contemporâneos — que enxergavam no cinema um dispositivo capaz de revelar os aspectos ocultos do mundo natural — Epstein formula uma teoria baseado na convicção de que “é a própria configuração dos processos naturais, é a própria estrutura do espaço-tempo em que estamos mergulhados, que sugerem ao artista a nova ideia de totalidade” (XAVIER, 2014, p. 95), mirando em uma espécie de realismo estético que entende a descontinuidade como elemento nuclear de uma suposta realidade objetiva. Seu modelo temporal cinematográfico está diretamente ligado a uma percepção do mundo própria “em que a espacialização do tempo como algo não homogêneo e não absoluto dá lugar a uma dissolução da cronologia e da linearidade ‘objetivas’ do senso comum” (XAVIER, 2014, p. 95).

A montagem cinematográfica representaria a possibilidade de reorganização do espaço-tempo “real”, onde a composição pictórica é entendida “como instauração de um novo espaço através da síntese de fragmentos extraídos de diferentes contextos [...]”, formando a totalidade do filme a partir da descontinuidade e da justaposição de elementos “marcados pela mútua exterioridade” (XAVIER, 2014, p. 94). Aqui já é possível perceber a presença dos princípios de dissolução e coagulação alquímicos, relação que se explicita ainda mais no que Xavier se refere como “binômio decomposição/recomposição”,

expressado no cinema através da decupagem e da montagem, respectivamente. Para Epstein, esse processo cria uma noção de *presente* própria ao cinema que, não obstruído pelos limites da continuidade e causalidade, “conjugaria sempre no presente”, elevando seu potencial de sugestão e impacto emocional. Segundo Xavier (2014, p. 96): “A montagem realiza o encontro entre duas imagens; para Epstein, a percepção do acontecimento é a percepção desse encontro, no qual pelo menos dois elementos concorrem para produzir uma situação presente”.

Porém, no que diz respeito à questão da montagem, o pensamento da vanguarda francesa demonstra algumas limitações. Xavier (2014, p. 87) conclui que, apesar das diferenças encontradas entre as teorias de montagem de Moussinac, Delluc, Dulac e Epstein, em todos estes “o sentido atribuído ao movimento da imagem [...] terá sempre como horizonte a sua redução a uma dimensão psicossensorial”, fato que pode ser atribuído à exaltação da “imagem isolada” em conjunto com a tendência geral de oposição ao cinema narrativo. De acordo com o pesquisador, “tal preferência mostra que o problema não estava somente na procura da especificidade em nome do cinema “em geral”, mas na busca e defesa de uma especificidade particular que inscrevia o cinema no interior de uma ideologia” (XAVIER, 2014, p. 85). Os soviéticos, por sua vez, construíram uma teoria no cinema baseada na valorização do seu potencial discursivo, cujo estudo linguístico dependia necessariamente do aspecto da narração atribuída a uma tendência literária considerada “impura” pelos teóricos franceses. “Se a montagem é para [os soviéticos] o fundamento da arte do cinema, essa formulação parte de uma análise da construção dos filmes narrativos e de experiências feitas dentro do marco da ficção” (XAVIER, 2014, p. 85).

Embora não tenham falado sobre a montagem em termos de “essência”, é evidente que os soviéticos a entendiam como a especificidade maior do cinema, que estava no centro de sua realização:

[...] a **teoria da montagem russa assume o papel de uma revelação original, de uma descoberta**. Essa descoberta não era a do processo técnico enquanto tal, era a de uma visão mais global das implicações desses processos no plano da constituição de uma “linguagem” no cinema. **A revelação advinha da ligação montagem/especificidade**, feita de tal modo que representava uma redefinição radical do problema da significação do cinema aos olhos franceses. Naquele momento, dizer que a especificidade maior estava não nos poderes da imagem singular, mas na relação entre as imagens, pesquisar maneiras distintas de combiná-las, estudando seus efeitos segundo diferentes direções, **era uma forma de pensar o cinema estritamente ligada à produção**, sem

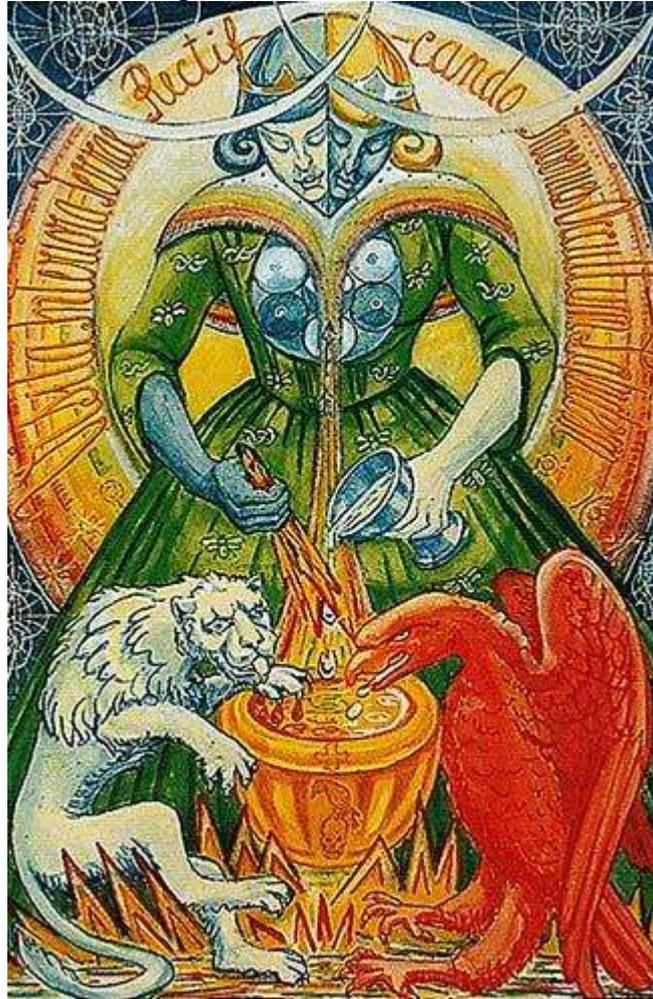
precisar expulsar do mundo teórico a quase totalidade dos filmes. (XAVIER, 2014, p. 98, grifo nosso).

As raízes materialistas da teoria de cinema soviética — vinculada a uma visão de mundo secular e a uma postura ideológica radicalmente diferente da dos franceses, e influenciada fortemente pelo construtivismo no campo das artes plásticas — são, *a priori*, incompatíveis com o tom místico encontrado nas teorias de cineastas como Epstein e Dulac. Dito isso, a busca por uma essência, ainda que traduzida em termos mais “modernos”, também se faz presente: mas nos soviéticos, “a procura da especificidade está no método de produção e não no produto” (XAVIER, 2014, p. 100), ou seja, o foco é desviado da busca pela revelação de uma propriedade oculta do objeto filmado para as técnicas de manipulação desse material e o estudo de seu potencial discursivo e semântico. Essa postura aparentemente nos afasta da analogia alquímica estabelecida até agora, e a ideia de associar uma teoria de montagem baseada no materialismo dialético com um campo de conhecimento pré-moderno como a alquimia, onde o material e o espiritual são inseparáveis, pode parecer absurda.

A proposta do nosso terceiro e último capítulo será a de mostrar como na escola de montagem soviética — mais especificamente, no *corpus* teórico do cineasta Sergei Eisenstein — também é possível encontrar, de maneira diferente do que na vanguarda francesa, os mesmos conceitos alquímicos explorados na pesquisa, buscando conciliar estas teorias cinematográficas aparentemente opostas — as dos cineastas soviéticos, baseadas na montagem discursiva, e a dos impressionistas, baseada na experiência psicossensorial — através do novo olhar propiciado pela associação alquímica.

4 – COAGULA (COAGULAÇÃO)

Figura 7 - Arcano XIV. Arte



Fonte: Tarot de Thoth (Aleister Crowley & Lady Frieda Harris)

“[...] por exemplo, não crês que existem, ainda que incorporais, essas formas que aparecem nos corpos dos seres animados e no dos inanimados?’ ‘Bem o dizes, ó Tat’ - Portanto, os incorpóreos refletem-se nos corpos e os corpos nos incorpóreos, isto é, o mundo sensível reflete-se no inteligível e o mundo inteligível no sensível.”

- *Corpus Hermeticum*, Hermes Trismegisto.

“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.”

- *Métodos de montagem*, Sergei Eisenstein.

O último capítulo foi dedicado à dissolução de nossa hipótese inicial, partindo de uma relação já estabelecida entre alquimia e criação artística em direção a uma teoria alquímica do cinema, através da analogia entre o cinematógrafo e a pedra dos filósofos, o agente transmutador universal capaz de fixar as substâncias incorpóreas ou “fugazes” em uma base material. Acompanhamos também as teorias da vanguarda francesa em sua busca pela essência do cinema, com foco nos princípios de movimento e fotogenia, estabelecendo diversos paralelos com os conceitos alquímicos utilizados nesta pesquisa. Seguindo a mesma lógica, neste capítulo realizaremos uma *coagulação* teórica, “montando” as teorias francesas já exploradas com as teorias soviéticas da montagem, elaboradas na mesma época, a fim de superar as limitações da primeira e examinar com mais profundidade a montagem — o princípio cinematográfico que originou nossa associação com a alquimia — com um foco na teoria eisensteiniana, cuja tentativa de articulação entre o paradigma construtivista (vinculado à necessidades materiais) e um “quasi-místico” (vinculado à defesa de uma arte autônoma) a posiciona no apogeu do cinema alquímico defendido nesta pesquisa.

Já foi explicado que a faísca que originou este trabalho foi o entendimento da montagem como transmutação alquímica, baseado no princípio da espagíria (*solve et coagula*), que podemos relacionar tanto ao “binômio decupagem/montagem” quanto aos atos do corte — no qual o montador remove as “impurezas” de um plano, ou seja, tudo aquilo que não interessa ao produto final — e da subsequente colagem deste fragmento em outros, também “purificados”, que justapostos (coagulados) produzem um filme³⁸. Com isso em mente, é imperativo que mergulhemos nas teorias de montagem soviética³⁹, que estabeleceram a fundação teórica sobre este princípio cinematográfico tão essencial e permanecem extremamente relevantes até hoje.

A princípio, existe uma contradição fundamental no encontro entre a cosmovisão alquímica e a soviética: os cineastas-teóricos desta escola de montagem estavam todos ligados, cada um à sua maneira, ao pensamento construtivista que predominava nas artes

³⁸ As duas analogias são diferentes, mas se complementam como parte do processo em sua totalidade: a primeira entende os atos de dissolver e coagular em relação a uma ação, evento ou imagem, decomposta e então reconfigurada pelo artista em uma nova forma, ou seja, lida com a manipulação da realidade, enquanto a segunda se refere às operações necessárias para executar tal manipulação, no sentido mais prático e processual possível.

³⁹ Quando nos referimos aqui à “teoria de montagem soviética”, deve-se entender o conjunto de teorias elaboradas por Kuleshov, Pudovkin, Vertov e Eisenstein, que divergiam entre si em diversos aspectos (como veremos adiante), mas eram todas fundamentadas na montagem como princípio essencial do cinema e preocupadas principalmente com seu potencial como técnica intelectual e discursiva.

plásticas e no teatro soviético da época. Assumindo a postura de “operários da cultura”, o que esses realizadores preconizavam era uma arte na qual predominasse a dimensão prática do trabalho. “Treinados em campos práticos como a engenharia e a arquitetura, sua ênfase recaía sobre a técnica, a construção e o experimento” (STAM, 2013, p. 54). Contrário a ideia de uma “arte pura”, o construtivismo não deveria, segundo o poeta Vladimir Maiakovski — um dos artistas mais influentes do movimento — assumir o status de “escola estética”, mas fazer parte de uma reconstrução revolucionária do modo de vida do povo, visando destruir a noção de arte autônoma, produtora de objetos de “cavelete” cuja única função era a contemplação (ALBERA, 2002, p. 169).

Como, então, conciliar a montagem soviética, baseada em uma vanguarda estética ligada à uma ideologia estritamente materialista, com o pensamento pré-moderno dos alquimistas, no qual “prece e trabalho manual são os dois pólos de uma oração perpétua dirigida a um Deus criador e soberano” (BONARDEL, 2012, p. 192)? O que tentaremos efetuar neste capítulo é uma investigação mais minuciosa dos paralelos estabelecidos (entre montagem e alquimia) para entender se estes se sustentam no contexto das teorias soviéticas, procurando dentro deste paradoxo fundamental novas concepções sobre ambas as práticas. Veremos adiante como o paradigma eisensteiniano de montagem se fundamenta no conflito ou contraponto de imagens, fazendo dele o método perfeito para empregarmos na articulação das ideias aparentemente inconciliáveis que nos propomos a coagular aqui — tanto a oposição entre o pensamento alquímico e o construtivista quanto a entre o estilo de montagem impressionista e o semântico/discursivo. Segundo o pesquisador Robert Stam (2013, p. 59), “é difícil escrever sobre Eisenstein sem recorrer a formulações oximorônicas — ‘misticismo pavloviano’, ‘esteticismo marxista’ [...] com vistas a capturar os impulsos contraditórios contidos em seu pensamento”. É neste mesmo desejo de conectar ideias opostas que se fundamenta nosso último capítulo.

É importante destacar, porém, que o impressionismo francês e o construtivismo russo, como vanguardas estéticas, são movimentos múltiplos e complexos, e reduzir um ao “oposto polar” do outro parece prejudicar a singularidade de cada um. Acreditamos mais correto dizer que ambos possuem *características* diametralmente opostas, não apenas quanto à estética de cada um mas também quanto à postura de seus artistas e teóricos diante do papel da arte, de um lado como objeto de contemplação espiritual e do outro como objeto de transformação social. Em seu livro, Stam (2013, p. 73) observa que “Michael Newman postula dois modernismos artísticos, o primeiro derivado de Kant,

com ênfase sobre a autonomia absoluta da arte, e o segundo de Hegel, com ênfase sobre a dissolução da arte na vida e na práxis".

