

EISENSTEIN, A CASA DE VIDRO E O LIVRO ESFÉRICO

Oksana Bulgakowa

transparência teoria do filme
utopia método

O fervor e imaginário em torno da casa e demais construções de vidro é ponto de partida para Bulgakowa analisar dois projetos do cineasta russo Serguei Eisenstein jamais realizados, o filme Casa de vidro e seu livro esférico. A transparência do vidro é discutida em múltiplas camadas: do misticismo ao ideário político e social que impregnou práticas artísticas e projetos de arquitetura na primeira metade do século 20.

Os visitantes da Exposição Universal de Londres experimentaram, em 1851, uma sensação arquitetônica: Joseph Paxton, o maior especialista em paisagismo e arquiteto versado em estufas, havia construído um palácio em vidro e ferro, e abrigado nele um modelo do mundo, um mundo das maravilhas naturais com cachoeiras e plantas exóticas ao lado das maravilhas da técnica moderna. As máquinas ingressavam no paraíso artificial. Sob o teto de vidro da estufa de 34 metros “cresciam” construções igualmente gigantescas

do passado – pirâmides, templos antigos e catedrais góticas, cujas paredes a luz diluía –, em meio ao moderno mundo de sonhos do consumo: passagens e lojas. Do palácio de cristal incendiado em 1936 restaram apenas imagens, e elas evocam mitologias antigas e novas, criações humanas e divinas. Todos os contrários parecem destacar-se: natureza/técnica, realidade/sonho, Norte/Sul, interior/exterior – tudo graças ao material, cuja transparência imaterial e frágil dureza fazem pensar em vários elementos.

Euforia e ceticismo acompanhavam a invenção. Em 1863 é publicado o romance *O que fazer?*, de Nikolai Tschernyschewski, em que um palácio de cristal aparece para a protagonista em um sonho com o futuro. Tschernyschewski o escreveu em uma escura e úmida cela de cadeia, e fundou uma comunidade socialista, uma segunda criação, social, do mundo, em um gigantesco jardim de inverno com árvores e flores tropicais – assim como Tommaso Campanella, que também em uma prisão redigiu seu utópico *Estado do sol*. A outro petersburguês veio igualmente a imagem de uma prisão de vidro, de onde não se escapa à

EISENSTEIN, *THE GLASS HOUSE AND THE SPHERICAL BOOK* | *The fervor and imagination around the home and other glass constructions is a starting point for Bulgakowa's analysis of two projects never completed by Russian film director Serguei Eisenstein: the film The Glass House and the spherical book. The transparency of glass is discussed in multiple layers: from mysticism to political and social ideology that impregnated art practices and architectural designs in the first half of the 20th century.* | **Transparency film theory utopia method.**

Rascunhos de Eisenstein para o projeto *Casa de Vidro*, desenvolvido entre 1926-1928

observação, quando escreveu sobre a construção de Paxton: em 1864 Fiódor Dostoiévski publicou sua resposta à visão de Tschernyschewski, *Aparentamentos do porão*, cujo personagem ridiculariza o palácio de cristal, chamando-o de galinheiro, e coloca em dúvida a racionalidade da construção, já que ela não previu nenhum espaço para a explosão emocional caótica e livre dos *homens*.

A transparência do vidro, inseparável da ideia de transparência metafórica, fascinava artistas e filósofos desde o Iluminismo. A corporificação da transparência por meio de luz, água, gelo, cristal e vidro, material artificial, se contrapunha à pedra e ao encobrimento, e à fraude. A transparência, nudez da natureza, foi vista por Rousseau em contraste com a opacidade e o engano do mundo social, mas qual o lugar do homem? A transparência de uma construção seria materialização da pureza do pensamento dos que nela residem? O vidro parecia superar a materialidade, espelhava o céu, assemelhava-se à água e era transparente como o ar, estava próximo aos elementos essenciais. Corporificava a imaterialidade do ar, a versatilidade da água, o sublime e sagrado de um cristal e o frio letal do ferro. Seria o vidro o filtro da luz espiritual, como na visão de alquimistas e místicos, motivo para frágeis ilusões na interpretação dos românticos ou mesmo uma imagem da morte, que significava o fim da materialidade para os simbolistas?¹ A ideia mística da dissolução do material na transparência, no vidro imaterial, enganoso, duro, sublime, frágil, frio foi interpretada de outra forma pelos modernos.

