

# Montagem e imagicidade no romance *Anna Kariênina*

## *Montage and Imagery in the Novel Anna Karenina*

**Erivoneide Barros**

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

eribarro@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-2941-236X>

**Resumo:** O artigo propõe uma leitura do procedimento da montagem vertical na composição do romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói, baseada na investigação da montagem em diferentes sistemas artísticos realizada pelo cineasta e teórico Serguei Eisenstein. Em seus estudos, Eisenstein aborda a relevância da montagem como uma forma de pensamento da estrutura artística que coloca em movimento a complexa rede de materialidades que resulta na sua imagicidade. Ao longo do texto, apresentam-se as bases do conceito de imagicidade e montagem vertical na teoria eisensteiniana a fim de propor um percurso analítico dos processos montagísticos presentes no romance de Tolstói. A hipótese é a de que a atualização da noção de montagem vertical como força motriz da composição do texto literário revela outras possibilidades de compreensão da imagem artística que mobiliza o espaço entre aquilo que se revela ao leitor e a proposição de pensamento artístico.

**Palavras-chave:** montagem literária; composição artística; imagicidade; Serguei Eisenstein; Liev Tolstói.

**Abstract:** The article proposes a reading of the vertical montage procedure in the composition of Liev Tolstoy's novel *Anna Karenina*, based on the investigation of montage in different artistic systems carried out by filmmaker and theorist Sergei Eisenstein. In his studies, Eisenstein addresses the relevance of montage as a way of thinking about the artistic structure that sets in motion the complex network of materialities that results in its imagery. Throughout the text, the bases of the concept of imagery and vertical montage in Eisensteinian theory are presented in order to propose an analytical path of the montagistic processes present in Tolstoy's novel. The hypothesis is that updating the



notion of vertical montage as a driving force behind the composition of the literary text reveals other possibilities for understanding the artistic image that mobilizes the space between what is revealed to the reader and the proposition of artistic thought.

**Keywords:** literary montage; artistic composition; imagery; Sergei Eisenstein; Lev Tolstoy.

Serguei Eisenstein dedicou-se, em seus estudos dos anos 1930 e 1940, a expandir o conceito de montagem a fim de estabelecer as bases de “[...] um cinema que ‘pensa por imagens’ em vez de ‘narrar por imagens’” (Xavier, 2008, p. 133). A montagem é o meio de conceber o todo através de uma interação provocadora entre as suas partes, formando o fenômeno *imagidade* [образность], conceito de difícil definição, mas que, de modo geral, indica os resultados estéticos da totalidade composicional e seus efeitos expressivos demonstrando o modo orgânico de funcionamento da estrutura artística. A transformação mútua de elementos de naturezas distintas confere tensão semântica e sensorial a forma interna, composta pelo sistema de imagens, e a forma externa, pela materialidade artística.

Na visão de Eisenstein, marcada pelas investigações da psicologia da arte e de estudos antropológicos das formas de constituição da imagem, o procedimento montagístico impõe-se como forma de pensamento artístico que exige uma reflexão crítica sobre a própria dinâmica criativa. O termo cinematismo, usado pela crítica eisensteiniana para nomear a presença de meios de composição cinematográfica que perpassam outros sistemas artísticos, também demonstra a impossibilidade de pensar rígidas fronteiras entre as artes e a possibilidade de reconhecer esse tipo de flexibilidade fronteira como propulsora de novas experiências artísticas.

Com o reconhecimento dessas características, Eisenstein reservou um lugar central em suas investigações para a teoria da montagem no campo artístico, sempre em busca de caminhos pelos quais diferentes fenômenos fossem criados por meio da junção de materialidades distintas. Não por acaso, ao acompanhar de maneira cronológica seus escritos, é possível delinear uma linha que passa pelo reconhecimento dos métodos de montagem, tais como a montagem métrica, atonal, rítmica, intelectual, até o entendimento da montagem como um método que estabelece dinâmicas complexas por meio de rupturas na natureza das coisas em busca de novas combinações e tensões, como ocorre na montagem vertical.

Das diferentes artes analisadas por Eisenstein em seus textos, a formação da visualidade artística na literatura ganhou destaque ao oferecer exemplos singulares do uso da montagem na composição, incluindo a montagem vertical. É um conceito complexo e instigante que procura demonstrar de que maneira a estrutura artística, essencialmente composta pelo movimento de materialidades distintas, permite a quem entra em contato com a obra uma experiência que rompe com a relação representativa e gera novos mecanismos de construção de sentido. Segundo o semiótico russo Viatchesláv V. Ivánov, o princípio criativo da montagem vertical coloca em evidência “o problema do caráter da percepção das imagens estéticas pelo espectador [...]” (2009, p. 273). Assim, o movimento de visualidade do qual o espectador/

leitor começa a participar ao entrar em contato com uma obra ganha novas funções no processo de concepção do texto artístico.

Parte-se, portanto, neste artigo, da aproximação do conceito de montagem vertical a um princípio construtivo literário para se pensar a dinâmica composicional do romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói. Concluído em 1877, a obra, que começou a ser publicada em partes na revista “Mensageiro Russo” [“Русский Вестник”], em 1875, e foi reunida em edição de três volumes em 1878, traz uma riqueza composicional que exige do leitor um mergulho atento nas interações criadas entre suas partes em que *ver* e *ouvir*, assim como toda a gama sensorial envolvida nesses processos, criam diferentes camadas de significação dentro da fatura artística.

O artigo está organizado em duas partes. Na primeira, são apresentados os conceitos de montagem vertical e imagicidade a partir dos estudos de Eisenstein sobre a obra de Tolstói e sua relevância na teoria artística eisensteiniana. Na segunda, procura-se demonstrar a pertinência do reconhecimento de uma composição vertical como um modo singular de criação narrativa.