Como vimos anteriormente, a teoria do cinema soviética foi formulada tendo em vista a montagem como princípio central, representando para eles a essência ou especificidade cinematográfica que os franceses enxergavam na fotogenia e no movimento. Essa valorização da montagem se deu em função da necessidade de produzir filmes que pudessem comunicar uma mensagem com clareza ao público, funcionando como ferramenta prática de ação social e ideológica: “o importante era formular uma teoria do cinema-discurso, que devia ser, em muitos aspectos, equivalente ao discurso elaborado com material linguístico” (XAVIER, 2014, p. 99). No primeiro capítulo, discutimos o paradigma mágico do escritor Alan Moore — baseado na manipulação da linguagem para provocar alterações na consciência — e como este dialoga com a montagem semântica ou discursiva dos cineastas soviéticos.

Morin (2014, p. 119) cita o Efeito Kuleshov, que abordamos anteriormente, como um dos exemplos mais claros do fenômeno de projeção-identificação, pois explicita o poder do cineasta de manipular os fragmentos do filme em função da transferência emotiva que deseja provocar no espectador. “Para a mentalidade prática de Kuleshov [...] a arte cinematográfica consistia em exercer o controle sobre os processos cognitivos e visuais do espectador por meio da segmentação analítica de visões parciais” (STAM, 2013, p. 55). Aqui é possível observar a primeira diferença radical entre as visões dos teóricos franceses e dos soviéticos em relação à natureza do cinema. “Era a técnica cinematográfica, e não a ‘realidade’, portanto, que ocasionava a emoção espetacular” (STAM, 2013, p. 55) A preferência pelo cinema narrativo de ficção encontrada nas formulações teóricas de Morin fez com que ele também elegeesse, em última instância, a montagem como “técnica suprema” do cinema (2014, p. 77). Alinhado ao pensamento de Moore, o antropólogo também reforça a relação entre comunicação e magia (lembramos dos deuses mercuriais da linguagem e do ocultismo, como Hermes e Thoth): “O cinema se separa do cinematógrafo para se constituir num sistema inteligível. Todas as suas técnicas provêm das raízes obscuras da magia, erigindo-se até a superfície racional do discurso” (MORIN, 2014, p. 211).

Na realidade, não é difícil encontrar em livros de história/teoria do cinema o uso de metáforas alquímicas em relação à montagem soviética. Stam (2013, p. 55), por exemplo, escreve: “Para os teóricos soviéticos, a alquimia da montagem conferia vida e brilho aos inertes materiais de base do plano individual”. É evidente que a referência à

alquimia aqui não é literal — dizer que o plano não possui “vida”, para Stam, é o mesmo que dizer que ele não possui significado: “os teóricos da montagem foram também, em um certo sentido, estruturalistas *avant la lettre*, pois entendiam o plano cinematográfico como destituído de um sentido intrínseco antes de sua inserção em uma estrutura de montagem” — mas é impossível não nos sentirmos intrigados diante de tal afirmação. Certamente ela representa, no mínimo, uma provocação, uma vez que buscamos argumentar nesta pesquisa justamente o poder que essas metáforas possuem de produzir novos significados. Se nossa proposta é empregar o princípio da montagem através da justaposição de duas Artes distintas a fim de produzir novas reflexões sobre ambas, não podemos dizer que Stam, ao escrever a frase citada, operou também uma espécie de montagem como a que realizamos aqui?

4.1 O construtivismo e a embriologia da montagem soviética

O pioneiro do cinema soviético pós-revolução foi Lev Kuleshov, considerado "o fundador da teoria da montagem". Começou a trabalhar no cinema como cenógrafo, enquanto escrevia seus primeiros artigos, que, apesar não se tratarem exatamente do procedimento de montagem, já demonstram a postura que contaminou, em maior ou menor grau, todos os pensadores do cinema soviético da época: "o cinema é encarado como conjunto de signos, no qual os elementos valem por sua posição dentro da composição e não por serem registro do real" (SARAIVA in MASCARELLO, 2006, p. 116). Essa atitude naturalmente direcionou o foco de sua teoria para a técnica da montagem. Nas palavras de Xavier (2014, p. 100), a estética do cinema soviético preconizada por Kuleshov se preocupa com as diferentes formas como a experiência diante da imagem cinematográfica “é capaz de remeter-se ao não imediatamente dado pelos sentidos, ou seja, como se comporta a imagem como signo, uma pesquisa na qual toda a ênfase será dada às relações instituídas pela montagem”.

Kuleshov acabou criando seu próprio estúdio, eventualmente adotado pela Escola Nacional de Cinema, no qual começou a dar aulas de cinema para jovens realizadores, entre eles Eisenstein e Pudovkin. Nessa época, desenvolveu o famoso experimento de montagem que ficaria conhecido como "efeito Kuleshov", já abordado nesta pesquisa, entre outros experimentos importantes como o da "geografia criativa", baseado na construção de um espaço filmico, "irreal", a partir da montagem de imagens filmadas em lugares diferentes, "mas decupadas segundo princípios de continuidade do filme

americano — como regra do eixo, continuidade do movimento, campo e contracampo [...]” (SARAIVA in MASCARELLO, 2006, p. 117).

O apreço pelo cinema americano faz com que muitos não o associem à vanguarda construtivista⁴⁰, mas sua filosofia estética se sustenta quando justaposta com os ideais do movimento. Apesar de formular uma teoria de montagem com ênfase na continuidade similar à empregada por Griffith nos Estados Unidos, o cinema de Kuleshov "buscava a emoção pela vertigem e pelo envolvimento na velocidade mais do que pela identificação psicológico-sentimental" (SARAIVA in MASCARELLO, 2006, p. 117). Sua contribuição foi, antes de tudo, de uma sistematização do potencial semântico da linguagem cinematográfica, criando uma base sobre a qual cineastas como Pudovkin, Vertov e Eisenstein desenvolveram suas próprias teorias de montagem.

Pudovkin foi o principal discípulo de Kuleshov, mas entre os cineastas-teóricos citados é o que menos interessa para esta pesquisa, uma vez que sua teoria é caracterizada por um prolongamento do caminho pavimentado por seu mestre. Em suas obras, definiu “os princípios básicos da continuidade narrativa e espaço temporal”, constitutivos daquilo que viria a ser conhecido como o “cinema clássico” (o estilo predominante do cinema norte-americano da época). Ou seja, sua concepção de cinema era fundamentalmente oposta à defendida por Eisenstein que, como veremos em breve, era baseada na descontinuidade e no choque de ideias opostas. “Para [Pudovkin], a chave do cinema estava em seus protocolos para organizar o olhar e controlar as percepções e os sentimentos por meio da montagem, da encenação e de técnicas retóricas como o contraste, o paralelismo e o simbolismo” (STAM, 2013, p. 56). Nesse sentido, de fato, o estilo de montagem dele e, por extensão, o de Kuleshov, desviam do ideal construtivista que, sendo a “expressão de uma revolução que quer refazer o mundo e encerrar toda a alienação humana, trabalha expondo o modo como as coisas são feitas” (SARAIVA in MASCARELLO, 2006, p. 115).

O cinema de Dziga Vertov, em contrapartida, é o que mais se adequa ao modelo de produção e à estética construtivista, e por isso é interessante analisá-lo com mais atenção, visto que esta vanguarda corresponde a um paradigma cinematográfico radicalmente diferente daquele que associamos com a alquimia até agora. No filme *Um Homem com uma Câmera* (1929), o cineasta emprega um estilo de montagem acelerado

⁴⁰ No livro *Eisenstein e o construtivismo russo*, o teórico François Albera conclui que “a questão da vinculação de Kuleshov ao movimento construtivista coloca-se, portanto, de forma não explicada”.

e descontínuo que, “filmando tudo e todos, **assim como as aparições da montadora**, revelam o processo de construção do filme como algo feito por artistas-operários” (SARAIVA in MASCARELLO, 2006, p. 115, grifo nosso). Ou seja, é essencialmente construtivista não apenas em forma mas também no conteúdo, ao “expor o modo como as coisas são feitas”, como visto na citação do parágrafo anterior.

Figura 8 - Elizaveta Svilova, esposa e colaboradora de Vertov, montando o filme



Fonte: Um Homem com uma Câmera (Dziga Vertov, 1929)

Os artistas vinculados ao construtivismo (dentre eles, podemos destacar Chklovski, Maiakovski e Aleksei Gan) defendiam que a característica predominante de uma obra de arte deveria ser a de *objeto* — não um de valor autônomo, idealizado como expressão da subjetividade do artista, mas de função social, como “mais um objeto entre os objetos do mundo” (SARAIVA in MASCARELLO, 2006, p. 114). É nesse sentido que foi pregada a abolição da “autonomia da produção artística” (mencionada no início do capítulo), que ao contrário do que dá a entender a expressão, tinha como objetivo não “destruir” a arte, mas retirá-la de um campo de discussão exclusivamente artístico-intelectual, “que possui seus próprios critérios de avaliação”, e inseri-la de forma direta, “sem mediação, no espaço social, na produção de objetos usuais, do âmbito da vida e da vida política” (ALBERA, 2002, p. 172). Eles associavam essa redefinição da noção de arte à necessidade de libertá-la da função ideológica de *representação*, vinculada aos interesses da sociedade burguesa, que preferia a representação de ideias e objetos aos objetos propriamente ditos (ALBERA, 2002, p. 173). “Recusando a arte como simples forma de representação do mundo, o construtivismo propõe “que, já que tudo é

construção, tudo poderia ser diferente" (SARAIVA in MASCARELLO, 2006, p. 115). O ideal construtivista é, portanto, o da “reconstrução da vida cotidiana”, no qual Albera identifica um “profetismo social”, não totalmente oposto às transmutações ontológicas da alquimia, mas que se difere delas na medida é operado pelas vias sociopolítica e material e por ser fortemente antagônico à ideologia dos impressionistas franceses explorada no capítulo anterior:

O profetismo social procede das premissas estéticas que valorizam a construção: esta implica um domínio do espírito sobre a matéria (a arte, princípio ativo, faculdade mental, em oposição à natureza, o dado, princípio passivo), um verdadeiro “realismo” (da essência) que, ao fazer caducar todo naturalismo e todo impressionismo (cópia das aparências), expulsa o referente exterior e a submissão à visão empírica, e promove um espaço autônomo, a obra de arte como “objeto” (e não como “janela”, escreve Viktor Chklovski) que é sua única realidade: material (cores, sons, palavras), organização (construção), procedimentos (ALBERA, 2002, p. 170).

Não cabe nesta pesquisa um destrinchamento verdadeiramente aprofundado do contexto sócio-político que originou o movimento construtivista, mas é importante reconhecer sua influência sobre as teorias de montagem soviética, que naturalmente herdaram do construtivismo elementos essenciais como a exaltação da máquina, oriunda do futurismo italiano e do cubofuturismo de Malevich, e o compromisso com a noção de *encomenda social*, como entendida por Tretiakov — não subserviente aos interesses exclusivos do estado, mas “como compreensão daquilo que a sociedade ‘quer’, ‘pede” (ALBERA, 2002, p. 180).

O cinema, como arte industrial e mecânica (fundamentalmente moderna) e como “arte de reprodução”, nasce como um veículo adequado para a propagação dos ideais construtivistas, mas Albera (2002, p. 207, grifo nosso) destaca (e convidamos o leitor a se atentar, na seguinte passagem, aos paralelos com o movimento francês):

o cinema não realiza espontaneamente o ideal construtivista: ele é alienante, desvia as massas da realidade, travestindo-a, induz a comportamentos conservadores, **limita-se, no mais das vezes, a registrar o repertório teatral, a adaptar obras literárias clássicas [...]** em suma! o cinema deve **reencontrar sua essência perdida**, é este o tema mais difundido no discurso construtivista sobre ele.

Essa busca por uma essência estava vinculada, como no movimento francês, à discussão da legitimidade do cinema como mídia artística. Os artistas da vanguarda

construtivista — Albera destaca Maiakovski, Chklovski e Meyerhold — recusaram-se a reconhecer o cinema como arte independente, reduzindo-o a um “meio de reprodução técnica”, comparável a uma máquina de escrever. Com efeito, antes de Kuleshov colocar a montagem no holofote da teoria de cinema soviética, “os cineastas e teóricos que refletem sobre o cinema e tentam encontrar sua especificidade são em grande escala devedores da questão da encenação, do ator e do ritmo no interior do quadro” (ALBERA, 2002, p. 208-209).

A postura de Vertov diante do papel do cinema se assemelhava à de Maiakovski, isto é, do cinema como instrumento de registro do real, empregando um tipo de montagem que, em oposição à de Kuleshov, não deveria “manipular” a realidade filmada, e sim “organizá-la” ou ainda “revelá-la”, torná-la “legível” (ALBERA, 2002, p. 217). Ele foi descrito por Albera como o primeiro “futurista”⁴¹ do cinema, cuja estética foi apoiada fortemente por escritores como Maiakovski e Alékséi Gan em textos publicados na revista *Kino-fot* (editada por Gan e na qual Vertov publicou seu primeiro manifesto cinematográfico, intitulado *Nós*), que viam nos filmes do cineasta “o meio de expressão construtivista por excelência” (ALBERA, 2002, p. 213-215). De acordo com Leandro Saraiva (in MASCARELLO, 2006, p. 135): “O cinema de Vertov baseia-se num princípio de filmagem e num método de montagem.” O primeiro segue os moldes do que o cineasta chamou de *Kino-pravda*, traduzido como “cine-verdade”, formalizando a oposição entre o filme encenado e não-encenado no cerne da rivalidade entre ele e Eisenstein; e no segundo, essa realidade é reconstruída, a partir da ideia de que “a montagem deve dar lugar a uma **fabricação (decomposição-reconstrução)** e não a uma obra artística” (ALBERA, 2002, p. 217, grifo nosso). A partir daí surge sua analogia do cineasta-sapateiro, fabricante de objetos, que “vai do material à cine-obra e não o inverso”, seguindo um esquema simples de “capturar a vida ⇨ organizá-la ⇨ mostrá-la na tela” (ALBERA, 2002, p. 218).