Bruno Taut e os arquitetos de sua *Corrente de vidro* [Gläserne Kette] acreditavam que um edifício de vidro estabeleceria novas relações entre as pessoas e o cosmo, tornando totalitária sua percepção e modificando seus hábitos. Os construtivistas achavam que a transparência do edifício

contribuiria para a transparência das relações humanas, anularia a separação de público e privado. Marxistas, budistas e surrealistas, entretanto, permaneciam fiéis a uma interpretação metafórica. Leon Trótski estava convicto de que a sociedade comunista tornaria o inconsciente dos cidadãos transparente (*Literatura e revolução*, 1923). Para André Breton, a casa de vidro era a única estrutura possível que possibilitava a conjunção do automatismo surpreendente de seu inconsciente com os acasos vindos do exterior: "Continuarei habitando minha casa de vidro, onde se pode ver a qualquer hora quem me visita; onde tudo que está pendurado na parede se sustenta como que por encanto, onde descanso sobre uma cama de vidro debaixo de cobertores de vidro, e onde, mais cedo ou mais tarde, ficará visível – inscrito com diamante – quem sou."²

Walter Benjamin escreveu em seu ensaio sobre o surrealismo (1929):

*(Em Moscou, hospedei-me em um hotel cujos quartos eram quase inteiramente ocupados por lamas tibetanos, que tinham ido a Moscou para participar de um congresso de todas as igrejas budistas. Impressionou-me o número de portas que ficavam sempre entreabertas, nos corredores. O que a princípio parecia um simples acaso, acabou por inquietar. Descobri então que os hóspedes eram membros de uma seita, que tinham feito voto de nunca permanecer em espaços fechados. O leitor de Nadja pode compreender o choque que senti). Viver em uma casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral que nos é extremamente necessário.*³

O que Benjamin considerava revolucionário era aterrorizador em *Wir* [Nós], de Yevgeny Ivanovich



Palácio de Cristal, Exposição Universal, 1851, Hyde Park, Londres

Zamyatin: as paredes de vidro da cidade utópica serviam à vigilância total. Enquanto os peterburgueses queimavam cercas cortadas para usar como combustível, o engenheiro naval Zamyatin projetou uma cidade sob um sino de vidro, sempre ensolarada e, além disso, transparente: copas de árvores, pensamentos, câmaras de execução. O surgimento do romance em 1925 na Inglaterra levou a um grande escândalo na Rússia soviética – e à emigração do autor. Não apenas os literatos dedicavam-se a tais reflexões e faziam do vidro material de construção para utopias salvacionistas ou antiutopias repulsivas, mas todos se serviam, literalmente, das construções de vidro: místicos

alemães, racionalistas americanos, construtivistas franceses, comunistas russos.

O mesmo material a partir do qual se construiriam jardins de inverno paradisíacos, catedrais alpinas, templos do consumo, exposições universais, escritórios, fábricas e comunas parecia servir para várias ideologias diferentes, como demonstram a Casa del Fascio, em Como (1921), a torre (projeto) de Mies van der Rohe na rua Friedrichstraße, em Berlim, ou os *Wolkenbügel* [Apoia-nuvens] de El Lissitzky para Moscou. O vidro inspirou também a fantasia de pessoas do cinema, meio que, sob diferentes aspectos, tem relação com a transparência. O material, a película, era transparente,

bem como a lente da câmera, que substituíra o olho, e também como a imagem do filme – uma ilusão fantasmagórica, trazida à vida por um raio de luz.⁴

Rua Kantstr. 165-166, Hotel Hessler, quarto 73, Berlim. Meados de abril de 1926

Inventado hoje: um filme americano precisa ser feito com [Upton] Sinclair. (...). Um arranha-céu de vidro. Um olhar sobre os Estados Unidos através das paredes. Irônico, como em [Anatole] France.