## A audiovisualidade na imagem artística

O texto “Montagem 1938” [“Монтаж 1938”], no conjunto teórico escrito por Serguei Eisenstein, funciona como uma espécie de introdução aos estudos sobre as formas de construção da imagem artística desenvolvidos ao longo dos anos 1940<sup>1</sup>. Isso inclui considerar o elemento sonoro, técnica que foi aprimorada nas produções soviéticas ao longo dos anos 1930. É nesse ciclo teórico que há uma conexão direta entre este texto e os desdobramentos investigativos presentes no artigo “Montagem Vertical” [“Вертикальный Монтаж”, 1940], dedicado aos problemas da montagem que “liga diferentes esferas dos sentidos”.

Montagem vertical é o termo usado pelo cineasta para designar o processo em que aspectos audiovisuais da composição são explorados para provocar uma imagem unificadora na mente do espectador. Essa imagem artística não resulta apenas da sincronização material de elementos visuais e sonoros. Ela advém de uma sincronização interna da materialidade que extrapola a sua própria forma, uma vez que linhas particulares da narrativa audiovisual são entrelaçadas na unificação do tema. De maneira didática, pode-se afirmar que há camadas dinâmicas na construção do texto artístico que são articuladas pela montagem, tanto de modo horizontal ou linear (o que acontece entre episódios ou capítulos) quanto de modo vertical em que os meios combinados devem possibilitar a integridade da obra.

As correspondências também revelam o espaço entre as camadas em que autor e espectador buscam a expressividade do objeto. É essa sincronização interna que revela a imagem artística. Ao fazer essa constatação, Eisenstein especifica alguns tipos de sincronização,

---

<sup>1</sup> Este texto deriva-se da tese *Literatura e cinema: a imagem artística nos escritos de Serguei Eisenstein*. 2023. 298 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, e é fruto do estágio de pesquisa realizado no Instituto de Literatura Mundial A. M. Górkí, com Bolsa CNPq (Processo nº 202953/2020-3), sob a supervisão do Prof. Dr. Andrei Kofman.

dos quais se destacam as *repetições intencionais* responsáveis por um todo orgânico e a conseqüente *crescente intensidade* dos planos.

A repetição intencionalmente articulada na estrutura da obra estabelece uma síntese complexa das várias perspectivas presentes e de seu movimento que personifica o tema da obra. Essa afirmação é central para entendermos por que Eisenstein recorre à literatura para pensar o problema do contraponto audiovisual, já que, para o cineasta, no texto literário, a formação da imagem artística ocorre através da articulação de detalhes sensoriais. A dinâmica das ideias advindas do tema da obra ganha densidade na composição literária, em que são exploradas as tensões narrativas, por meio da reverberação de ações e das nuances de entonação e ritmo. É no “ecrã perceptivo” que se gera uma espécie de imagem dilatada, um fora de campo<sup>2</sup> da leitura.

O texto “Montagem vertical” inicia com a retomada do processo de formação da imagem artística proposto em “Montagem 1938”: “[...] a *imagem* [izobražénie] A e a *imagem* [izobražénie] B devem ser selecionadas de todas as características possíveis dentro do tema desenvolvido [...]” (Эйзенштейн, 1968, p. 189, tradução própria).<sup>3</sup> O objetivo é reforçar os elementos selecionados e de tais aspectos dominantes do estilo do criador deve emergir a *imagem* [óbráz<sup>4</sup>]. Ressalta o autor, “nessa formulação não nos limitamos a determinar a qual série qualitativa A ou B pertenciam e se pertenciam à mesma ou a diferentes categorias de medidas” (Эйзенштейн, 1968, p. 189, tradução própria).<sup>5</sup> Essa amplitude presente na explicação permite que os componentes individuais dos meios expressivos não sejam exclusivos de seu meio, por exemplo, unicamente da pintura ou do cinema, mas sejam provenientes de diferentes áreas e se fundam na construção de uma imagem única. Diante dessa abordagem, a tarefa que Eisenstein se impõe agora é defender a seguinte tese:

Não há diferença fundamental na abordagem da montagem puramente visual e na montagem que conecta elementos de diferentes áreas, em particular uma imagem visual e uma imagem sonora, ao longo da linha de criação de uma única imagem sonoro-visual generalizante (Эйзенштейн, 1968, p. 192, tradução própria).<sup>6</sup>

A montagem vertical revela que a construção da imagem artística envolve todo o sistema de composição e discurso artístico. Portanto, não se fala apenas da imagem e do som,

<sup>2</sup> Segundo Michel Chion, o fora de campo é uma relação estabelecida numa densa relação entre imagem e som: “em sentido estrito, o som fora de campo no cinema é o som acusmático relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente” (Chion, 2011, p. 62).

<sup>3</sup> “[...] изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы [...]”.

<sup>4</sup> Na teoria da montagem eisensteiniana, há uma relevante diferenciação entre os termos *izobražénie* e *óbráz* para indicar as duas facetas de composição da imagem artística. Vejamos o que diz Naum Kleiman sobre esse assunto: “*Izobražénie* é o que vemos diretamente no cotidiano, o que circunda nosso mundo. *Óbráz* é a ‘generalização da imagem’ é o que unifica esse detalhe com outros detalhes ou com o todo em uma certa generalidade e revela para nós uma espécie de visível natural, muitas vezes empiricamente invisível – se preferir, o significado do visível” (Клейман, 2004, p. 7).

<sup>5</sup> “В этой формулировке мы совершенно не ограничивали себя определением того, к какому качественному ряду принадлежат А или В и принадлежат ли они к одному разряду измерений или к разным”.

<sup>6</sup> “В подходе к монтажу чисто зрительному и монтажу, связывающему элементы разных областей, в частности зрительный образ и образ звуковой, по линии создания единого обобщающего звукозрительного образа принципиальной разницы нет”.

mas da operação em profundidade da imagem que inclui o movimento de linhas e luz, o sistema de episódios que compõe o enredo, construção de personagens, a focalização dos elementos (ponto de vista) e a organização rítmica e temporal. Na estrutura vertical, o movimento das linhas de tensão constrói seus universos particulares, mas, ao mesmo tempo, é essencial para o desenvolvimento do todo, sua sincronicidade interna.