É interessante observar, porém, a existência de pequenas “rimas” entre as formulações teóricas de Vertov e o pensamento fílmico de Germaine Dulac, que dentre todos os cineastas abordados nesta pesquisa é a única que se opunha formalmente à montagem e, conseqüentemente, à teoria geral do cinema soviético. Assim como Dulac,

⁴¹ Evidentemente, com uma postura ideológica radicalmente oposta à do fascismo futurista: “Aqui, o elogio futurista do mundo repleto de máquinas assume coloração comunista: a máquina existe em função e em relação com o homem, o novo homem da sociedade desalienada que surge da revolução” (SARAIVA in MASCARELLO, 2006, p. 136).

ele evoca o microscópio e o telescópio como exemplos de ferramentas criadas para superar o olho humano, que a francesa chamou de “objetiva impotente”. Em um de seus textos, escreve: “nosso olho enxerga pouco e de forma deficiente [...] A câmera cinematográfica foi criada para penetrar mais profundamente no mundo visível, para explorar e registrar os fenômenos visuais” (VERTOV *apud* STAM, 2013, p. 61). Em *Sétima Arte: Um Culto Moderno*, Xavier (2014, p. 83) compara o “cine-olho” de Vertov com o que Dulac chamou de “grande olho aberto para a vida”, e escreve que “há em ambos, pelo menos teoricamente, a busca de uma organização subjacente aos movimentos visíveis, passível de ser explicitada visualmente através do cinema”. Mas enquanto para Dulac a essência incorpórea oculta no movimento é a própria psicologia de uma natureza subjetivada, “o invisível de Vertov é o processo dialético subjacente a atividades produtivas e relações humanas visíveis, cujo solo é fundamentalmente histórico-social” (XAVIER, 2014, p. 83).

Essas semelhanças e diferenças são reforçadas no manifesto *Nós*, “no qual a luta contra o cinema existente (‘os velhos filmes romanceados’), a luta contra os ‘intrusos’ no cinema (música, literatura e teatro), é acentuada em prol de um cinema a ser instaurado” (ALBERA, 2002, p. 213), valores claramente compatíveis com os de Dulac⁴², assim como a afirmação feita por ele de que o objeto do cinema “está no movimento das coisas”. Mas, no pensamento de Vertov, esse movimento estaria vinculado a uma exaltação futurista da máquina, enfatizando a recusa de qualquer leitura psicológica: “o ‘psicológico’ impede o homem de ser tão preciso quanto um cronômetro, entrava sua aspiração a assemelhar-se à máquina⁴³” (VERTOV *apud* ALBERA, 2002, p. 213).

Esse curioso diálogo entre as visões de Vertov e Dulac invariavelmente nos provoca a refletir sobre a suposta oposição tão radical entre as duas vanguardas cinematográficas exploradas nesta pesquisa. É evidente que existem mais divergências do que similaridades, em termos estéticos e ideológicos, mas pequenas interseções como as pontuadas nos últimos parágrafos aludem a uma espécie de complementaridade a ser estabelecida entre ambas as teorias, no sentido de que *uma pode preencher as lacunas que a outra ignora*. Morin (2014, p. 99, grifo nosso) chega a afirmar em sua obra que Vertov, “definindo o cine-olho, **reconhece à sua maneira a dupla e irreduzível**

⁴² Exceto a inclusão da música na lista de “intrusos” no cinema.

⁴³ Esse tipo de atitude dos artistas da vanguarda construtivista rendeu críticas ao movimento por parte de artistas da NOZH (Nova Sociedade de Pintores), antigos alunos de construtivistas como Malevich e Tatlin, que “criticam o ‘nihilismo’ do construtivismo, sua concepção ‘mecânica’ do homem, seu fetichismo da máquina e exaltação da tecnologia” (ALBERA, 2002, p. 185).

polaridade do cinema: o charme da imagem e a metamorfose do universo: *a fotogenia e a montagem*". De um lado, a experiência psicossensorial e afetiva é enfatizada, através da exaltação da fotogenia e do movimento fixado como princípios cinematográficos reveladores de uma alma ou subjetividade presente no mundo; do outro, a ênfase está na experiência intelectual e semântica, onde o ideal é a reconstrução do mundo e das relações sociais através do potencial discursivo da montagem. Certamente, através de diferentes perspectivas e abordagens teóricas, outros aspectos opostos podem ser eleitos como "irredutíveis polaridades" do cinema, mas é esta levantada por Morin que pretendemos *coagular* através de nossa associação alquímica.

Por isso ilustramos este capítulo com o arcano da *Arte* do Tarot de Thoth, que representa a união dos opostos através do casamento alquímico, conceito introduzido no capítulo anterior que será de extrema importância na investigação do *corpus* teórico de Sergei Eisenstein, o cineasta que melhor atacou, entre seus contemporâneos, as dualidades essenciais do cinema aqui nomeadas — fotogenia e montagem, afetividade e racionalidade, metafísica e materialismo. Segundo Stam (2013, p. 56), no paradigma cinematográfico de Eisenstein "uma abordagem tecnicista redutora — o cineasta como engenheiro ou como um técnico laboratorial pavloviano — coexistia com outra abordagem *quasi*-mística que enfatizava o *pathos* e o 'êxtase', um sentimento oceânico de unidade com o mundo e com os outros". Como veremos, a formulação de um pensamento que pudesse compreender a tensão entre abordagens tão divergentes é completamente coerente com sua teoria da "montagem de atrações", baseada no choque de imagens e no conflito dialético. Além disso, a teoria Eisensteiniana funciona perfeitamente como o vaso alquímico no qual tentaremos transmutar nossa pedra filosófica teórica a partir da coagulação dos elementos que acreditamos formar, quando justapostos, uma teoria alquímica do cinema.

4.2 A alquimia de Eisenstein

No livro *Eisenstein e o construtivismo russo*, o historiador de cinema François Albera explora a influência da vanguarda construtivista no pensamento estético do cineasta, oferecendo um contexto histórico importante sobre a inserção de Eisenstein no cinema. Ele iniciou sua carreira artística após a revolução de 1917, trabalhando como decorador de teatro e pintor de trens de propaganda, até assumir a posição de decorador-chefe no Primeiro Teatro Operário de Proletkult, em Moscou. No período em que

trabalhou com teatro, seu principal mentor foi Meyerhold, pai da biomecânica, e em 1923 Eisenstein forma uma parceria com Serguei Tretiakov assumindo o Teatro Ambulante do Proletkult, com quem monta, entre outras peças, *O Sabichão* de N. Ostróvski, que incluía um trecho filmado. Esse foi o primeiro contato⁴⁴ do cineasta com a criação fílmica, instruído por Dziga Vertov (que mais tarde se tornaria uma espécie de “rival”), apesar de já possuir algum conhecimento cinematográfico adquirido em suas aulas com Kuleshov. O evento mais importante na formação inicial de Eisenstein, porém, provavelmente foi a remontagem do filme *Dr. Mabuse*, de Fritz Lang, feita por ele durante as aulas de montagem que teve com a cineasta soviética Esther Schub. Em seguida, escreveu o primeiro de seus notórios artigos sobre cinema: “A montagem de atrações no cinema”. (ALBERA, 2002, p. 157-158).

Segundo Albera (2002, p. 159) “Eisenstein não adere formalmente a nenhum grupo”, rapidamente se emancipando das visões de Kuleshov e Meyerhold para formar seu próprio pensamento, que podia dialogar com mas não era diretamente vinculado à *LEF* (Frente Esquerda da Arte, da qual Tretiakov fazia parte) ou ao movimento formalista. Não era contrário ao construtivismo — fez parte do grupo “Outubro”, fundado em 1928, cujo manifesto defendia uma agenda claramente construtivista — mas tinha em vista, junto com Tretiakov, a “saída de um construtivismo por demais ‘racionalista’” (ALBERA, 2002, p. 159). Com efeito, o pensamento estético e filosófico de Eisenstein resiste a categorizações simplistas, e seus textos exigem do leitor uma disposição às diversas contradições neles encontradas, que não são apenas parte da teoria do cineasta mas formam o alicerce na qual ela se sustenta e se desenvolve.

Uma contribuição importantíssima de Eisenstein ao cinema foi a teoria da montagem intelectual, baseada na ideia de que a operação de montagem no cinema reflete a atividade do pensamento humano. Para o cineasta, que fundou sua teoria na dialética marxista, tanto o cinema quanto a mente humana operam segundo o princípio do conflito. Aqui, o cine-olho de Vertov, a lente mecânica que supera os limites da objetiva humana, dá lugar a um “cine-punho”. Segundo ele, “no domínio artístico, o princípio dialético da dinâmica corporifica-se no conflito, como fundamento da existência de toda e qualquer obra de arte ou forma artística” (EISENSTEIN apud STAM, 2013, p. 57).

⁴⁴ Segundo o próprio Eisenstein (2002a, p. 17), esta afirmação é apenas “parcialmente verdadeira”: seria falsa se baseada “apenas no fato de que esta encenação continha um filme de curta metragem” nela incluída, mas “está mais perto da verdade se se baseia no caráter da produção”, na medida em que a própria construção da peça, para ele, já carregava em si o princípio da montagem.

Essa concepção de cinema o afasta de Kuleshov e Pudovkin, uma vez que o cinema intelectual tinha como objetivo criar “por colisão — e não por encadeamento — de conceitos, **uma ‘imagem’ não figurada**, que procede de uma expressão simbólica ‘liberada dos condicionamentos tradicionais’”, como a factualidade e a narrativa.” (ALBERA, 2002, p. 272). Podemos também chamar essa imagem não figurada de *incorpórea*, pois surge como conceito nas entrelinhas das imagens justapostas. De fato, se analisarmos os filmes de Eisenstein, podemos observar uma montagem que favorece o ritmo e a construção temática do filme em sua totalidade, como *unidade orgânica*, menos focada com a estruturação narrativa fluente e fácil de acompanhar. Nas palavras de Albera (2002, p. 38), a “teoria do ‘cinema intelectual’ situava-se entre o ‘sectarismo’ [construtivista] da *Novy Lef* e o ‘arcaísmo’ de Kulechov.”

Ao contrário de seu mentor e de Pudovkin, que entendiam o plano como “tijolo”, ou seja, como elemento de uma montagem feita a partir da *ligação* de peças, Eisenstein defende que o plano deve ser compreendido — e ao fazê-lo, reconhece a natureza viva do material com o qual o cineasta-alquimista trabalha — como “*célula*” de uma montagem caracterizada pela colisão ou o “conflito de duas peças em oposição entre si”. (EISENSTEIN, 2002a, p. 41-42). A diferença crucial entre esses dois tipos de montagem é que, enquanto uma trabalha para “*expor* uma ideia”, a outra dá luz a um novo *conceito*. Não descarta a concepção de montagem por encadeamento de Pudovkin como errada, mas a entende como apenas uma das inúmeras combinações possíveis que podem resultar do choque entre planos. Evoca uma analogia com a física⁴⁵ para ilustrar esse ponto, onde a colisão ou impacto de esferas pode resultar em um número infinito de reações, dentre as quais “há uma na qual o impacto é tão fraco que a colisão é reduzida a um movimento regular de ambos na mesma direção” (EISENSTEIN, 2002a, p. 42). Para Eisenstein, o erro da montagem “por encadeamento” se originava de um equívoco popular quanto ao fenômeno óptico que possibilita a existência do cinema — a justaposição de fotogramas estáticos que reproduzidos produzem uma ilusão de movimento. Segundo ele, esse fenômeno não é *exatamente* uma justaposição, pois “cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro” (EISENSTEIN, 2002a, p. 52), e a justaposição, como entendida por ele, pressupõe o princípio do conflito. A montagem não poderia ser apenas uma *acumulação quantitativa* de planos e imagens: “procurávamos, e

⁴⁵ Mais um fato que demonstra sua vontade de elaborar um método científico a ser aplicado no fazer cinematográfico.

encontramos nas justaposições mais do que isso — *um salto qualitativo*” (EISENSTEIN, 2002a, p. 208).

Além disso, o cineasta também divergia fortemente da “vanguarda europeia que propunha a ideia de um cinema puramente visual, na linha da ‘arte pura’ e da doutrina formalista da ‘pura visibilidade’” (MARTINS in ALBERA, 2002, p. 13), pois mesmo não privilegiando os aspectos narrativos ou documentais do cinema, extrapola a superficialidade de uma leitura puramente sensorial da experiência cinematográfica, com o objetivo de construir a partir dos diversos estímulos atizados pelo cinema um pensamento, uma significação. Era absolutamente contra o “culto à imagem isolada” encontrado nos teóricos franceses. Não apenas por eleger a montagem como a principal técnica cinematográfica — pregou em todos os seus textos que um fragmento filmico permanece “neutro” até ser justaposto com outro, “quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem” (EISENSTEIN, 2002a, p. 20) — mas também porque, segundo sua noção de montagem como pensamento humano, que se manifesta como fundamento do cinema mas o antecede como princípio, encontrava aspectos de montagem dentro dos planos isolados. Se Dulac pregava a montagem como algo a ser evitado ou resistido, para Eisenstein ela era inexorável: quando confrontado com a questão da montagem como base do cinema a partir do exemplo de um plano sem cortes de um ator interpretando seu personagem, ele responde que “o princípio da montagem é muito mais amplo do que uma pergunta como esta supõe [...] neste caso, tudo o que temos a fazer é procurar pela montagem em outro lugar, na realidade, na *interpretação do ator*” (EISENSTEIN, 2002b, p. 24). Ele explica esta resposta dizendo que a montagem tem como tarefa “transformar em imagem” o tema geral a ser comunicado ao espectador através da justaposição de “*representações parciais*” do tema em sua totalidade. “O ator tem diante de si exatamente a mesma tarefa: expressar, com dois, três ou quatro aspectos do caráter ou modo de conduta, os elementos básicos que, em justaposição, criam a imagem integral concebida pelo autor, pelo diretor e pelo próprio ator.” (EISENSTEIN, 2002b, p. 28).