*Serguei Eisenstein.*⁵

Em 18 de março de 1926 Serguei Eisenstein viaja a Berlim para estudar novas técnicas cinematográficas e estar presente na *première* alemã de *O Encouraçado Potemkin*. O filme teve problemas com a censura, a *première* foi adiada, e o diretor se achou com bastante tempo, em Berlim. Dimitri Marianoff, genro de Albert Einstein e empregado da missão comercial soviética, coloca então Eisenstein em contato com os círculos artísticos de Berlim e o apresenta a celebridades do cinema. Eisenstein visita Fritz Lang durante as filmagens de *Metrópolis*, em Staaken, onde a decoração gigantesca de 'Jardim Eterno' havia sido montada – como visão tradicional de uma casa de vidro como paraíso artificial. Com os câmeras Karl Freund e Gunther Rittau, Eisenstein discutiu o uso da *entfesselte Kamera* ou câmera móvel.⁶ Thea von Harbou, roteirista e mulher de Lang, explicou-lhe a concepção do filme.

Metrópolis, a visão de uma grande cidade do ano 2000, inspirou Eisenstein a criar um filme sobre uma torre de vidro, em que tudo é transparente, e mudança de posição e perspectiva são construídas de forma subjetiva. Esse é também o primeiro projeto que Eisenstein oferece a Hollywood quando, alguns meses depois, em julho de 1926, Mary

Pickford e Douglas Fairbanks vêm a Moscou e o convidam a ir aos Estados Unidos e dirigir um filme para a United Artists, empresa que eles haviam montado com D. W. Griffith e Charlie Chaplin. *Casa de vidro* é desenvolvido como projeto arquitetônico baseado em duas mitologias: a do arranha-céu, uma estrutura espacial que espelha o modelo hierárquico da sociedade, e a da transparência, que provém do vidro.

Maschinenrhythmen [Ritmos mecânicos] (1926) de Johannes R. Bechers, *Rien que la terre* [Nada mais que a terra] (1926) de Paulo Morand ou *Skyscraper* [Arranha-céu] (1931) de Faith Baldwin estabeleceram o arranha-céu como corporificação metafórica da pirâmide social. Ao mesmo tempo, aos olhos do viajante francês Morand os edifícios de Nova York são como torres astrológicas dos caldeus, assim como a construção no *Metrópolis*, de Lang, pode ser associada à torre de Babel. Lang dirigiu uma anulação simbólica da hierarquia social nos degraus de uma catedral gótica. Eisenstein não prezava muito essa metafórica desgastada. E acreditava que Upton Sinclair possivelmente o ajudaria na escrita do roteiro, posto que ele já era conhecido por seus estudos sobre estratificação de classes. Eisenstein pede a Albert Rhys Williams, um jornalista norte-americano em Moscou, para estabelecer seu contato com Sinclair.⁷ O contrato com a United Artists também não se concretiza, sendo a proposta retirada em 1929.

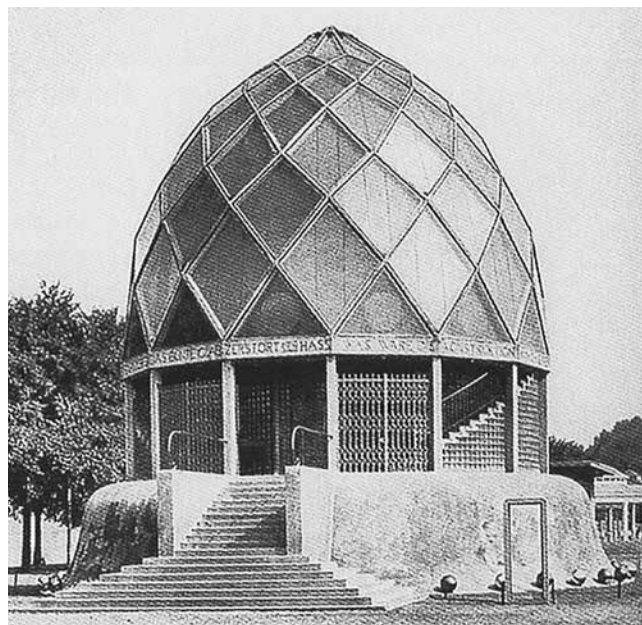
Entre 1926 e 1928, Eisenstein desenvolve o projeto *Casa de vidro* em paralelo a suas outras ideias utópicas: a filmagem de *O capital*, de Karl Marx, na técnica de *Ulisses*, de James Joyce, e a composição de um livro esférico que não modificaria apenas a teoria do cinema, mas explodiria a forma de todos os impressos bidimensionais e significaria o fim da era Gutemberg.