Com a montagem vertical, Eisenstein também procura resolver teoricamente os novos problemas de composição que o surgimento do sonoro impôs, já que há a combinação simultânea de dois elementos formando um corpo artístico. Por isso, Eisenstein dirá “[...] que por sincronicidade não entendemos de forma alguma uma consonância obrigatória. Aqui qualquer jogo de coincidências e desencontros de ‘movimento’ é possível, porém, em ambos os casos, a conexão deve ser levada em conta *composicionalmente*” (Эйзенштейн, 1968, p. 198, tradução própria).<sup>7</sup>

Eisenstein utiliza a noção de montagem polifônica como base de seu argumento. O adjetivo polifônico aqui diz respeito ao movimento simultâneo de várias linhas da composição que, apesar do valor individual, formam a integridade artística. Assim, não se trata apenas de verificar as características de tópicos específicos, tais como luz, movimento, etapas do enredo, e sim de reconhecer, na base da composição, uma interação rítmica do todo. Essa dinâmica seria um princípio artístico existente em diferentes linguagens, inclusive presente no cinema silencioso. Para exemplificar essa leitura, o cineasta identifica as linhas de tensão existentes no filme *O velho e o novo* [Старое и Новое, 1929], cujo roteiro prioriza os conceitos de industrialização e coletivização como motes da concepção imagética. O diretor opta por explorar diferentes elementos de composição que geram dissonâncias semânticas:

- (1) *Grupo “calor”, crescendo de peça em peça.*
- (2) *Grupo da mudança de primeiros planos para o aumento da intensidade puramente plástica.*
- (3) *Grupo do êxtase crescente com o fanatismo religioso, isto é, primeiros planos do conteúdo do jogo.*
- (4) *Grupo das “vozes” femininas (rostos de mulheres cantando, carregando ícones).*
- (5) *Grupo das “vozes” masculinas (rostos de homens cantando, carregando ícones).*
- (6) *Grupo do ritmo crescente dos movimentos entre os que “mergulham” sob os ícones. Este contrafluxo deu movimento a um grande contra-tema, entrelaçado tanto por meio de planos quanto por meio da montagem, entrelaçados com o primeiro grande tema – o tema daqueles que carregam ícones, cruzes, bandeiras.*

---

<sup>7</sup> “[...]что под синхронностью мы понимаем отнюдь не обязательный консонанс. Здесь вполне возможна любая игра совпадений и несовпадений «движения», но в тех и других случаях связь должна быть все равно *композиционно учтенной*”.

- (7) Grupo de um “rastejar” comum, unindo ambas as correntes no movimento geral de peças “do céu ao pó [...]” (Эйзенштейн, 1968, p. 193, tradução própria).<sup>8</sup>

Eisenstein coloca em relevo as diversas maneiras pelas quais uma estrutura polifônica opera grupos ou linhas independentes para criar o movimento de temas de maneira orgânica. A presença de uma única linha, embora apresente características individuais, não é suficiente para provocar a formação da imagem artística. Essa composição polifônica força a existência de correspondências complexas, que articula peças de natureza distinta. Desse modo, a montagem vertical congrega a complexidade do processo criativo como um procedimento de organização e formação de sentido entre as diferentes linhas de tensão da obra, sua imagicidade. Essa amplitude de compreensão da imagem e da significância dos conteúdos orienta o conjunto sincrônico interno. O diagrama proposto pelo cineasta procura elucidar de que modo essa dinâmica ocorre na construção da obra:

Esquema I e II



Fonte: Эйзенштейн, 1968, p. 195.

No sistema proposto, o destaque de interação de uma linha do movimento de desenvolvimento da obra adquire complexidade quando, no todo, essa movimentação se torna mais dinâmica e pluridirecional. A apreensão do conteúdo não está na dependência de temas exteriores e descritivos, mas nas camadas profundas e interiores da obra. Aqui estaria para Eisenstein a necessidade de se encontrar formas e métodos para que essas construções possam vir à tona. O contraponto permite elucidar os jogos de desencontros de acento, de tensão, frequências e repetições que marcam a métrica da obra. Esse é um aspecto relevante na construção de personagens e nas relações estabelecidas na trama, já que, para atingir as emoções

<sup>8</sup> “1. Партия “жары”. Она идет, все нарастая из куска в кусок.

2. Партия смены крупных планов по нарастанию чисто пластической интенсивности.

3. Партия нарастающего упоения религиозным изуверством, то есть игрового содержания крупных планов.

4. Партия женских ‘голосов’ (лица поющих баб, несущих иконы).

5. Партия мужских ‘голосов’ (лица поющих мужчин, несущих иконы).

6 Партия нарастающего темпа движений у “ныряющих” под иконы. Этот встречный поток давал движение большой встречной теме, сплетавшейся как сквозь кадры, так и путем монтажного сплетения с первой большой темой — темой несущих иконы, кресты, хоругви.

7 Партия общего “пресмыкания”, объединявшая оба потока в общем движении кусков ‘от неба к праху’[...].”

humanas, seria necessário olhar as incoerências e nuances do comportamento humano. A estrutura contrapontística justamente oferece um excelente recurso técnico para este fim.

Pode-se observar o uso da montagem vertical como princípio artístico na construção do romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói. Vladímir Nabókov, ao analisar o romance, explica que é dado ao leitor o desafio de “sincronização de sete vidas” (Nabókov, 2021, p. 242). Essa sincronização tem a ver com a questão temporal, mas também abarca os problemas composicionais que integram o discurso e o mundo artístico em que a ação se desenrola, incluindo os temas e as ideias expressas no romance.

Nabókov esclarece que Tolstói precisa lidar com a diferença de tempo que perpassa a história dos dois casais protagonistas, Liévin-Kitty e Vrónski-Anna. Apesar de marcar no enredo eventos que indicam a diferença de um ano entre o desenrolar das histórias, afirma Nabókov, “[...] o leitor comum não presta grande atenção à cronologia, pois mesmo os bons leitores raramente o fazem” (Nabókov, 2021, p. 245) e isso impacta diretamente a experiência de leitura, já que os leitores são “[...] conduzidos ao erro de sentir e pensar que os episódios de Vrónski-Anna estão sincronizados com os episódios de Liévin-Kitty” (Nabókov, 2021, p. 245). Aqui já há um indício de que a base da estrutura do romance vem da articulação de complexos elementos do sistema artístico que ocorre no espaço-tempo.