Essa noção não é exclusiva à um plano cujo foco está nos aspectos dramaturgicos: em um ensaio mais antigo, escreve que o conflito, sendo uma “transformação imagística do princípio dialético”, existe dentro de qualquer plano isolado como “montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem *entre* os trechos de montagem” (EISENSTEIN, 2002a, p. 43). Ele lista diversos tipos de conflitos “cinematográficos” que

podem ser construídos não apenas dentro de um único plano — elogia o uso da câmera lenta⁴⁶ em *A Queda da Casa de Usher* (1928), de Jean Epstein, como exemplo de uma bela utilização do conflito “entre um evento e sua duração” — mas também dentro do próprio quadro estático, através de elementos de composição como direções gráficas, escalas, profundidade etc. Mas pensava, em última instância, sobre o princípio da montagem sempre em relação a um filme composto por diversos planos, dizendo dos filmes que faziam parte do que chamou de “cinema pré-histórico”, compostos na maioria das vezes por uma única cena sem cortes⁴⁷, que estavam “fora da jurisdição da forma do filme” (EISENSTEIN, 2002a, p. 43).

Eisenstein, como Dulac, também recorreu a diversas analogias musicais, utilizando conceitos como “metro, harmônicos, dominante, ritmo, polifonia e contraponto”. A visão de montagem dele, no entanto, não poderia ser mais diferente:

Eisenstein privilegiava a descontinuidade artística, percebendo cada fragmento de filme como parte de uma poderosa construção semântica baseada nos princípios de justaposição e conflito, e não na continuidade orgânica. Em seu pensamento, as aparências fenomênicas de luz, forma, volume e velocidade **tornavam-se a energética matéria-prima para uma forma sutil de escritura ideográfica alquímica**, capaz de conformar o pensamento, afetar os sentidos e mesmo transmitir formas recônditas ou abstratas de raciocínio, consciência e análise conceitual. (STAM, 2013, p. 59, grifo nosso).

Existe outro diálogo interessante, porém, entre o pensamento de Eisenstein e o de Dulac: ambos entendiam o cinema como expressão de um princípio que compõe a essência do universo. Para a cineasta francesa, esta essência é o movimento; em Eisenstein, é a montagem, que, como vimos, é para ele a manifestação artística do princípio da dialética. Como epígrafe de um de seus mais importantes ensaios,

⁴⁶ Ele compara a cena do haraquiri na peça Kabuki *Chushingura*, onde os movimentos do ator que executa a ação são grosseiramente desacelerados, com o uso da câmera lenta no filme de Epstein, onde as emoções expostas na tela “provocam uma opressão emocional incomum, por sua morosidade irreal na tela”. Ou seja, o que Epstein chamou de uma essência revelada na imagem por sua “valorização fotogênica”, Eisenstein entendia como o conflito entre a duração “real” do evento e sua duração como “ação desintegrada” pelo cinematógrafo, proporcionando assim um aumento da “intensidade da percepção” e do “processo didático de identificação” (2002a, p. 47).

⁴⁷ É um exercício teórico interessante, mas que não cabe aqui, pensar o que diria Eisenstein sobre filmes contemporâneos que se passam inteiramente dentro de um mesmo plano — sejam eles verdadeiramente filmados desta forma, ou construídos através de trucagens digitais ou “cortes invisíveis” — que recusam o corte propriamente dito mas possuem diversas das variações de conflito interno enumeradas por Eisenstein em seus textos.

Dramaturgia da forma do filme, ele cita Razumovsky⁴⁸ (apud Eisenstein in Albera, 2002, p. 80): "o sistema da dialética é apenas a reprodução consciente do desdobramento dialético (essência) dos acontecimentos exteriores do mundo". O objetivo de compreender o funcionamento do mundo através da emulação de seus processos está na raiz do método alquímico, onde o artista-alquimista se insere na prática como parte da natureza, como sujeito que transmuta e é transmutado. Se para Eisenstein, "os temas básicos da própria vida são redutíveis ao conflito", a montagem serve como técnica de transmutação e manipulação deste princípio radical. "Então, apesar de proporcionar a energia mecânica que permite à máquina cinematográfica desempenhar sua tarefa determinada, é formalmente isomórfica com relação à estrutura orgânica da natureza e da história" (ANDREW, 1989, p. 76). Esta equivalência estrutural, para os alquimistas, era uma extensão natural do princípio hermético da correspondência, abordado no primeiro capítulo, que entende a potência criadora da mente humana como um reflexo microcósmico da potência criadora de uma mente cósmica universal. Não é à toa que Avellar (in EISENSTEIN, 2002a, p. 8), na introdução de *A Forma do Filme*, escreve que "o cinema, para Eisenstein, começou a ser inventado bem antes de começar de fato a ser inventado".

Identificamos aqui mais uma expressão do tema comum aos alquimistas e à maioria dos cineastas-teóricos abordados: o da Arte (tanto a alquimia quanto o cinema) como instrumento de transmutação universal a ser estudado e aplicado em direção a uma ruptura paradigmática. Segundo Albera (2002, p. 272), "é possível identificar um procedimento 'ontológico', pois de maneira recorrente a exigência de um 'método' ou de uma 'metodologia' [...] parece fazer eco à busca dos filósofos dialéticos de então". O cinema intelectual de Eisenstein era precisamente o método de aplicação desta ideologia, disseminando-a no processo.

Quanto à questão da especificidade do cinema, Eisenstein também demonstrava uma postura única em relação a seus contemporâneos: se os franceses e, à sua própria maneira, os construtivistas⁴⁹, buscavam "dissolver" o cinema, removendo as impurezas a fim de encontrar sua essência, Eisenstein realizava em seus textos um longo projeto de coagulação: "Em lugar de 'purificar' o cinema, Eisenstein preferiu enriquecê-lo por meio

⁴⁸ Trecho extraído da versão do texto encontrada no livro de Albera, onde é encontrado sob o título *Stuttgart*, construído a partir de diversas traduções, entre elas do original em alemão.

⁴⁹ Lembrando, é claro, que enquanto os franceses procuravam a essência na relação entre dispositivo e natureza (o registro do movimento ou o fenômeno da fotogenia), os soviéticos a encontraram na relação entre técnica cinematográfica e espectador, isto é, no potencial semântico-discursivo da montagem.

de um cruzamento sinestésico com as outras artes [...]” (STAM, 2013, p. 56). Isso provavelmente se deve à visão macrocós mica do cineasta em relação à montagem, e sua preocupação não com a defesa de uma essência a ser contemplada, mas com a sistematização de um método. Em *Dramaturgia da forma do Filme*, o cinema

não é afirmado, no início, como entidade específica, objeto preestabelecido, já constituído, e **cuja especificidade (a essência) deveria ser definida, fundada**. Ao contrário, o texto *chega* ao cinema como lugar de efetuação de processos ou de fenômenos **que o excedem, pertencentes à expressão e ao pensamento humanos**. De certo modo, Eisenstein opera um *descentramento* do cinema como *dado* (parte do pensamento, da arte, da linguagem “encontra” o cinema e toma novamente o rumo do pensamento abstrato e da linguagem), a fim de *constituir seu objeto*: o “cinema intelectual” (ALBERA, 2002, p. 270, grifo nosso).

Ou seja, entrando no campo da teoria cinematográfica com a pré-concepção de que a montagem era sua essência — ele se referia a ela, na verdade, como o “nervo do cinema”, que teria sido *estabelecido* pela escola soviética (EISENSTEIN, 2002a, p. 52) — Eisenstein não sentiu necessidade de isolar esta nova forma de arte das outras para formular seu conceito de especificidade, tendo inclusive chegado a esta conclusão enquanto ainda trabalhava no teatro. Não queria, ao contrário dos franceses, expulsar as “impurezas” herdadas das outras artes pelo cinema: no ensaio *Do teatro ao cinema*, escrito mais tarde, em 1934, ele reconhece a importância do argumento, do qual havia se afastado por uma “revolta contra o teatro”, e das “tradições e metodologias da literatura”, às quais ele vincula o nascimento do “novo conceito de linguagem do filme [...] como expressão do pensamento cinematográfico” (EISENSTEIN, 2002a, p. 25). Com efeito, Eisenstein levanta diversos exemplos de como a montagem aparece em outros campos artísticos muito anteriores ao cinema, tanto para ilustrar a onipresença do princípio quanto para compreender e sistematizar sua aplicação cinematográfica. E isso de forma alguma desvalorizava a singularidade do cinema como dispositivo, pois para ele “o específico do cinema reside não no processo em si, mas no grau em que esses aspectos são intensificados” (EISENSTEIN, 2002a, p. 16), ou seja, o meio cinematográfico foi a culminação de um processo primordial ou, no mínimo, iniciado muito anteriormente por outras artes e culturas.

A fonte cultural da qual Eisenstein mais bebeu para formular sua teoria da montagem intelectual foi sem dúvida a japonesa. Via na vertente do teatro Kabuki, na estrutura dos *tankas* e *haicais* e na forma de escrita ideogramática do alfabeto japonês

diferentes manifestações dos princípios cinematográficos que formavam a base de sua concepção de montagem. Sobre a poesia *tanka* (uma variação com mais sílabas do *haikai*), ele diz que, “quando escrita, pode ser analisada tanto pictórica quanto poeticamente. Sua escrita tem tanto valor como caligrafia quanto como poema” (EISENSTEIN, 2002a, p. 32). A aproximação com o cinema é evidente na medida em que o plano cinematográfico, analisado através de uma lente que tinha como objetivo a sistematização de uma linguagem, pode possuir simultaneamente um valor semântico e um sensorial.

Sobre os hieróglifos e ideogramas, extrai outro ponto central da montagem intelectual, o da construção de sentido a partir do choque dialético de duas imagens distintas e/ou opostas:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, **mas como seu produto**, isto é, **como um valor de outra dimensão, outro grau**; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito* [...] **pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível** (EISENSTEIN, 2002a, p. 36, grifo nosso).

Nas palavras de Eisenstein, a comparação com a escrita ideogramática é, em uma “forma condensada e purificada, o ponto de partida do ‘cinema intelectual’. De um cinema que procura um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos” (EISENSTEIN, 2002a, p. 36-37). Essa é uma síntese rápida e simples de como opera a teoria de montagem eisensteiniana no cinema, na medida em que as variáveis encontradas dentro de um plano (como unidade da escritura cinematográfica) são infinitamente maiores e mais diversas do que de um ideograma. Em contrapartida, Eisenstein chama os *haikus* e *tankas* japoneses de “frases de montagem” ou então “listas de planos”, diferenciando-os dos ideogramas na medida em que na combinação destas frases o aspecto intelectual dos conceitos formados é obscurecido em prol de uma “qualidade emocional” (EISENSTEIN, 2002a, p. 38). Isso nos direciona ao teatro Kabuki, do qual o cineasta elogia principalmente a estrutura dramática composta por diversos estímulos sensoriais que “constroem sua soma em direção a uma grandiosa provocação *total* do cérebro humano” (EISENSTEIN, 2002a, p. 29). Para ele, “este original “panteísmo” arcaico sem dúvida se baseia numa *não-diferenciação de percepção* - uma ausência bastante conhecida da sensação de “perspectiva” (EISENSTEIN, 2002a,

p. 33), cultura que o cineasta, em sua leitura histórico-materialista, associava ao passado feudalista do Japão.

Os diálogos com a cultura japonesa encontrados nos textos de Eisenstein fornecem alguns pontos interessantes para ilustrar a analogia alquímica proposta nesta pesquisa. Ainda sobre a escrita ideogramática, diz que “uma palavra concreta (uma denotação) colocada ao lado de uma palavra concreta produz um conceito abstrato [...] onde um **ideograma material pode indicar um resultado transcendental (conceitual)**” (EISENSTEIN, 2002a, p. 53, grifo nosso). Essa passagem remete diretamente à definição de magia do quadrista Alan Moore, explorada no primeiro capítulo da pesquisa. Não é preciso tensionar o significado de suas palavras: em muitos casos, ao fazer essas comparações teóricas, as palavras utilizadas entre magos ou alquimistas e artistas modernos são as mesmas.

Ele também evoca, sob outros termos, a máxima *solve et coagula* ao comparar as gravuras do famoso pintor japonês Sharaku, cujas proporções refletiam a essência psíquica dos objetos retratados — isto é, não se propunham a retratá-los de forma “realista” — com a distorção provocada pelos cineastas por meio da montagem, “desintegrando” (*solve*) em uma série de planos individuais “um evento que flui normalmente”, e em seguida descreve o processo de coagulação subsequente: “Combinando essas monstruosas incongruências, reunimos novamente o evento desintegrado em um todo, mas sob *nosso* ponto de vista” (EISENSTEIN, 2002a, p. 39-40). Nas palavras de Andrew (1989, p. 75, grifo nosso), “Eisenstein sempre defendeu que, para capturar a ‘realidade’, deve-se destruir o ‘realismo’, **decompor a aparência de um fenômeno e reconstruí-lo** de acordo com um ‘princípio da realidade’”. Ao contrário de Vertov, abraçava o cinema “encenado”, não preocupado em reconstruir uma realidade social supostamente objetiva. “Para Eisenstein, tanto a natureza como a história devem ser transformadas pela mente antes de poderem tornar-se verdadeiras. Não existe nada como uma realidade nua diretamente apreensível” (ANDREW, 1989, p. 74). Mas essa postura de Eisenstein também evidencia a busca por uma espécie de realidade oculta através do cinema. Para Vertov, o potencial de penetrar essa camada subjacente era atribuído ao olho mecânico do cinematógrafo. Em Eisenstein, a realidade se revela pelo conflito dialético: “o cineasta deve olhar abaixo da superfície do realismo de um evento até que sua forma dialética se torne clara [...]” (ANDREW, 1989, p. 75).