Na primeira versão (1926-1927), *Casa de vidro* é concebido como filme abstrato experimental, em que a câmera móvel e o elevador são protagonistas: o elevador atua como o olho material da câmera, move-se entre planos, pisos e tetos, modifica posições e enxerga – contrariamente aos residentes cegos: o marido não vê o amante de sua mulher, o saciado não vê os famintos. Eisenstein quer experimentar com a anulação da sensação de dureza e peso, com a confusão entre em cima e embaixo, dentro e fora, com a desmaterialização das fronteiras entre vidro e luz. Não se trata de voyeurismo ou surrealismo, como no *Entr'acte* [Entreato] (1924) de René Clair, em que a câmera olha por debaixo da saia de uma bailarina que dança sobre o gelo, ou como no *L'âge d'or* [Era dourada] (1929) de Buñuel, em que o ministro, morrendo, cai no teto do quarto. Tampouco é uma transparência imaginária das paredes e do chão, como em *The Lodger: A Story of the London Fog* [O inquilino] (1927) de Alfred Hitchcock. Em Eisenstein trata-se da transparência literal. No espaço abstrato do vidro flutuam objetos e sujeitos (um piano de cauda, uma banheira, móveis, cofres, um tigre, um boxeur, dançarinas de teatro de revista, crianças). Os materiais opacos, como carpetes e portas, limitam a transparência, mas flutuam no espaço como fragmentos de construções suprematistas, como Eisenstein os definiu.⁸ Não há sentido de direita-esquerda. Chão e teto, translúcidos, só podem constituir-se dos rostos e olhos dos observadores embasbacados, que comprimem seus narizes contra essas superfícies como se fossem vitrinas. Um cubo flutua no espaço vazio, abstrato. O filme é pensado como *sitcom* – como comédia das situações da câmera, entendidas literalmente como locais em que está situada, seus ângulos e perspectivas. A transparência permite nova simultaneidade: duas cenas

podem suceder paralelamente, e o observador decide para onde olhar. O vidro é um material ideal para a pulverização cubista das estruturas espaciais, recorta as figuras e garante os reflexos, deformações, excisões, desmembramentos. A forma-experimento da nova pintura é naturalizada nesse espaço.

Casa de vidro existe como *storyboard* desenhado. Todos os efeitos ópticos possíveis são fixados no papel: fumaça e fogo no cubo de vidro, uma piscina em meio à torre de vidro, cristais de gelo feitos de vidro, o bater de pregos no vidro e a polvorosa estelar, um abrir fogo contra o vidro, patas sujas de tinta sobre a superfície de vidro, reflexos e grandes fontes de água em caixas de vidro, o teste de diferentes perspectivas para a filmagem desses ornamentos e relevos de vidro: liso, granulado, mate... o projeto se desenvolve como resposta aos filmes urbanos da época, próximo à

Bruno Taut com Franz Hoffmann, *Casa de Vidro*, Exibição Werkbund, Colônia, 1914





Bruno Taut, Casa de Cristal nas montanhas, 1920

fotografia experimental e às instalações cinéticas com luz, que também se utilizam do vidro como material – trabalhos de estudantes da Bauhaus, de Moholy-Nagy, Alexander Rodtschenko e André Kertzes (*Distortions*, 1928). Suas imagens transmitem uma impressão de como o filme de Eisenstein poderia parecer.

Eisenstein planeja *Casa de vidro* como um filme teórico sobre o filme – a câmera como olho, aparelho de raio-x; casa como modelo para um novo espaço cinemático; a transparência da estrutura e mudança de posicionamento = perspectivas de visão como princípio básico da nova dramaturgia visual, que só seria possível em um espaço experimental, policêntrico, não euclidiano, sem em cima nem embaixo, sem sentido de orientação prévio

– como no espaço Proun [Projeto para afirmação do novo] pangeométrico de El Lissitzky. Eisenstein testa a sensação espacial de peso e de sentido de orientação em um espaço transparente, em que figuras e objetos flutuam e estão em rotação, em que janelas, paredes e pisos não limitam a visão, em que não há diferença entre perto e longe, não há centro nem simetria. A visão e a variabilidade da perspectiva não são, entretanto, dadas pelo homem, mas pelo aparato mecânico, e o gênero é definido por Eisenstein como “comédia do olho e para o olho”.