Nas anotações de Nabókov, não há um aprofundamento sobre a questão da sincronização temporal, ele apenas evolui em seu argumento para o fato de existir um número ímpar entre os elementos – Kariênin – que se torna, “o elo de sincronização entre essas duas equipes temporais” (Nabókov, 2021, p. 246). É justamente no ponto acerca do problema da sincronização entre estruturas aparentemente equivalentes que os estudos eisensteinianos indicam caminhos mais profundos para a compreensão das relações estéticas presentes na fatura artística do romance.

Na posição de leitor inteligente, Eisenstein mergulha nas questões temporais da obra para trazer o contraponto como um aspecto fundamental da estrutura imagística-composicional e de novas possibilidades de representação. Ao longo do enredo, há um movimento de dinâmica de cadeias significativas da obra que a leitura horizontal, ou seja, a leitura que considera os elementos do texto artístico de maneira linear, não é capaz de captar. É na abordagem vertical, no contraponto da composição, que a experiência estética ocorre.

No artigo “*Anna Kariênina de Tolstói – as corridas*”, publicado pela primeira vez em 1939, na revista *Arte do Cinema* [Искусство Кино], Eisenstein analisa esse procedimento. O texto integra um conjunto de estudos dedicados às questões em torno do uso do som no cinema e ao esclarecimento da montagem vertical cuja ideia logo foi ampliada para o conceito de correspondência audiovisual, após a inclusão da cor no cinema.

A relação entre imagem e som, desde a chegada do cinema sonoro, configurou-se, para Eisenstein, como uma demanda que precisava ser elaborada artisticamente. Na declaração assinada com Grigori Aleksandrov e Vsevolod Pudóvkin, em 1928, apesar das objeções acerca do uso do som no cinema e as possíveis implicações negativas que este poderia ter para o futuro da cinematografia, é possível verificar o pendor para a pesquisa artística nessa área, assim como uma espécie de gênese teórica do uso diegético e não diegético do som.<sup>9</sup> A

---

<sup>9</sup> De modo breve, diegético diz respeito ao som presente na realidade interna da ação fílmica; trata dos sons com os quais os personagens estabelecem algum tipo de relação. Já o som não diegético não integra a cena fílmica, embora seja um importante elemento no processo de montagem, e é de conhecimento do espectador.

adesão ao sonoro tornou-se uma realidade no cinema soviético nos anos 1930 e foi definitivamente incorporado à indústria cinematográfica em território soviético nos anos seguintes, quando ganhou centralidade por suas possibilidades dramáticas.

Na condição de um novo elemento da produção cinematográfica, mais especificamente da montagem, o universo sonoro em contato com a visualidade deveria ser compreendido para extrair as suas potencialidades, já que impactaria diretamente a relação que o espectador estabelece com a obra. Uma série de estudos foi desenvolvida por Eisenstein entre 1938-1940, a fim de esclarecer o que compreendia como contraponto audiovisual. Na visão do cineasta, o contraponto é um recurso capaz de proporcionar ao espectador uma experiência sensorial que não está restritamente atrelada ao conteúdo visível da tela.

No caso do cinema, Eisenstein preocupou-se com a composição de uma obra em que o plano cinematográfico é expandido. Esse processo leva a dinâmica das ações a favorecer a dinâmica das ideias e as cadeias significativas, em que emerge a “visualização da música” ou as “imagens de movimento” de um fenômeno. As combinações audiovisuais são geradoras de significados que emergem da estrutura interna da obra e que são ampliados por meio de experiências subjetivas do espectador [também do leitor]. O espectador é conduzido pelo caminho concebido no ato criativo, mas não permanece preso ao *corpus* da obra.

Ao considerar, na composição de *Anna Kariênina*, a presença de aspectos que, na forma artística literária, antecedem o procedimento cinemático de uso do audiovisual na construção da imagem artística, Eisenstein propõe a compreensão da ideia de som e visualidade como elementos narrativos criadores de complexas cadeias significativas. Nesses elementos audiovisuais narrativos, é mobilizada a sincronização de aspectos materiais e emocionais da obra. Para melhor observar esse fenômeno na literatura, vale destacar a abordagem que o cineasta faz do capítulo XXVIII da segunda parte do romance, momento em que já há o envolvimento entre Vrónski e Anna, que não consegue esconder nem de seu marido nem da sociedade a paixão que vive:

[...] Embaixo, ao lado da tribuna, estava um general-assistente famoso por sua inteligência e cultura, a quem Aleksiei Aleksándrovitch respeitava. Aleksiei Aleksándrovitch pôs-se a conversar com ele.

Era um intervalo nas corridas e, por isso, nada impedia a conversa. O general-assistente condenava as corridas. Aleksiei Aleksándrovitch objetava, defendi-as. Anna ouvia sua voz aguda, monótona, não perdia uma só palavra e todas elas lhe pareciam falsas e feriam dolorosamente seu ouvido.

Quando começou a corrida de quatro verstas com obstáculos, Anna inclinou-se para a frente e, sem desviar os olhos, mirou Vrónski, que se aproximou da sua égua e montou, ao mesmo tempo que ouvia a voz abominável e incessante do marido. Sofria de receio por Vrónski, mas sofria sobretudo com o som da voz fina do marido, que lhe parecia incessante, com a entonação que tão bem conhecia (Tolstói, 2013, p. 211).<sup>10</sup>

No trecho selecionado pelo cineasta, encontra-se em destaque a tensão que ocorre dentro do mesmo espaço narrativo e que possui como epicentro a mesma personagem, Anna. O nervosismo e o incômodo crescentes, na sequência, ramificam-se em dois eixos:

<sup>10</sup> Apresentamos, ao longo do texto, a tradução do romance para o português realizada por Rubens Figueiredo. Contudo, as análises foram realizadas em cotejo com o original.



o sofrimento gerado pelo risco ao qual Vrónski estava exposto e o sofrimento gerado pela presença do marido, Kariênin, personificado pela voz que se sobrepõe aos sentimentos da mulher direcionados ao amante.