A teoria eisensteiniana exposta até agora é composta majoritariamente a partir de seus primeiros ensaios, que culminam no já mencionado *Stuttgart* ou *Dramaturgia da*

forma do filme. Segundo Albera (2002, p. 269): “de um ponto de vista diacrônico, ‘Stuttgart’ opera uma síntese das pesquisas empreendidas por Eisenstein desde 1922”. Essa teoria respondia a uma necessidade do cinema soviético da época, funcionando em muitos sentidos como uma resposta às teorias já estabelecidas de Kuleshov e do grupo construtivista liderado (no campo da realização) por Vertov. Mas Albera (2002, p. 270) destaca que o texto se distingue, “sob vários pontos de vista, das teorizações posteriores, cujo objetivo geral — uma Estética, uma Psicologia da Arte —, assim como certo número de fundamentos (o patético, o orgânico), é alheio a ‘Stuttgart’”.

Antes de passar para esta segunda parte da teoria de Eisenstein, na qual ele reconheceu a presença simultânea das diversas oposições polares aqui levantadas e se propôs a explorá-las em direção a uma possível síntese (principal motivo que o elege como protagonista de nosso percurso alquímico do período inicial do cinema), é necessário dedicar algumas páginas a um outro ensaio, posterior à *Stuttgart* (publicado em Moscou em 1944) e intitulado *Dickens, Griffith e Nós*. Nele, o cineasta discorre sobre a influência do estilo literário do romancista vitoriano Charles Dickens na filmografia de David W. Griffith, o principal expoente (ou pelo menos o mais reconhecido) das primeiras décadas do cinema norte-americano, e que é creditado por ter estabelecido as bases da linguagem cinematográfica na época. Eisenstein então remonta ao início da cinematografia soviética e fala sobre a influência de Griffith no trabalho dos cineastas-teóricos da montagem como Kuleshov, Pudovkin e ele próprio. Esse texto é destacado nesta pesquisa pois é — provavelmente por ter sido escrito em um período mais tardio da carreira de Eisenstein, em que o cineasta parecia se sentir mais à vontade na utilização de uma linguagem “mística” (sempre, é claro, no sentido metafórico) — especialmente rico em paralelos alquímicos, particularmente no que diz respeito ao axioma *Solve et Coagula*.

No ensaio, Eisenstein afirma que o interesse soviético pela montagem se originou de uma curiosidade pelos princípios de construção e método que, habitualmente aplicado nos campos da engenharia mecânica e elétrica — a montagem como ciência, os processos de dissolução e coagulação aplicados de forma objetiva e estritamente utilitária — agora “aparecia no setor mais avançado da arte — a cinematografia” (EISENSTEIN, 2002a, p. 183). Segundo o cineasta, a cultura cinematográfica norte-americana havia estabelecido os fundamentos da montagem, “cujo nascimento estará para sempre ligado ao nome de Griffith” — por sua popularização de princípios básicos como o primeiro plano e a montagem paralela — mas foi no cinema soviético que atingiu seu ápice, seu “uso total, completo e consciente” (EISENSTEIN, 2002a, p. 183).

Um dos pontos principais do texto é a crítica de Eisenstein quanto a obsessão de Griffith com a montagem paralela como um reflexo de sua visão dualística do mundo, baseada na estrutura da sociedade burguesa, que divide o “pobre” e o “rico” em linhas paralelas que nunca se cruzam. “Mas seria de se esperar que nosso conceito de montagem nascesse da compreensão do fenômeno através de uma ‘imagem’ totalmente diferente [da de Griffith], a nós proporcionada por **uma visão de mundo tanto monística quanto dialética.**” (EISENSTEIN, 2002a, p. 205, grifo nosso). No primeiro capítulo, abordamos a importância do monismo dos pré-socráticos na formação das primeiras teorias alquímicas. A cosmovisão dualista de Griffith (que Eisenstein associa à sociedade burguesa) remete diretamente ao paradigma cartesiano que divide corpo e alma em categorias essencialmente irreconciliáveis. Já a visão monística, em Eisenstein (2002a, p. 16), parte da concepção de que o objetivo final do cineasta, como o do alquimista, é a coagulação de um objeto construído de fragmentos que, ainda que conflitantes em diversas camadas estéticas e temáticas, quando justapostos “perdem todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como uma unidade orgânica”.

O conceito de *unidade orgânica* é importante na teoria eisensteiniana, pois é nela em que se forma o “verdadeiro ritmo”, distinto dos simples “efeitos de *tempo*” — como a montagem paralela — encontrados em Griffith. Para Eisenstein (2002a, p. 205, grifo nosso), a base do ritmo não é “nem uma alternância mecânica sucessiva de cortes transversais, **nem um entrelaçamento de temas antagonicos**, mas acima de tudo uma unidade” formada a partir de um “**jogo das contradições internas**”. Essa montagem que une opostos é o mesmo procedimento do casamento alquímico explicado anteriormente. Eisenstein (2002a, p. 205, grifo nosso) continua, sintetizando em um parágrafo praticamente todos os pontos cruciais da analogia proposta nesta pesquisa: “o **microcosmo** da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, **devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade** de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo”.

Outro aspecto importante da linguagem cinematográfica cuja popularização Eisenstein atribui a Griffith é o uso do *close-up*, que no português é comumente traduzido como “primeiro plano” ou “plano detalhe”. Na analogia alquímica, este também pode ser comparado ao processo de dissolução na medida em que mostra na tela uma parte separada do conjunto — o rosto em oposição a um corpo inteiro é o exemplo mais óbvio — como se o cineasta buscasse extrair e isolar a *essência* de uma composição geral. Eisenstein (2002a, p. 207) adiciona a esta fórmula o elemento da coagulação: “o primeiro

fator que nos atraiu no método do primeiro plano foi o descobrimento de sua característica particularmente surpreendente: capaz de criar *uma nova qualidade do conjunto a partir da justaposição de partes isoladas*". Novamente, a montagem aqui é entendida como princípio, do qual o processo de decupagem (em diferentes tipos e escalas de plano) é apenas uma etapa. Nesse sentido, Eisenstein concorda com Vertov (e com a escola soviética no geral), pois em ambos a montagem "**permeia todo o processo da produção cinematográfica**, ocorrendo durante a observação, após a observação, durante a filmagem, após a filmagem, durante a edição (a busca por fragmentos de montagem) e durante a montagem definitiva" (STAM, 2013, p. 62).

Ainda sobre o primeiro plano, Eisenstein pontua que na cinematografia soviética este "destina-se não apenas, e não tanto, a *mostrar* ou *apresentar*, mas a *significar*, a *dar significado*, a *expressar*" (EISENSTEIN, 2002a, p. 207). Sobre o paralelismo, cita um trecho de *Outubro* (1927) em que "colocando lado a lado o menchevique e a harpa, o menchevique e a balalaica, estávamos *ampliando o quadro da montagem paralela, dando-lhe uma nova qualidade, um novo campo*: da esfera da ação para a esfera da *significação*" (EISENSTEIN, 2002a, p. 212). Aqui retornamos à oposição levantada no início do capítulo, entre o potencial discursivo do cinema defendido pela escola de montagem soviética e sua força de afetação psicossensorial da vanguarda impressionista francesa. Eisenstein foi, sem dúvida alguma, o cineasta-teórico do início do cinema que mais se aproximou de conciliar ambos os aspectos em sua própria "montagem" teórica dialética. Ao contrário de seus colegas soviéticos, dialogou com o impressionismo na concepção de uma montagem "polifônica" (vimos anteriormente como ele era, como Dulac, adepto da analogia musical) na qual

o cineasta não deve unir apenas mecanicamente peças de montagem ao longo de uma linha dominante, mas deve orquestrar com sensibilidade um vibrante conjunto a fim de que o espectador possa receber um grupo de estímulos organizados fluindo variadamente através de sua mente, mas criando uma impressão final, **uma sensação de totalidade** (ANDREW, 1989, p. 68, grifo nosso).

O resultado desta montagem é a "unidade através da síntese", que segundo Andrew constitui a força motriz de toda a teoria eisensteiniana. "A montagem é a energia do cinema que faz a matéria-prima adquirir vida, mas o conceito de unidade sintética é o que leva essa energia em direção a um objetivo total, em direção a uma forma significativa" (ANDREW, 1989, p. 68). Este é todo o fundamento da montagem

intelectual, e o princípio essencial ao qual Eisenstein — que nunca deixou de teorizar sobre cinema enquanto viveu, e não tinha medo de atualizar suas opiniões e discordar de teses elaboradas quando era mais jovem — sempre se manteve fiel.

Para nós a montagem se tornou um meio de adquirir *uma unidade de ordem superior* — um meio, *através da imagem de montagem, de adquirir uma personificação orgânica de uma concepção ideológica singular, abarcando todos os elementos, partes, detalhes da obra cinematográfica. E entendido deste modo, parece consideravelmente mais amplo do que o conceito de montagem apenas cinematográfico;* entendido deste modo, contém muito de fecundo e enriquecedor para a nossa compreensão dos métodos da arte em geral. **E de acordo com este princípio de nossa montagem, *unidade e diversidade* soam ambas como princípios**” (EISENSTEIN, 2002a, p. 219, grifo nosso).

Neste subcapítulo, exploramos as bases da teoria de montagem eisensteiniana, cuja maior parte foi formulada no início de sua carreira cinematográfica, destacando os pontos que se relacionam com os principais conceitos alquímicos trabalhados nesta pesquisa: a Espagíria, ou seja, a aplicação dos princípios *solve* e *coagula*; o princípio hermético da correspondência, uma vez que a montagem é, para Eisenstein, uma expressão do princípio da dialética, que ele entendia como a essência do mundo e do pensamento humano; a arte como instrumento de transformação universal, onde a transmutação ideológica da sociedade pressupunha uma integração do princípio da dialética à todos os campos do saber; e, por fim, a importância da construção de uma *unidade orgânica* nos filmes, coagulados a partir de diversas camadas de conflito.

Ele resume esse ideal na primeira página de *Dramaturgia da forma do filme*: “o fundamento desta filosofia é um conceito *dinâmico* das coisas: Ser — como uma evolução constante a partir da interação de dois opostos contraditórios” (EISENSTEIN, 2002a, p. 49). Essa passagem nos direciona ao próximo subcapítulo, que será focado nas teorizações de Eisenstein sobre a polarização principal levantada neste trabalho, entre os aspectos sensorial e intelectual da experiência cinematográfica, e suas tentativas de conciliar essa oposição, estabelecendo um diálogo com a ideia do casamento alquímico apresentada anteriormente.

4.3 A consumação do casamento alquímico: racionalidade e pensamento sensorial

Se analisarmos a filmografia dos cineastas abordados nesta pesquisa — mesmo os mais radicais de cada vanguarda, Dulac e Vertov — imediatamente se dá conta que a

oposição aparentemente irreconciliável entre razão e emoção, discurso e sensorialidade, não se sustenta. Segundo Morin (2014, p. 209), “sem destruir as qualidades afetivas da imagem, ou a ambivalência simbólica, todas as técnicas do cinema acionam e solicitam processos de abstração e racionalização que vêm contribuir para a constituição de um sistema intelectual”.

Eisenstein foi o único que verdadeiramente subverteu essa oposição superficial através de sua teoria da montagem intelectual centrada no conflito. No cinema de Pudovkin, por exemplo, a montagem por encadeamento tinha como objetivo “levar o espectador a aceitar sub-repticiamente um acontecimento, uma história ou um tema. Eisenstein mencionou isso e reivindicou, não uma *ligação*, mas uma *colisão*, não uma platéia passiva, mas uma platéia de co-criadores” (ANDREW, 1989, p. 59). Ou seja, o filme só se concretiza de fato no encontro com o espectador, no qual a “projeção no cérebro do sistema dialético das coisas [...] produz o modo de pensamento dialético” (EISENSTEIN apud ALBERA, 2002, p. 273). Em Eisenstein, “o filme não é um *produto*, mas um *processo* criativo organicamente desvendado no qual a platéia participa **tanto emocional quanto intelectualmente**” (ANDREW, 1989, p. 75, grifo nosso).

Em *Dramaturgia da forma do filme*, Eisenstein analisa trechos dos próprios filmes para ilustrar diferentes “potencialidades do sistema dialético” possibilitadas pela construção de uma sintaxe do cinema. Destacamos o que ele chama de “montagem de associação”, produtora de um efeito *emocional*, a montagem composta por uma “*dinamização do tema*, não do campo do espaço, mas da psicologia”. Cita como exemplo a sequência de *A Greve* (1925) que coloca o assassinato dos trabalhadores em paralelo com um touro em um abatedouro. Segundo ele, apesar da diferença temática entre as imagens, o gesto da matança funciona como “elo associativo” que intensifica a potência emocional da cena (EISENSTEIN, 2002a, p. 64). Nesse ensaio fica clara a inseparabilidade dos processos emocionais e intelectuais no pensamento eisensteiniano: “A convencional forma *descritiva* do cinema leva à possibilidade formal de uma espécie de raciocínio cinematográfico. Enquanto dirige as *emoções*, o filme convencional propicia uma oportunidade de estimular e dirigir todo o *processo de pensamento*” (EISENSTEIN, 2002a, p. 69). A sequência mencionada de *A Greve* é anunciada por um plano de um letreiro⁵⁰ com a palavra “Carnificina”, sucedido pelo plano de um touro

⁵⁰ Reivindicado pelos construtivistas como elemento de montagem (ao contrário da vanguarda francesa, que o abominava por ser fundamentalmente literário, quebrando o “caráter analógico da imagem cinematográfica”), o letreiro estava vinculado na cinematografia russa ao “slogan, ao cartaz à fala ou à

sendo golpeado com uma faca que inicia uma série de alternâncias entre os trabalhadores fugindo dos militares e a matança no abatedouro, culminando em um plano que mostra o touro sangrando até a morte seguido de um dos corpos dos trabalhadores espalhados pelo chão.