Em 1928, em meio a sua crise após o mal compreendido *Outubro* – que na verdade deveria estabelecer uma linguagem absoluta, compreensível a todos, do conceito da imagem e, com isso, uma

visão dialética do mundo –, Eisenstein mudou a história. Ele subjetiviza o olhar e lhe dá um protagonista, que possui apenas *uma* perspectiva de visão, e isso é o que move a ação.

Em primeiro lugar, um louco passa a enxergar (a partir de julho de 1928 o personagem é visto como idealista e poeta). Sua descoberta da transparência das paredes desvela as relações turvas: final de casamentos, pressões, espionagem. Quando se tornam transparentes, ocorre uma série de crimes – chantagem, assassinato e suicídio. A visão, uma característica perigosa, leva a catástrofes. A “comédia do olho” é transformada em “drama da iluminação”. O poeta louco, que se torna capaz de ver, é na verdade Adão, mas Eisenstein também o coloca como Jesus. Seu antagonista é um arquiteto.

Eisenstein fala sobre seu roteiro com Le Corbusier, que vai a Moscou construir um prédio no outono de 1928. Ele lhe mostra alguns rolos de filme, cerca de 40 minutos, da obra inacabada *Die Generallinie* [A linha geral], a sequência do sonho da campezina Marfa Lapkina. Para esse episódio Andrej Burow, um arquiteto construtivista, havia erguido uma fazenda em um povoado russo no estilo de Le Corbusier.

Marfa vê essa fazenda modernista em um sonho, como a protagonista do romance de Tschernyshevski. A casa do futuro abriga, como profetizou Dostoiévski, uma fazenda de animais. Eisenstein descreve o encontro da seguinte maneira: “Le Corbusier é um grande entusiasta e fã de cinema, que ele acredita ser a única arte moderna comparável à arquitetura. Le Corbusier disse: ‘A mim me parece que, em meu trabalho, *penso* exatamente como Eisenstein, quando cria seus filmes.’”⁹

Em 30 de abril Eisenstein assina no luxuoso hotel parisiense Edouard VII um contrato com o

vice-presidente da Paramount, Jesse Lasky, que lhe dá liberdade total na escolha do tema. Eisenstein concede a um jornalista parisiense uma entrevista otimista: “Estou muito contente de poder utilizar a enorme organização e todas as melhorias técnicas que estão à disposição da produção cinematográfica. Zukor é um homem enérgico, muito inteligente, que é completamente informado sobre a produção europeia e cujo amplo entendimento da arte do filme me surpreendeu especialmente.”¹⁰ Após longa reflexão ele ficou entre dois temas, *Casa de vidro* e *Ouro*, com base no romance de Blaise Cendrars. Eisenstein preferia, entretanto, a *Casa de vidro*. Ivor Montagu é colocado a sua disposição como roteirista inglês assistente. Ele havia trabalhado antes com Hitchcock, e também na nova versão editada de *Lodger* [O *inquilino*]. Hitchcock havia seguido as sugestões de Montagu.

Eisenstein trabalhou até a metade de maio de 1930 sobre o tema, em Nova York e na Califórnia. Ele recortou do *New York Times* de 29 de junho de 1930 um artigo sobre Frank Lloyd Wright. Esse artigo sugere construir uma torre de vidro em Nova York, e Eisenstein escreve em seu diário: “Essa é a torre de vidro que eu inventei em Berlim”.¹¹ Uma ilustração perfeita para seu filme americano, cuja ideia havia sido inspirada em um filme alemão e surgiu sob “a influência dos experimentos da arquitetura de vidro”, como anotou Eisenstein em seu diário.¹² Com esse envolvimento ele percorre o caminho de Fritz Lang em sentido inverso – a ideia de *Metrópolis* teria de fato surgido em Nova York. Os esboços de filme de Eisenstein oscilavam entre a Alemanha e a América do Norte, entre a torre de vidro de Wright e a torre de vidro que Mies van der Rohe projetou em 1921 para a rua Friedrichstraße em Berlim. Em seus roteiros, Eisenstein salta do inglês para o alemão, ora chama o projeto de *Glashaus*, ora de *Glass House*. Ele escreve a pri-

meira parte da palavra em alemão (*Glas*) e a terminação em inglês (*House*). É peculiar a diferença entre as proporções do arranha-céu imaginado do filme (naquela época, a torre Chrysler, com 319 metros de altura, era o edifício mais alto de Nova York) e o esboço do filme no diminuto caderninho de Eisenstein, 13x6cm.