É interessante salientar também a força do movimento visual presente desde o início do capítulo, em que o narrador informa a busca de Aleksiei Aleksándrovitch pela mulher, procurando-a “[...] no mar de musselina, fitas, plumas, sombrinhas e flores [...]” (Tolstói, 2013, p. 211). Há, por outro lado, a negativa de Anna que, avistando o marido de longe, intencionalmente evita seu reconhecimento. É a voz de Betsy que se sobrepõe e atrai o olhar de Kariênin: “[...] – O senhor, sem dúvida, não enxerga sua esposa; aqui está ela!” (Tolstói, 2013, p. 211).

Eisenstein propõe uma decupagem do trecho escolhido tentando demonstrar que a voz de Kariênin persiste ao longo das ocorrências, gerando um efeito de repetição expressiva que necessita ser considerado por um diretor que deseje levar à tela cinematográfica o texto de Tolstói. Na leitura analítica, são destacados os detalhes expressivos explorados pelo escritor, os quais, em contraponto com a voz do marido, intensificam o romper que Anna está prestes a viver, quando, após o acidente com Vrónski e a égua Fru-Fru, confessa que sofria pelo amante:

- (1) O general-assistente e Kariênin. Palavras de ambos.
- (2) Kariênin separadamente. Palavras de Kariênin.
- (3) Anna olha. Palavras de Kariênin.
- (4) Vrónski se aproxima, monta, etc. Palavras de Kariênin.
- (5) Anna. Palavras de Kariênin.
- (6) Kariênin separadamente. Palavras de Kariênin (Eisenstein, 2010, p. 281, tradução própria).<sup>11</sup>

De acordo com Eisenstein, a ação expressiva se dá a partir do “frame” 3, em que simultaneamente o narrador contrapõe a “voz aguda, monótona” de Kariênin, que incomoda Anna, ao impulso de seu corpo inclinado, olhando atentamente Vrónski montar na égua. Ao ressaltar que as ações de *mirar* Vrónski e *ouvir* o marido acontecem “ao mesmo tempo”, o narrador enfatiza a voz de Kariênin, percebida pela mulher como “incessante”. A partir daí, um outro tipo de contraponto passaria a ser articulado, cruzando a exposição do marido e o desastre latente, conforme Eisenstein demonstra com o seguinte trecho:

– Admitamos, princesa, que isso não seja superficial – disse ele –, mas interno. Porém a questão não é essa – e, de novo, voltou-se para o general, com o qual falava a sério. – Não esqueça que competem militares, os quais escolheram essa carreira e, convenhamos, toda vocação tem o seu reverso da medalha. Isso faz

<sup>11</sup> “1. The adjutant-general and Karenin. Words of both.

2. Karenin separately. Karenin`s words.

3. Anna watches. Karenin`s words.

4. Vronsky approaches, mounts, etc. Karenin`s words.

5. Anna. Karenin`s words.

6. Karenin separately. Karenin`s words”.

parte, de forma direta, das obrigações de um militar. Os monstruosos esportes do boxe ou das touradas espanholas são sinais de barbárie [...] (Tolstói, 2013, p. 212).

A importância do trecho surge de um detalhe do discurso de Kariênin que funciona como prenúncio da queda de Vrónski e do trágico destino de Fru-Fru, no capítulo XXIX, e, posteriormente, do destino do casal. Eisenstein salienta que a expressão “reverso da medalha”, que o marido de Anna faz questão de entoar de modo claro e audível, aumenta a angústia da mulher e encontra seu contraponto na bravura que Vrónski até aquele momento demonstrava. Aqui estaria um gesto fundamental da genialidade narrativa de Tolstói: “palavras e ações se complementam por sua divergência” (Eisenstein, 2010, p. 283, tradução própria),<sup>12</sup> trazendo para a tessitura da obra as contradições dos sentimentos de Anna que estavam na iminência de romper em forma de grito após a queda de Vrónski.

Segundo Eisenstein, esse procedimento é denominado de *estabelecimento da sincronidade* dentro de uma obra, em que há uma correlação entre o conteúdo das ações e o das palavras com as quais coincidirão no tempo, e essa correspondência pode ocorrer em discordância ou em congruência entre os elementos. Do ponto de vista literário, a justaposição entre palavras e ações ocorre em indicações presentes no texto, tais como o ritmo do diálogo, intensificação das imagens verbais, o drama imediato das associações verbais que vão construindo a tensão nervosa que domina o episódio.

Não por acaso, após a queda de Vrónski e o grito de Anna, visto e ouvido por todos, o narrador revela uma sequência de desencontros entre o que é falado e o que é visto: Betsy não escuta os apelos de Anna para ir ao encontro de Vrónski; Kariênin se oferece para acompanhar a mulher, embora o seu convite seja ignorado por Anna que, utilizando um binóculo, faz uma tentativa de ver o local em que Vrónski está caído, mas não consegue. Sem sucesso, tenta ouvir o que um oficial diz ao imperador. Rapidamente, Anna dirige-se a seu irmão, que não a escuta, enquanto ela ignora um novo apelo do marido.

Eisenstein aponta um segundo estágio mais complexo de estabelecimento da sincronidade: a sincronidade entre o tratamento formal dos elementos visuais e sonoros. Aqui, estaria a presença do meio expressivo tal qual deveria ser explorado no sistema cinematográfico, já que as associações de ideias do “reverso da medalha” perpassam a condição psicológica de Anna e Kariênin e o estado de mente de ambos, materializados em procedimentos como o ritmo (aceleração e diminuição das palavras faladas), “[...] os intervalos entre elas, os pontos de ênfase, as hesitações, as pausas e os lugares onde Kariênin respira [...]” (Eisenstein, 2010, p. 285, tradução própria).<sup>13</sup> Daqui, também surgem caminhos para pensar a montagem vertical como possível estrutura de uma obra de arte em que eventos perfeitamente sincronizados estabelecem diferentes correspondências sinestésicas englobando som e imagem, imagem gráfica e imagem sonora, representação e imagem generalizada.