Figura 9 - Touro sangrando no abatedouro x Trabalhadores assassinados

escritura socializada na revolução”, assim como ao campo da tipografia “em que o trabalho dos construtivistas foi mais fundamental” (ALBERA, 2002, p. 257).



Fonte: A Greve (Sergei Eisenstein, 1925)

Essa sequência é um dos exemplos mais simples de como o paralelismo da montagem eisensteiniana difere do de Griffith, por exemplo. Aqui, a cena do abatedouro não possui nenhum vínculo espaço-temporal ou mesmo narrativo com a cena principal (os trabalhadores fugindo dos militares), só adquirindo algum significado quando absorvida psicológica e emocionalmente pelo espectador. “A imagem concebida pelo autor tornou-se carne e osso da imagem do espectador... Dentro de mim, espectador, esta imagem nasceu e cresceu. Não apenas o autor criou, mas eu também — o espectador que cria — participei” (EISENSTEIN, 2002b, p. 30). Ou seja, a montagem de Eisenstein não só conversa com o complexo projeção-identificação de Morin, mas depende dele para se concretizar. A montagem baseada pelo encadeamento contínuo de planos que formam um evento não consegue produzir este efeito: “sua teoria da matéria-prima é infinitamente

mais complexa que a de Pudovkin, **pois 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)” (ANDREW, 1989, p. 59, grifo nosso). Justapondo cenas conflitantes visando um choque dialético, a montagem eisensteiniana cria uma terceira imagem na mente do espectador, uma imagem abstrata, incorpórea, construída no encontro entre razão e emoção, entre pensamento intelectual e participação afetiva. “Em sua melhor forma, a montagem molda essas idéias sentidas em um grande evento emocional sincrético, um evento capaz de reorientar nosso pensamento e nossa ação” (ANDREW, 1989, p. 66). Esse princípio se estende para o mundo, extrapola o cinema, que é apenas uma — discutivelmente, a mais rica e completa — de suas corporificações. Nas palavras de Eisenstein (2002b, p. 30), “o princípio da montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do *princípio da montagem geral*, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme”.

Morin enxergou na teoria eisensteiniana o vaso alquímico perfeito para operar a coagulação entre o instrumento moderno do cinematógrafo e as “concreções mágicas” suscitadas pelo cinema. Ele reconhece racionalidade e afetividade como opostos polares, mas não vê a polaridade como um obstáculo a ser superado. Afirma que a contradição entre “participação afetiva” (emoção) e “logos” (razão) “está no cerne do cinema”, dentro do qual esses dois elementos, em conjunto com o que ele chama de “magia”, formam uma “unidade profunda”. Ao abordar essa contradição, Morin nos fornece uma cosmovisão moderna interessante para compreender a imagem complexa do casamento alquímico: “do mesmo movimento nascem técnica e magia, objetividade e subjetividade, emoção e razão. Se num certo estágio, a magia e a emoção são opostos à razão, originalmente estão todas ligadas” (MORIN, 2014, p. 217). Os opostos polares unidos no casamento alquímico se originam da mesma raiz, mas se desdobram em direções diferentes; superam a barreira do tempo em um processo de perpétua dissolução e coagulação que os permite estar simultaneamente unidos e separados. A escrita complexa e paradoxal de Morin é por vezes difícil de compreender, mas seu ponto é essencialmente a recusa da oposição cartesiana absoluta entre os aspectos da experiência cinematográfica: “não há magia pura, nem emoção pura, nem razão pura. Dizendo de outra forma, magia, emoção e razão não são características ou faculdades distintas do espírito humano, mas três polarizações básicas do mesmo fenômeno total” (MORIN, 2014, p. 217). Ele descreve essa tensão como uma “imantação repulsiva”, ou seja, um magnetismo que conecta

fundamentalmente todos esses fenômenos justamente por os repelir um do outro. É por esse percurso que Morin chega em Eisenstein e sua teoria do conflito.

O cinema desvela e expande as estruturas intelectuais da participação [...] seu movimento natural e fundamental é apenas o movimento natural e fundamental da mente humana em sua fonte, na sua totalidade primeira. É porque toda participação desemboca ao mesmo tempo em subjetividade e em objetividade, racionalidade e afetividade que uma dialética circular conduz o filme como sistema objetivo-subjetivo, racional-afetivo (MORIN, 2014, p. 218-219).

Como vimos no segundo capítulo, Morin e Canudo interpretaram o surgimento do cinema como produto de uma síntese entre arte e ciência. Morin vai mais longe ao falar sobre a transmutação do cinematógrafo, instrumento de pesquisa, em cinema, o espetáculo, a magia possibilitada pelo dispositivo, conjurando a imagem do maná que imbui o objeto inerte com vida. Para ele, essa transmutação foi um processo que se deu organicamente “do movimento à cinestesia e ao discurso”, do princípio básico de fixação aos processos emotivos e psicossensoriais do movimento e da fotogenia e enfim aos processos discursivos da montagem. Ele conclui que “é, de fato, no momento em que Eisenstein descobre e coloca em prática sua concepção de **imagens que provocam emoções, as quais provocam ideias, que termina a transformação do cinematógrafo em cinema**” (MORIN, 2014, p. 219, grifo nosso).

As afirmações de Morin sobre a teoria eisensteiniana certamente abrem espaço para dúvidas e críticas, especialmente de leitores que se sintam céticos sobre a relação entre uma teoria soviética revolucionária, baseada no materialismo dialético, e qualquer menção à palavra “magia”. Para o antropólogo, “o que nos falta, então, é um paradigma que nos permita conceber **a unidade complexa e a complementaridade** daquilo que é **igualmente heterogêneo ou antagonista**” (MORIN, 2014, p. 14, grifo nosso). Com efeito, se analisarmos o ensaio *A forma do filme: novos problemas*, é possível encontrar nas palavras do próprio Eisenstein paralelos diretos com o complexo projeção-identificação de Morin e um forte interesse nos problemas suscitados pelos aspectos mais subjetivos e intangíveis da experiência cinematográfica, assim como uma reflexão interessante sobre a relação do cinema com a ciência.

É extremamente curioso o fato de determinadas teorias e pontos de vista, numa determinada época histórica, representarem uma expressão de conhecimento científico e, na época seguinte, declinarem como ciência,

mas continuarem a existir como possíveis e admissíveis não na linha da ciência, mas na linha da arte e do imaginário (EISENSTEIN, 2002a, p. 123, grifo nosso).

Não sabemos se o cineasta conhecia ou não a alquimia e sua história como campo de conhecimento, mas é evidente que ela se encaixa perfeitamente no fenômeno descrito nesta citação. O exemplo citado por ele no ensaio é a fisiognomia⁵¹ de Lavater, uma teoria sem valor científico objetivo, mas que é aplicada às artes de forma subjetiva. Assim, “o ponto de vista que Lavater considerava científico está sendo ‘exaurido’ por nós nas artes, onde é necessário na linha da imagem” (EISENSTEIN, 2002a, p. 124). Para Eisenstein, a arte opera na “esfera na qual as construções sensoriais e de imagem desempenham o papel decisivo” (2002a, p. 127). Esta é a mesma esfera na qual a alquimia atinge seu ápice, e a que permitiu com que ela sobrevivesse na modernidade, ainda que deturpada em sistemas reducionistas.

Na realidade, a análise das relações entre ciência e arte já estava presente no trabalho de Eisenstein desde *Stuttgart (Dramaturgia da forma do filme)*, em que ele analisa trechos do filme *Outubro* no qual diz ter “dado o primeiro passo embrionário em direção a uma forma totalmente nova de expressão fílmica” — seus primeiros experimentos com a montagem intelectual propriamente dita, que em *Potemkin* (1925) e *A Greve* ainda não havia sido totalmente refinada — em busca de um cinema “puramente intelectual⁵², livre das limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para ideias, sistemas e conceitos, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases. Podemos ainda ter uma *síntese da arte e da ciência*” (EISENSTEIN, 2002a, p. 70). Segundo Albera, Stuttgart introduz um paralelo entre o processo filosófico do “pensamento abstrato” e o artístico da “criação concreta”, importante na medida em que “o texto terá por principal objetivo abolir a diferença entre os dois, ‘reconciliar’ a ciência e a arte” (ALBERA, 2002, p. 273-274).

Andrew chega a atribuir qualidades místicas ao pensamento eisensteiniano, que com o intuito de superar o potencial simplesmente retórico da montagem intelectual, convida o espectador a participar do processo de criação, como já vimos anteriormente. Segundo o teórico, esse método “dá ao espectador não uma imagem completa, mas a

⁵¹ Teoria pseudocientífica segundo a qual pode se interpretar a personalidade de uma pessoa a partir de seus traços físicos.

⁵² Lembrando que o conceito de “intelectual” de Eisenstein compreende a fusão do pensamento racional e a participação afetiva.

‘experiência de completar uma imagem’. Tal experiência gera uma compreensão do tema mais primal e mais poderosa do que qualquer apelo através do discurso normal e da lógica” (ANDREW, 1989, p. 82). Na interpretação de Andrew é possível até encontrar diálogos entre Eisenstein e a leitura junguiana da alquimia — “a experiência de completar uma imagem” lembra o processo de individuação que Jung comparou à coagulação do ouro alquímico — ou no seu interesse por fenômenos psíquicos coletivos encontrados em culturas ditas “primitivas”. Segundo ele, o interesse de Eisenstein por estas culturas “origina-se de sua crença de que, ao evitar as cadeias de lógica verbal às quais estamos subjugados, elas são naturalmente ligadas a um mundo mais *real*, no qual a mente naturalmente padroniza os estímulos que encontra no mundo” (ANDREW, 1989, p. 82). No mundo pós-iluminista, o mais próximo que podemos nos encontrar diante destes fenômenos é, na visão de Andrew, através da arte e particularmente do cinema.

Na arte, somos afastados da lógica para experimentar nosso modo primário de compreensão. Eisenstein, como os teóricos românticos da arte, acredita que o que é primário e natural irá por si mesmo ligar-se à verdade [...] A arte, assim, tem uma missão bem diferente da retórica. **Existe para manifestar a correspondência entre a percepção humana básica e os processos básicos da natureza e da história.** Isso não pode ser conseguido através de um sistema cuidadosamente racionalizado, mas de um quase místico anúncio do próprio trabalho artístico que, ao ser perfeitamente ele mesmo, **faz mediação entre o homem e a natureza.** (ANDREW, 1989, p. 82, grifo nosso)

No ensaio mencionado anteriormente, *Forma do filme: novos problemas*, Eisenstein escreveu sobre um conceito importante que ajuda a sustentar as relações propostas por Andrew e Morin: o *discurso interior*. Para ele, a montagem intelectual, substituindo o foco narrativo pelo “movimento dos pensamentos” (lembramos de Dulac), abre a porta para um novo campo de discussão: da “sintaxe do discurso interior”, que ele define como “o fluxo e sequência do pensamento não-formulado nas construções lógicas nas quais os pensamentos articuladamente formulados se expressam” (EISENSTEIN, 2002a, p. 125), que tem sua própria estrutura particular. Fica claro aqui que Eisenstein não opõe a noção de *linguagem* cinematográfica (sintaxe), cujo foco era o aspecto intelectual-discursivo do cinema, com o pensamento que ocorre fora das “construções lógicas”.

O discurso interior está exatamente no estágio da estrutura sensorial da imagem não tendo ainda atingido a formulação lógica com a qual o

discurso se reveste antes de sair para o mundo. É notável que, assim como a lógica obedece a uma série completa de leis em suas construções, do mesmo modo o discurso interior, **este pensamento sensorial**, está sujeito a leis não menos definidas e a peculiaridades estruturais. Estas são conhecidas e, à luz das considerações aqui feitas, representam um arquivo inexaurível de leis para a construção da forma, **cujo estudo e análise tem enorme importância na tarefa de dominar os “mistérios” da técnica da forma.** (EISENSTEIN, 2002a, p. 125-126, grifo nosso).

Ou seja, esse fenômeno que Eisenstein chama de discurso interior é o mesmo tipo de subjetividade estimulada pela experiência psicossensorial do cinema, que Dulac acreditava ser suscitada primariamente através do movimento e Epstein, através da fotogenia. É interessante observar também que, segundo ele, as leis que comandam o discurso interior são as mesmas na base da concepção formal das obras de arte. “Conseqüentemente, no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, *na própria vida*, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos” (EISENSTEIN, 2002b, p. 22). Desta forma, o estudo da forma do filme é também o estudo do discurso interior ou pensamento sensorial, e vice-versa — talvez substituindo “como acima, é abaixo”, a máxima hermética que descreve o princípio da correspondência, por “como dentro, é fora”, possamos ilustrar melhor o diálogo automático que se estabelece com o hermetismo. As interpretações psíquicas modernas da alquimia propostas por Mary Anne Atwood e Jung descreviam o mesmo processo de transferência entre artista e obra, mas aqui Eisenstein se aproxima ainda mais dos alquimistas no seu pragmatismo e tentativa de aplicar um método próximo ao científico no estudo da Arte.

Como vimos, o cineasta alimentava um desejo por conciliar essa polaridade fundamental entre o pensamento científico, ápice da racionalidade, e o pensamento mágico — que chamava de primitivo ou ilógico, e acabou encontrando uma expressão mais apropriada no “pensamento sensorial” — suscitado pelos aspectos essencialmente subjetivos da experiência artística/cinematográfica. Essa tensão extrapola o campo do cinema, e só poderia ser resolvida através de uma síntese dialética dos dois pólos. No mesmo ensaio, ele cita o pensamento de Friedrich Engels — mais especificamente a obra *Do socialismo utópico ao socialismo científico* — na qual o teórico prussiano executa

um exaustivo exame de todos os três estágios da construção do pensamento pelos quais a humanidade passa em seu desenvolvimento. **Do primitivo complexo difuso [...] até o lógico-formal que o nega. E, finalmente, ao dialético, que**

absorve “em grau fotográfico” os dois anteriores. Tal percepção **dinâmica** dos fenômenos é claro que não existe na abordagem positivista de Lévy-Bruhl⁵³ (EISENSTEIN, 2002a, p. 134, grifo nosso).