O que passa a reger o princípio estrutural da obra são as interações: “[...] entre pessoas; a interação de sons, de música e vozes; a interação de volume e cor; a interação de situações; a interação de imagens e pensamentos” (Eisenstein, 2010, p. 285, tradução própria).<sup>14</sup> Essas

<sup>12</sup> “Words and action complement each other by their divergence”.

<sup>13</sup> “[...] the intervals between them, the points of accentuation, the hesitations, the pauses and the places where Karenin draws breath [...]”.

<sup>14</sup> “[...] between people; the interplay of sounds, of music and voices; the interplay of mass and colour; the interplay of situations; the interplay of images and thoughts”.

interações são geradoras de multiplicidade de sentido. De acordo com Eisenstein, “a verdade estrutural em uma obra de arte reside em refletir a mesma coisa nos princípios da estrutura: *os próprios princípios que estão dentro do próprio homem, dentro do comportamento e atitudes humanas*” (Eisenstein, 2010, p. 286, tradução própria).<sup>15</sup>

Ao longo da análise que se expande para outras artes, vai sendo delineada a maneira como o contraponto é construído em uma relação mais profunda entre os aspectos estéticos e emocionais que criam o corpo da obra de arte. Não por acaso, Eisenstein utiliza a comparação com o trabalho do ator que transforma a si mesmo, ao explorar todos os seus membros para dar expressividade ao tema. Na obra de arte, “[...] os membros e os órgãos são... a estrutura da minha história, o ritmo da minha dança, a melodia da minha música, a metáfora do meu choro, meu tratamento do enredo e a imagem da minha percepção do todo [...]” (Eisenstein, 2010, p. 293, tradução própria),<sup>16</sup> personificando uma pulsão denominada pelo cineasta como “envolvimento emocional expressivo”.

O trabalho de investigação eisensteiniano sobre os elementos que, de modo prático, devem ser explorados no processo de construção vertical da montagem resulta na identificação dos seguintes “instrumentos” que são regidos no processo de construção da imagem artística: “cor, ritmo, *performance* dos atores, a expressão do tema por uma performance total, fotografada, a banda sonora ou a imagem gráfica de um plano, uma única sequência ou uma frase de montagem, feita de cenas curtas e bem definidas [...]” (Eisenstein, 2010, p. 293, tradução própria).<sup>17</sup> É nesse jogo composicional que a montagem vertical, enquanto método, opera aspectos gráficos e sonoros, assim como sentidos e efeitos sobre o espectador.

Mesmo partindo de um texto literário, Eisenstein inclui o diálogo com a música e a arquitetura para reforçar seu argumento sobre a potência da correspondência audiovisual na condição de estágio mais complexo da sincronicidade na composição artística. Para elucidar a hipótese de leitura do artigo, propõe-se novo exercício interpretativo que parte de outra correspondência audiovisual no romance *Anna Kariênina*. Nesse caso, os procedimentos utilizados materializam, no âmbito narrativo, o deslocamento físico e emocional de Anna quando inserida em um círculo social diferente daquele com o qual estava habituada.

## A partida

O capítulo XVI da parte 3 do romance *Anna Kariênina* é construído basicamente pelas alternâncias dos pensamentos e das falas de Anna que, ao receber a carta do marido, Kariênin, impondo as condições para o divórcio, vê-se tomada pelas dúvidas do que fazer, do que considerar a acerca de si e dos embates sociais que estava prestes a enfrentar. Nesse contexto, há um detalhe do pensamento de Anna que se torna um gatilho para os capítulos seguintes: o

<sup>15</sup> “Structural truth in a work of art lies in reflecting the same thing in the principles of structure: *the very principles that are within man himself, within human behavior and attitudes*.”

<sup>16</sup> “[...] limbs and organs are... the structure of my story, the rhythm of my dancing, the melody of my song, the metaphor of my cry, my treatment of the plot and the image of my perception of the whole [...]”.

<sup>17</sup> “Colour; rhythm; the actors` performance; the expression of the theme by a total, photographed performance, the soundtrack or the graphic image of a shot, a single sequence or a montage phrase made up of short, sharply cut shots [...]”.

narrador evidencia ao leitor o receio íntimo e mesquinho de Anna: “[...] Percebeu que a posição social que desfrutava, e que, pela manhã, lhe parecera tão insignificante, era cara a ela, e que não teria forças para trocá-la pela posição vergonhosa de uma mulher que deixou o marido e o filho para unir-se ao amante” (Tolstói, 2013, p. 294).

Quando o discurso direto marca a presença ativa da protagonista na cena narrativa, suas incertezas, diante da necessidade de enviar uma resposta ao marido, são expressas por uma série de frases interrogativas que se acumulam em um único parágrafo. Novamente, a voz do narrador une-se aos pensamentos de Anna: “‘O que posso escrever’, pensou. ‘O que posso resolver sozinha? O que sei? O que quero? O que amo?’ De novo sentiu que em sua alma ocorria uma duplicação” (Tolstói, 2013, p. 295). É interessante observar que essa *duplicidade* de ideias e sentimentos presentes em importantes momentos de instabilidade de Anna é um dos elementos fundantes da construção imagética da personagem ao longo do enredo, relacionando-se com a estrutura composicional do romance.

A dualidade é construída como imagem artística por meio de um jogo, que se torna imagem conceitual, mote das relações a que Kariênina cada vez mais estará submetida. No final deste capítulo, ficamos sabendo, por meio do narrador, que Anna decide ir à casa da princesa Betsy, uma mulher elegante da alta sociedade de São Petersburgo, que sabia lidar muito bem com as regras sociais de seu entorno e se divertia com as aparências de seu círculo. Na casa de Betsy, um jogo é estruturado de modo vertical entre as ações narrativas e os sentimentos e pensamentos de Anna. A duplicidade semântica do termo *jogo*, explorada no capítulo, ganha força imagética dentro do romance.

A linha narrativa concentra-se no episódio da partida de croquet organizada pela princesa Betsy. Trata-se de um jogo que ocorre em equipes formadas por pares, tendo por objetivo acertar uma sequência de arco conduzindo uma bola com um taco. Vence a dupla com maior habilidade de condução da bola, evidenciada pelo número de pontos contabilizados. No entanto, Anna pouco se interessava pelo croquet. A sua presença no encontro foi motivada pela possibilidade de encontrar Vrónski.

O jogo, na condição de estratégia narrativa, estabelece a dramaticidade da cena já no diálogo inicial com Betsy, em que a princesa insinua suas intenções na aproximação com Anna, que, por sua vez, encontra um tipo de prazer nos jogos sociais que o narrador não deixa de pontuar: “esse jogo de palavras, esses segredos dissimulados tinham um grande atrativo para Anna” (Tolstói, 2013, p. 297). O narrador salienta que mais do que a necessidade ou a finalidade era o “[...] próprio processo de dissimulação que a empolgava” (Tolstói, 2013, p. 297).

O foco no procedimento composicional é o motor da articulação entre elementos narrativos capazes de evocar uma associação das regras do croquet com a oposição entre as dificuldades afetivas enfrentadas por Anna, em seus relacionamentos amorosos (marido-filho-amante), contrapostas à suposta facilidade que as mulheres de seu novo círculo social apresentavam para vivenciar casos extraconjugais. Esse material dialoga com o que para Eisenstein seria um salutar uso da montagem artística na “[...] síntese do tema, ou seja, uma imagem [óbráz] que incorpora o tema” (Эйзенштейн, 1968, p. 170, tradução própria),<sup>18</sup> fazendo que os sentidos desse trecho sejam ampliados em diálogo com o todo da obra. Não é apenas mais um acontecimento do enredo; é um ponto de tensão provocador, reforçado pela formação das equipes de croquet. O grupo convidado à casa da princesa era composto

<sup>18</sup> “[...] синтез темы, то есть образ, воплотивший в себе тему”.

por “duas senhoras com seus admiradores” e “as senhoras eram as principais representantes de um novo círculo seletivo de São Petersburgo” (Tolstói, 2013, p. 295), ressalta o narrador. Esse pequeno grupo desprezava o círculo social que Anna até então frequentava com o marido.

“Anna chegou à casa da princesa Tviérskaia antes dos outros convidados” (Tolstói, 2013, p. 295). Esse parágrafo, formado por um único período, prenuncia a ausência da unidade temporal e espacial que se seguirá, mesmo quando todos estiverem inseridos no mesmo tempo e no mesmo espaço. A partir daqui o descompasso entre o universo de cada personagem estrutura a sincronicidade contrapontística de ideias e ações no capítulo, gerando a imagem de desencontro, apesar de as personagens – Betsy, os convidados, Anna – estarem no mesmo espaço.

Outro contraponto composicional é a presença de Vrónski apesar de sua ausência física. O estar da personagem é puro discurso: Vrónski, mais do que as outras personagens, nesse capítulo, é um ser de palavra que ganha corporeidade nos pensamentos de Anna, na fala de Betsy, no bilhete que o laçaio entrega à anfitriã. Assim, operando por meio de dissonâncias, o que está em jogo, para nos valer da imagem conceitual presente nesse capítulo, não são os comportamentos sociais e as questões morais que uma leitura legítima poderia indicar, mas uma lógica particular de composição imagética que encaminha o leitor a camadas mais profundas do texto.

Nessa construção profunda, os desejos latentes em descompasso com as ações são orquestrados na mesma linha dos acontecimentos narrativos criando uma imagem do tema, isto é, a imagicidade da obra. Anna, imersa em seus sentimentos vacilantes, vê-se envolvida pelas convenções sociais que a obrigam a assumir uma persona social, a mesma performance desempenhada por Betsy e seus convidados, mas que, no caso deles, se manifesta no desapego às regras da sociedade. Esse entrelaçamento gera uma dinâmica de pensamentos e emoções que torna essa partida ainda mais interessante, conforme se observa no trecho de abertura do capítulo XVIII.

Ouviram-se passos e uma voz masculina, depois uma voz feminina e risos, e logo em seguida entraram os convidados: Safo Stolz e um jovem que irradiava uma saúde transbordante, chamado Vaska. Era evidente que tirava bom proveito de uma nutrição à base de carne de boi malpassada, trufas e Borgonha. Vaska fez uma reverência diante das senhoras e olhou-as de relance, apenas por um segundo. Seguiu Safo ao entrar na sala e seguiu-a ao percorrer a sala, como se a ela estivesse preso, e dela não desviava os olhos brilhantes, como se quisesse devorá-la. Safo Stolz era uma lourinha de olhos negros. Caminhava com passinhos curtos e vivazes, em sapatos de saltos escarpados, e apertava a mão das senhoras com firmeza, como um homem.

Anna jamais se encontrara, até então, com essa nova celebridade e ficou pasma com a sua beleza, com o arrojo com que ostentava sua toalete e com a ousadia de suas maneiras. Em sua cabeça, com cabelos macios e dourados, próprios e alheios, se erguera no penteado um tamanho palanque que a cabeça igualava, em grandiosidade, o busto harmoniosamente protuberante e muito exposto na parte frontal. O arrojo com que ela avançava era tamanho que, a cada movimento, se delineavam através do vestido as formas dos joelhos e da parte superior das pernas e, sem querer, vinha à mente a pergunta a respeito de onde, em que ponto das

costas, nessa massa ondulante, terminaria de fato o corpo pequeno e harmonioso, tão desnudo por cima e tão escondido atrás e embaixo (Tolstói, 2013, p. 299).