Essa dialética dinâmica, que Engels aplica à construção epistemológica, conversa diretamente com os conceitos de Walter Benjamin, trabalhados em nosso primeiro capítulo, da “imagem dialética” e da origem como “imagem dinâmica” ou “turbilhão no devir histórico”. Para Eisenstein, essa dialética se constrói através de um “contínuo deslizamento de nível a nível, **para frente e para trás**, ora para as formas mais elevadas de uma **ordem intelectual**, ora para as formas mais primitivas de **pensamento sensorial**” (EISENSTEIN, 2002a, p. 134, grifo nosso), entendendo a aderência completa a uma ou à outra como um equívoco que ignora as diversas transmissões que ocorrem entre estes sistemas de pensamento. A visão do cineasta também remete à postura de Bonardel e Lawrence Principe quanto ao estudo da alquimia, quando este afirma que “o estudo de qualquer construção de pensamento fechado em si mesmo é profundamente incorreto (EISENSTEIN, 2002a, p. 135), defendendo a importância revelatória desse deslizamento e da “co-presença simultânea” (a qual Bonardel levantou a exigência de um “duplo registro”, sensível e inteligível, dos textos alquímicos) entre categorias de pensamento aparentemente opostas.

Esta discussão suscita em Eisenstein uma questão importante para nossa pesquisa: de que “a arte seria nada mais que um retrocesso artificial no campo da psicologia em direção a formas dos processos primitivos de pensamento” (EISENSTEIN, 2002a, p. 135), que ele associa à religião ou formas de intoxicação química. Esta preocupação do cineasta o afasta, por exemplo, do paradigma artístico-mágico mais anárquico de Alan Moore — uma comparação formal entre os dois seria, apesar de algumas similaridades que identificamos nesta pesquisa, um tanto ingênua, levando em conta o contexto cultural tão diferente em que cada um trabalhou — mas, interessantemente, sua resposta para essa questão aproxima seu método artístico do que, por falta de um termo melhor, podemos chamar de “quasi-científico” dos alquimistas:

A dialética de uma obra de arte [...] é construída sobre o fato de que ocorre nela um processo duplo: uma impetuosa ascensão progressiva ao longo das linhas dos mais elevados degraus explícitos da conscientização

⁵³ Sociólogo francês que dedicou sua obra ao estudo das sociedades ditas “primitivas”, que Eisenstein utiliza como exemplo de uma forma positivista de olhar para o pensamento pré-moderno destas tribos e sociedades.

e uma simultânea penetração através da estrutura das formas nas camadas do mais profundo pensamento sensorial. A separação polar dessas duas linhas de fluxo cria a incrível tensão da unidade da forma e conteúdo característica das verdadeiras obras de arte (EISENSTEIN, 2002a, p. 135-136).

Ou seja, existe no discurso de Eisenstein uma necessidade de pontuar a “infinita diferença” entre a prática artística e “todas as áreas adjacentes” onde ocorre esse resgate do pensamento sensorial chamado “primitivo”. Segundo ele, “uma virada em direção ao lado lógico-temático torna a obra seca, lógica, didática”, mas o oposto, isto é, a abdicação total do aspecto lógico em função das formas sensoriais do pensamento “é igualmente fatal para a obra”, excomungando-a ao “caos sensorial” e ao “primitivismo”. Um exemplo filmico claro do segundo fenômeno seria a maior parte da filmografia do já abordado cineasta experimental americano Stan Brakhage, cuja abstração e o lirismo o aproximam mais da estética impressionista, como pode ser observado no filme *Étude cinégraphique sur une arabesque* (1929) de Germaine Dulac. Já em Eisenstein (2002a, p. 136) há um equilíbrio entre lógica e sensorialidade que remete às práticas alquímicas que acabaram por parir a ciência. Para ele, “apenas na interpretação ‘duplamente unida’ dessas tendências reside a verdadeira unidade formada pela tensão da forma e conteúdo”.

Figura 10 - Plano “abstrato” composto pela sobreposição de imagens da natureza



Fonte: Étude cinégraphique sur une arabesque (Germaine Dulac, 1929)

Figura 11 - Quadro extraído de *Dog Star Man* onde também há a presença de sobreposições (e outras intervenções técnicas)



Fonte: Prelude: Dog Star Man (Stan Brakhage, 1962)

Eisenstein desenvolve suas reflexões sobre a correspondência entre discurso interno e forma fílmica em um ensaio posterior, escrito em 1939, chamado *Sobre a estrutura das coisas*. Nele, parte das bases teóricas que havia postulado em *Stuttgart*: de que “é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do Ser”, afirmando que a “dialética da forma artística” é produzida pela colisão da “lógica da forma orgânica” com a “lógica da forma racional”. Escrevendo sobre esta oposição — que constitui o principal objeto do casamento alquímico que tentamos realizar aqui — chegou a empregar a palavra “arte”

com A maiúsculo, como faziam os alquimistas: “o limite da forma orgânica (o princípio passivo do ser) é a *Natureza*. O limite da forma racional (o princípio da produção) é a *Indústria*. Na interseção de *Natureza* e *Indústria* está a *Arte*” (EISENSTEIN, 2002a, p. 50).

Figura 12 - Combate das duas “naturezas”



Fonte: Bonardel (2012).

Este conflito entre o que Dudley Andrew chamou de *Máquina Artística* e *Analogia Orgânica* é central na teoria eisensteiniana. Como o teórico David Bordwell — que, em um ensaio sobre Eisenstein, postula um “corte epistemológico” na carreira do diretor soviético, dividindo-a entre um período “materialista” e um “idealista” (ALBERA, 2002, p. 334) — Andrew afirma que Eisenstein, amadurecendo sua visão da forma fílmica, “mudou marcadamente de um interesse pela forma mecânica (nascida durante o período construtivista) para a forma orgânica, mas nunca o conflito entre os dois desapareceu completamente” (1989, p. 69). A primeira, vinculada às origens construtivistas de Eisenstein, se alinhava com “o mandato de Marx e Lenin de que a arte, antes de tudo, é um trabalho como qualquer outro” (ANDREW, 1989, p. 69). A analogia mecânica se fundamenta no fato de que a construção de uma máquina pressupõe, necessariamente, um objetivo a ser realizado por ela, e seu valor está diretamente ligado à sua eficiência em função de tal objetivo. Nesta relação, “o processo criativo, na realidade, começa com o artista conscientizando-se inteiramente do *fim* que tem em mente, decidindo então qual o melhor modo possível de atingir esse fim” (ANDREW, 1989, p. 70). Enquanto a teoria orgânica dá ênfase à obra de arte como objeto autônomo, postura essencialmente contrária à dos construtivistas, “a máquina cinematográfica existe para entregar o tema ao espectador. Toda a atenção do cineasta focaliza-se na

potencialidade necessária para levar esse espectador a uma confrontação com o tema” (ANDREW, 1989, p. 72).

Como já vimos, Eisenstein formula sua teoria do cinema intelectual como uma forma de superar as limitações da vanguarda construtivista, que ele julgava como excessivamente racionalista. Por outro lado, sabemos que o cineasta se recusava a adotar uma postura de submissão completa à natureza, ao “real exterior” percebido pelos sentidos, “que recai, fatalmente, no impressionismo” (ALBERA, 2002, p. 312). O que propomos nesta pesquisa é que a montagem intelectual de Eisenstein, se não surgiu da tentativa de conciliar as ideias da teoria orgânica com as da mecanicista/construtivista, eventualmente se tornou o paradigma cinematográfico perfeito para a realização desta coagulação teórica.

A analogia orgânica baseia-se na relação entre a obra de arte e um organismo vivo, dotado de um “princípio vital ou alma que vive em todas as partes do organismo, fazendo com que ele adquira sua forma peculiar” (ANDREW, 1989, p. 73). Outro ponto crucial que diferencia essa noção da abordagem mecanicista é que, “enquanto uma máquina existe para realizar um objetivo preexistente, um organismo vive apenas para sua própria continuidade” (ANDREW, 1989, p. 73). Esse princípio vital, em Eisenstein, foi evidentemente traduzido em termos seculares: “o que séculos de cristianismo chamaram de ‘alma’ e o que Hegel batizou de ‘ideia’, Eisenstein chamou de ‘tema’” (ANDREW, 1989, p. 73). O tema de uma obra é produzido pelas próprias representações parciais criadas por ele, gerando um paradoxo de circularidade que Eisenstein busca resolver através de um exemplo já explorado aqui, em que ele pressupõe a presença da montagem dentro de um plano sem cortes da interpretação de um ator. Cada gesto do ator dentro do plano é uma representação parcial do tema, que é integrado em sua totalidade na justaposição destes gestos individuais. Segundo Andrew (1989, p. 73-74, grifo nosso):

O lado mecanicista de Eisenstein sugere que o ator, desde o início, sabe precisamente o que quer transmitir e só precisa encontrar o meio mais eficiente e poderoso para encorajar a plateia a pular para aquela imagem. O lado orgânico de Eisenstein rebela-se afirmando que o tema é invisível mesmo para o ator até que sua cadeia de gestos tenha percorrido seu caminho, mas que esse tema funciona sempre da mesma forma ao escolher aqueles mínimos pedaços (nesse caso, os gestos) que compõem o conjunto. Esses pedaços são escolhidos porque eles, apenas eles, fora de todas as possíveis representações, **contêm em si mesmos o microssistema do tema**. Para o leitor moderno, a noção de ‘célula’ de montagem incorpora um significado metafórico posterior em que cada peça de montagem, em adição ao funcionamento da completa máquina

do filme, **tem dentro de si a assinatura do código genético que é o tema**. Isso garante que as células irão interagir em montagem polifônica e criar um **“monismo de conjunto”**.

Aqui vemos mais uma expressão do princípio hermético da correspondência, na medida em que cada gesto contém em si “o microsistema do tema” ou sua “assinatura” genética. O tema do filme (macrocosmo) gera representações que o refletem parcialmente (microcosmo), que juntas o compõem em sua totalidade — de maneira similar à mente cósmica criadora do universo postulada pela filosofia hermética.

A analogia orgânica também abre espaço para mais um paralelo importante com a alquimia: a do “diálogo entre o artista e a natureza”, ao qual Bonardel dedica um capítulo de sua antologia. Este era um tema comum a muitos textos alquímicos, que descreviam a Arte alquímica como uma meio de completar os processos iniciados pela natureza, ou presentes de forma latente nos objetos naturais. Eisenstein reconhece essa continuidade natureza-arte na correspondência entre os parâmetros que governam a estruturação de ambas: “Temos diante de nós um caso em que uma obra de arte — uma *obra art-ifical* — é construída com base nas mesmas leis pelas quais fenômenos *não-artísticos* — os fenômenos ‘orgânicos’ da natureza — são construídos” (EISENSTEIN, 2002a, p. 149). É uma correspondência similar à que ele descreve entre as leis que governam o discurso interior e a construção de uma obra cinematográfica.

Podemos observar exemplos dos paralelos entre o pensamento de Eisenstein e textos alquímicos através da antologia de Bonardel. O *Livro da arte alquímica de um autor desconhecido*, por exemplo, diz que “a natureza produz e engendra cotidianamente coisas novas; a Arte, na realidade, **imprimindo em si pelo pensamento as semelhanças formais** dessas coisas, acompanha por um procedimento maravilhoso os vestígios e os traços da natureza” (in BONARDEL, 2012, p. 178, grifo nosso). No mesmo trecho, o autor misterioso levanta a questão do que é a natureza, respondendo-a da seguinte maneira: “Deus é a natureza, e a natureza é Deus [...] é, portanto, um determinado fogo invisível, por meio do qual Zoroastro ensinou que as coisas eram geradas” (in BONARDEL, 2012, p. 179). Sabemos que Eisenstein, imerso na ideologia materialista da União Soviética, dificilmente aceitaria a equiparação com Deus feita pelo alquimista, mas ela não é necessária. Como já vimos, os alquimistas possuem posições teológicas divergentes entre si, e a noção de “Deus” é apenas mais uma palavra que caracteriza e designa uma potência criadora subjacente à realidade material. Sempre haverá discordância no campo da especulação (ou da não-especulação) metafísica, mas de forma

alguma isso representa um obstáculo para nossa análise. Outro alquimista diz, por exemplo, que “o início, o meio e o fim de todas as coisas” se dá através de um “triângulo divino cujo Deus diz, a Natureza faz e a Arte imita” (LINTHAUT, 1610, p. 68-69 in BONARDEL, 2012, p. 184). Mas sua afirmação quanto ao papel da Arte diante da natureza é a mesma do trecho anterior, quase palavra por palavra: “assim, a Natureza comandada pela causa primeira produz todos os dias coisas novas, cuja arte, **que por meio da concepção imprime em si a similitude dessas coisas**, continua de uma maneira admirável o traço e as linhas da Natureza” (LINTHAUT, 1610, p. 68-69 in BONARDEL, 2012, p. 184, grifo nosso).

É interessante analisar que nos escritos de Eisenstein, esta similitude formal se estende para o espectador, que dentro da analogia orgânica também é entendido como parte da natureza, reforçando a relação entre o que Morin chamou de complexo projeção-identificação, as transferências entre artista, obra e espectador. A obra só pode produzir esse efeito “porque as leis de sua construção são, simultaneamente, as leis que governam quem observa o trabalho” (EISENSTEIN, 2002a, p. 150). O resultado desse processo de projeção-identificação, que atinge seu ápice na montagem intelectual — isto é, na união entre o processo mecanicista do discurso racional e o processo orgânico do discurso interior ou pensamento sensorial — é a coagulação da “alma” (tema) da obra na mente do espectador, a “experiência de completar uma imagem” que Eisenstein (2002a, p. 150), frequentemente flertando com o místico, colocou em termos que remetem a uma comunhão espiritual, à conjunção entre alma e matéria (a transmutação da pedra filosofal) que os alquimistas buscavam efetuar no laboratório: “cada espectador se sente organicamente vinculado, fundido, unido a uma obra deste tipo, exatamente como se sente unido e fundido à natureza orgânica a seu redor”. É nesse procedimento eisensteiniano que Morin identifica a presença do casamento alquímico entre racionalidade (*logos*) e participação afetiva (*pathos*):

Eisenstein define o cinema como a única arte concreta e dinâmica que permite desencadear as operações do pensamento, a única capaz de restituir à inteligência suas fontes vitais concretas e emocionais, demonstra experimentalmente que **o sentimento não é fantasia irracional, mas momento de conhecimento**. Não opõe a magia (que ele não chamou assim, mas da qual reconheceu e definiu a natureza analógica, antropocosmomórfica, na teoria das “atrações”) ao racional. **Não separa tanto um do outro, mas quer atingi-los em sua fonte comum**, quer produzir símbolos cheios de todas as suas

riquezas, **objetos carregados de alma, almas carregadas de ideia** (MORIN, 2014, p. 220, grifo nosso).