A entrada dos convidados não ocorre de maneira direta. Como recurso narrativo, surgem as vozes e os ruídos que invadem o espaço, uma espécie de som fora de campo do cinema, que prenuncia a chegada. É interessante que essa ação indetermina quem está dentro do campo – “Ouviram-se” – e a partir daí a presença de Safo Stolz gradativamente vai ganhando espaço: Safo e Vaska entram; Vaska segue Safo, sem desviar os olhos; por fim, o foco do narrador concentra-se em Safo e em sua beleza. Novamente, estão em jogo os atos de ouvir e ver e suas dicotomias, sobretudo no que diz respeito ao impasse entre captar a aparência das ações ou as percepções internas provocadas pelos sentidos.

A continuação da cena é marcada pela forte presença do narrador que invade os pensamentos de Anna e revela seu vislumbre diante de Safo: “Anna jamais se encontrara, até então, com essa nova celebridade e ficou pasma com a sua beleza, com o arrojo com que ostentava sua toalete e com a ousadia de suas maneiras” (Tolstói, 2013, p. 299). Na sequência, chega Lisa Merkállova cuja beleza impressiona ainda mais Kariênina. Antes de sua chegada, Anna questionara Betsy sobre o tipo de relacionamento que Lisa teria com o príncipe Kalújski, ao que a princesa responde com certo sarcasmo, “A senhora, assim, está invadindo os domínios da princesa Miágkaia” (Tolstói, 2013, p. 298). Anna, sem graça, insiste na pergunta, mas agora coloca o foco no marido de Lisa, “Não entendo, nesse caso, o papel do marido” (Tolstói, 2013, 298), ao que Betsy responde, “Do marido? O marido de Lisa Merkállova carrega os agasalhos atrás dela e está sempre pronto a servi-la. E o que há de fato além disso, ninguém quer saber” (Tolstói, 2013, p. 298).

Com a presença de Lisa, Anna vê além do que fora dito: “em Lisa havia algo mais elevado do que aquilo que a rodeava – o brilho de um diamante autêntico em meio ao vidro” (Tolstói, 2013, p. 300). Aqui, a narração é inundada por expressões que remetem à visualidade: “esse brilho irradiava de seus olhos encantadores”, “o olhar cansado e ao mesmo tempo ardente desses olhos”, “ao fitar esses olhos”, “ao ver Anna”, “ah, como estou contente em vê-la”, “desejava tanto vê-la”.

No âmbito narrativo, a reiteração engloba também a identificação entre Anna e Lisa. Porém, o mesmo plano do conteúdo que as une, estabelece oposição. Lisa, socialmente, sabe administrar sua vida amorosa, enquanto Anna apresenta dificuldade para lidar com as questões que o relacionamento com Vrónski impõe. A oposição se torna fundamento da duplicidade entre aparentes e semelhantes: “ao fitar esses olhos, tinha-se a impressão de conhecê-la completamente e de, a conhecendo, ser impossível não se apaixonar” (Tolstói, 2013, p. 300).

A primeira consideração de Lisa ao encontrar Kariênina estava atrelada ao episódio do dia anterior, a queda de Vrónski durante a corrida de cavalos: “mas não foi mesmo terrível o que aconteceu? – perguntou, fitando Anna com o seu olhar, que parecia deixar à mostra toda sua alma” (Tolstói, 2013, p. 301). Ao leitor, restam as indagações: o olhar de quem? A alma de quem? É como se Lisa e Anna, ao se olharem, buscassem brechas pelas quais o fluxo de suas emoções pudessem escoar enquanto as palavras seguem o fluxo da superfície narrativa. Novamente, vozes externas se contrapõem ao conteúdo não dito das relações. Esse princípio também é analisado em “Montagem Vertical”, quando Eisenstein considera em sua análise a

existência de uma repetição que intensifica o contraste na formação rítmica de intensidade dramática da imagem artística.

A evolução da conversa, da qual outros personagens passam a participar, possui como tema o tédio e as formas de evitá-lo ou mascará-lo. Dentro desse jogo discursivo num “ambiente mundano e familiar” (Tolstói, 2013, p. 302), marcado pela interação de duplicidades e ambiguidades, Anna decide retornar à vida que aparentemente conhecia e enfrentar o que a aguardava em sua casa. Apesar do apelo dos presentes, Kariênina despede-se e vai embora sem jogar a partida de croquet. Essa retórica audiovisual explorada por Tolstói gera especificidades que inserem o leitor nos lapsos gerados pelas pressuposições advindas do jogo de “verdade ou mentira” que começou com Betsy e perpassa o encontro de Anna com as demais personagens. A linha emocional expressa pelos elementos da composição constitui artisticamente o turbilhão vivido internamente por Anna e propõe a articulação direta de elementos dissonantes, inserindo o leitor numa tensão da forma e dos sentimentos.

Para Eisenstein, a literatura possui justamente um potencial expressivo para criar fenômenos estéticos construídos “[...] de um modo incomum em circunstâncias ‘normais’”; por isso, “as páginas da literatura nos oferecem modelos de estruturas de composição completamente inesperados, nos quais estão presentes fenômenos que, ‘em si mesmos’, são bastante comuns” (Eisenstein, 2002, p. 144), temas frequentes, como o adultério, o assassinato, o amor, mas que o literário proporciona um tipo de experiência que oferece singularidade ao fenômeno estético. Esse aspecto, para o cineasta, resulta de um princípio de imagicidade cuja multiplicidade de sentidos e provocações formam a concepção narrativa de Tolstói.

## Referências

- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *Towards a Theory of Montage*. v. 2. Tradução de Michael Glenny e Richard Taylor. Londres: I. B. Tauris, 2010.
- IVÁNOV, Viatchesláv V. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- NABÓKOV, Vladímir. *Lições de literatura russa*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Fósforo, 2021.
- TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- КЛЕЙМАН, Наум. Пафос Эйзенштейна. In: ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей М. *Неравнодушная природа. Чувство кино [A natureza não-indiferente. O sentido do cinema]*. т. 1. Москва: Эйзенштейн-Центр, Музей кино, 2004. p. 5-32.
- ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей М. *Избранные Произведения в шести томах [Obras selecionadas em seis volumes]*. т. 5. Москва: Искусство, 1968.