É nesta passagem de Morin que culmina este capítulo, no qual buscamos superar a aparente contradição entre esses aspectos, que o antropólogo chamou de “irredutível polaridade” do cinema, para argumentar, através da analogia alquímica, que é justamente por se situar em pólos opostos que a magia e a racionalidade se complementam em um processo de montagem dialética, coagulados pelo potencial transmutativo do cinema.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando o caminho percorrido nesta pesquisa rapidamente percebe-se que a relação inicial que originou o trabalho — entre a transmutação alquímica e a montagem cinematográfica — acabou se desdobrando organicamente em uma relação maior com o cinema como um todo, não somente através dos princípios centrais de dissolução e coagulação mas também de um diálogo com a imagem ainda mais abstrata do casamento alquímico, que tomou para si (de forma um tanto sorrateira) o protagonismo de nosso último capítulo. Essas alterações no itinerário geraram a incerteza (mais apavorante que qualquer demônio salomônico) de que o caminho percorrido nos levaria de fato a alguma espécie de conclusão, e nos vimos oscilando entre um sentimento arrebatador de estar desvelando segredos proféticos e a sensação de ter caído em uma armadilha plantada por nós mesmos, incapazes de conter nossa empolgação com o tópico abordado.

Ainda assim, acreditamos ter conseguido estabelecer aqui uma base sólida para diversos paralelos entre o cinema e a alquimia — não exclusivos ao campo da montagem cinematográfica mas com o foco direcionado a ele — que ainda podem ser desenvolvidas e aprofundadas. Ficamos particularmente surpresos com os traços de pensamento místico encontrados nos escritos de Eisenstein, cujo paradigma cinematográfico o coloca acima de todos os outros cineastas aqui abordados como a referência principal para a formulação de uma “teoria alquímica” do cinema. Com efeito, Stam identifica no discurso de Eisenstein qualidades facilmente associáveis às dos alquimistas, formado por um “amálgama ambicioso: parte especulação filosófica, parte ensaio literário, parte manifesto político e parte manual de realização” (STAM, 2013, p. 56). Acreditamos que, ao evidenciar os diálogos da teoria eisensteiniana com princípios e noções alquímicas, não estamos apenas propondo uma leitura mágica ou espiritualizada da montagem intelectual — que, como vimos, demonstra uma resistência à reduções excessivamente racionalistas — mas também estamos fomentando um espaço de reflexão que compreenda o conflito dialético entre o pensamento científico e o mágico, propondo um olhar sobre o fazer artístico (e mais especificamente, o cinematográfico) no qual questões complexas como a natureza “anfíbia” do ser humano, que vive num estado perpétuo de conflito entre a experiência material (objetiva) e a imaterial (subjetiva), possam ser devidamente contempladas.

Quanto à tentativa de dissolução do cinema na busca por sua essência, acreditamos que nenhuma das hipóteses aqui destacadas — da fixação do movimento; da fotogenia; e da montagem como a especificidade central do cinema — pode ser plenamente elevada acima das outras. Na realidade, justapondo essas diferentes propostas teóricas fomos provocados a pensar que estes elementos são como *ingredientes* que, coagulados, formam a essência múltipla do cinema, como a *tria prima*⁵⁴ (Sal, Mercúrio e Enxofre) da qual é composta a pedra filosofal. Fica claro então o motivo pelo qual o trabalho se encaminhou naturalmente para a teoria eisensteiniana, que visava coagular em uma síntese dialética os opostos polares da experiência cinematográfica, “concluindo” a transmutação do cinematógrafo em cinema. Nas palavras de Morin (2014, p. 203):

Essas transmutações e esses turbilhões onde se mesclam sonho e realidade, um renascendo no outro, tal é a especificidade do cinema, cuja essência maravilhosa procuramos tão ardentemente, quando essa essência é justamente a não essência, isto é, o movimento dialético. O espetáculo oferecido pelo cinematógrafo era a unidade indiferenciada ou nascente do irreal e do real. O do cinema é a unidade dialética do real e do irreal.

Destacamos também que Eisenstein, no ensaio *Dickens, Griffith e Nós*, descreve seu processo de análise da influência do estilo literário de Dickens no trabalho de Griffith (e, por extensão, na montagem em geral) como um método relativamente parecido com o empregado nesta pesquisa: “eis por que procuro mais profundamente os indícios cinematográficos de Dickens, **que se revelam através de Griffith** — para o uso de futuros expoentes do cinema (EISENSTEIN, 2002a, p. 189, grifo nosso)”. Não é tão diferente do nosso processo, baseado na busca de indícios cinematográficos na literatura alquímica para refrescar nosso olhar sobre o cinema e a montagem.

O resultado da transmutação alquímica aqui proposta, mais do que o encerramento de qualquer hipótese inicial, foi a abertura de diversas portas teóricas que pretendemos explorar no futuro. Entre as possíveis ramificações a serem exploradas através da analogia alquímica, gostaríamos de destacar o neurocinema, disciplina extremamente jovem mas que nos parece muito promissora na medida em que explora, através do cinema, uma ciência importantíssima que representa nossa melhor chance de compreender e superar a

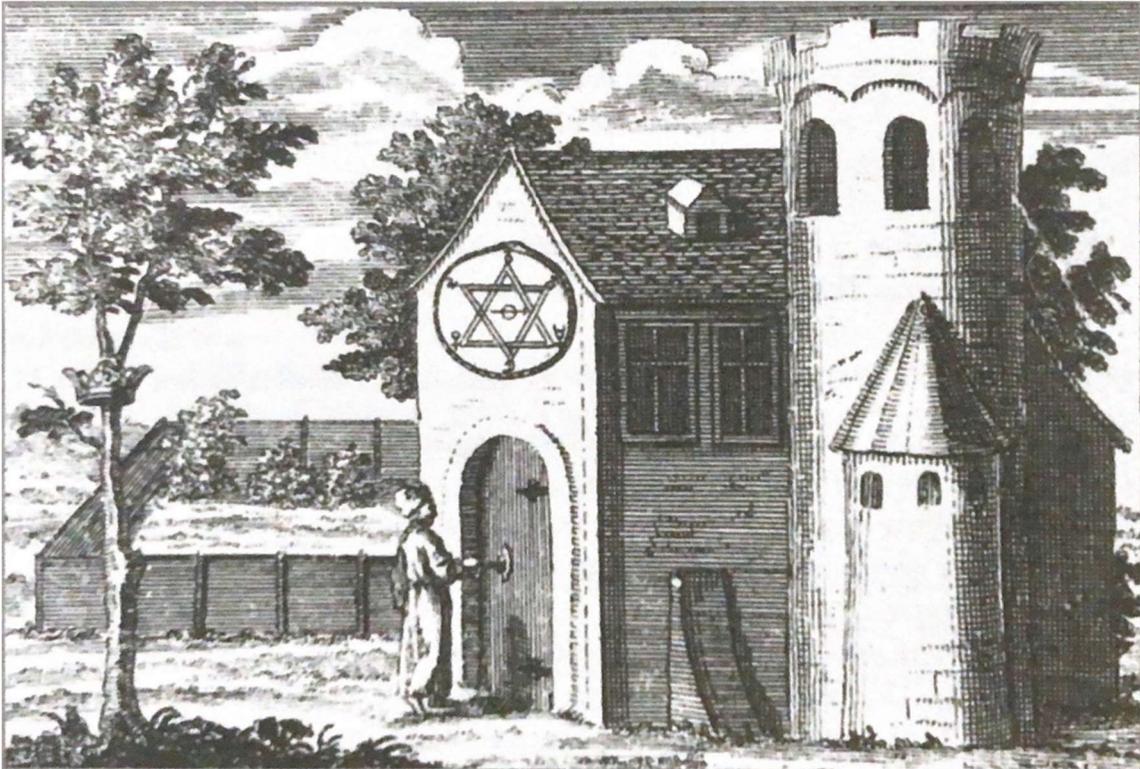
⁵⁴ Conceito brevemente apresentado no primeiro capítulo, que optamos por deixar de fora da pesquisa por enquanto, mas pretendemos desenvolver no futuro relacionando estes três princípios primários representados pelo Sal, Mercúrio e Enxofre (diferente dos elementos químicos) e as hipóteses aqui exploradas quanto a essência do cinema.

divisão entre a subjetividade da mente e a objetividade do cérebro, e pode nos fornecer uma resposta para a questão milenar da natureza da consciência humana.

Outra importância que encontramos no resgate do paradigma alquímico se refere a um dos problemas mais urgentes que o cinema e as demais artes enfrentam na atualidade: o da inteligência artificial. O processo de mecanização do fazer artístico que vem se desenvolvendo cada vez mais rápido nos últimos anos, com o surgimento de programas que não apenas geram imagens automatizadas mas também vêm sendo utilizados para montar produtos audiovisuais, representa a antítese completa do olhar proposto nesta pesquisa, que entende a criação de obras de arte como um reflexo direto de uma mente cósmica que cria o universo. Com isso em mente, talvez fique mais clara a importância do resgate de um paradigma alquímico ou espiritualizado que contemple a existência de uma alma incorpórea tanto em nós artistas quanto nas obras que criamos.

É nossa intenção desenvolver estes desdobramentos — assim como o conceito da *tria prima*, mencionado anteriormente, relacionando-o com as hipóteses acerca da essência do cinema aqui exploradas — em uma pesquisa futura, sempre atentos a novas relações entre cinema, montagem e alquimia que possam se revelar diante de nós. Por enquanto, esperamos que esta pesquisa contribua para reacender a chama do pensamento alquímico para que possam ser descobertas ainda mais associações cinematográficas não somente com a alquimia mas com outras vertentes do pensamento mágico e do ocultismo que sobrevivem na modernidade.

Figura 13 - O Filósofo abre a porta que conduz ao Jardim de Hermes



Fonte: Bonardel (2012).

6 - REFERÊNCIAS

- AGUILAR, José Roberto. **A divina comédia brasileira**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1981.
- A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Boris Mikhin. União Soviética: Proletkult, Gosfilmfond Russia, 1925.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- A LINHA GERAL. Direção: Sergei Eisenstein, Grigori Aleksandrov. União Soviética: Sovkino, 1929.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1989.
- ANTENA DA RAÇA. Direção: Luís Abramo, Paloma Rocha. Produção: Paloma Rocha. Brasil: Ancine, 2020.
- A QUEDA DA CASA DE USHER. Direção: Jean Epstein. Produção: Jean Epstein. França: Films Jean Epstein, 1928.
- ATKINSON, William Walker. **O Caibalion: um estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia**. São Paulo: Mantra, 2018.
- BLAKE, William. **The marriage of heaven and hell**. Nova Iorque: Dover Publications, Inc., 1994.
- BONARDEL, Françoise. **Filosofar pelo fogo**. São Paulo: Madras Editora Ltda, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- BRAKHAGE, Stan. **Metáforas da visão**. In. XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- COTNOIR, Brian. **Introdução à alquimia**. São Paulo: Editora Pensamento, 2009.
- CROWLEY, Aleister. **The book of Thoth**. Maine: Samuel Weiser, Inc., 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002a.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002b.
- ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. 2005. *E-book*. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- ÉTUDE CINÉGRAPHIQUE SUR UNE ARABESQUE. Direção: Germaine Dulac. França: 1929.

- HOPCKE, Robert H. **Guia para a obra completa de C.G.** Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda.
- JACOBI, Joland. **Paracelsus: Selected Writings.** Nova Iorque: Princeton University Press, 1951.
- JUNG, Carl G. **Psicologia e alquimia.** 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1991.
- JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A, 1996.
- MAGLIANO, Joseph P; ZACKS, Jeffrey M. **The impact of continuity editing in narrative film on event segmentation**, v. 35, e. 8, p. 1489-1517, 04 out. 2011.
Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1551-6709.2011.01202.x>.
Acesso em 22 jun. 2023.
- MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial.** São Paulo: Papirus, 2006.
- MOORE, Alan. **Fossil angels.** In: Glycon Live Journal. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3hIpU9f>. Acesso em: 06 nov 2022.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário.** São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2014.
- O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Yakov Bliokh. União Soviética: Mosfilm, Goskino USSR, 1925.
- OUTUBRO. Direção: Sergei Eisenstein, Grigori Aleksandrov. União Soviética: Sovkino, 1927.
- PRELUDE: DOG STAR MAN. Direção: Stan Brakhage. Estados Unidos: 1962.
- PRINCIPE, Lawrence M. **The secrets of alchemy.** Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- SHIMAMURA, Arthur P. **Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies.** Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** 5 ed. São Paulo: Papirus, 2013.
- THE MINDSCAPE OF ALAN MOORE. Direção: Dez Vylenz, Moritz Winkler. Produção: Dez Vylenz, Moritz Winkler. Reino Unido: Tale Filmproduktion, Shadowsnake Films, 2003.
- TRISMEGISTO, Hermes. **Corpus Hermeticum.** São Paulo: Esotera, 2017.
- UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. Produção: Star Mishkel-Eneva. União Soviética: VUFKU, 1929.
- XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno.** 2 ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.