Em Hollywood Eisenstein tenta incluir na fábula um triângulo amoroso, de fato clássico – entre um poeta, um robô e uma moça. Ele toma essas direções convencionais de maneira hesitante e pouco decidida. Finalmente, a história torna-se um triângulo amoroso das relações entre um arquiteto (o criador, o engenheiro, o velho), um poeta (o louco, o Jesus, o profeta) e um robô. O arquiteto constrói a casa de vidro (um paraíso artificial) e a oferece aos homens. Seus habitantes, porém, não podem ver. O poeta lhes abre os olhos e vai ao fundamento, sem ser entendido. O robô, um humano perfeito da nova civilização, destrói a casa, e ao final nota-se que ele é o próprio arquiteto. A trindade de Zebaoth (pai), Jesus (filho) e o espírito santo (robô) retorna à dualidade, o drama adquire traços autobiográficos. O próprio Eisenstein era um arquiteto falido que criou um autorretrato edipiano duplicado. Ele se identifica tanto com o arquiteto quanto com o poeta (o filho que rejeita a criação do pai). O pai de Eisenstein era um arquiteto que projetou prédios Art Nouveau dos quais o filho zomabava. Não é por acaso que Eisenstein menciona a *Casa de vidro* como seu misterioso jogo privado. Assim, a “comédia do olho” e o “drama da iluminação” é invadida pelo drama de dois utopistas: o do engenheiro, que projetou uma casa ideal, e o do poeta, que duvida da validade dessa construção funcional, um drama psicanalítico, edípico, da rebelião.

Eisenstein discutia suas ideias com Chaplin e o chefe da Paramount, B. P. Schulberg, um admi-

rador de Dostoiévski. Jesse Lasky determina que o estúdio busque uma combinação do temperamento criativo russo e da supertécnica americana. Com uma fábrica de vidro em Pittsburgh já são conduzidas negociações relacionadas à produção de construções de vidro para o filme. Mas o trabalho no roteiro é interrompido. O estúdio contrata Oliver H. P. Garret, que é especialista em filmes de gângster e melodramas urbanos como *Ladies of the Mob* [*Fidalgas da plebe*], *Chinatown Nights* ou *City Streets* [*Ruas da cidade*], para colaborar, mas ele não entende as ideias de Eisenstein. Como todos seus outros roteiros para Hollywood, *Casa de vidro* não é realizado, mas, diferentemente dos demais, não por resistência dos produtores. O próprio Eisenstein não entende o que o impede de terminar os esboços do roteiro. Ele tenta resolver seus problemas com a ajuda de um psicanalista [Gregory Stagnell], que havia encontrado na casa de Chaplin. Gasta bastante dinheiro com as sessões, que ocorrem na varanda de sua casa em Beverly Hills, o que irrita seu colaborador Ivor Montagu – ele quer seguir adiante rapidamente, pressiona Eisenstein a desenvolver outro roteiro, com base em *Gold* [Ouro], de Cendrars.¹³

Em 17 de junho de 1930 Eisenstein escreve para Pera Atasheva, em Moscou:

Nos últimos 10 dias tive uma forte depressão. Agora estou um pouco melhor. Parece que, de uma vez, consigo vencer para sempre uma série de minhas neuroses. Ao longo de três dias tive sessões de alta velocidade com um psicanalista bastante conhecido nos Estados Unidos (o editor de Psychological Review), meu bom amigo dr. Stragnell. Interessantíssimo! Vencemos quase 50% de meu complexo de dúvidas – isto é, claro, meu ponto fraco. Temos trabalhado mediante um método científico – não é charlatanismo. A última depressão histérica

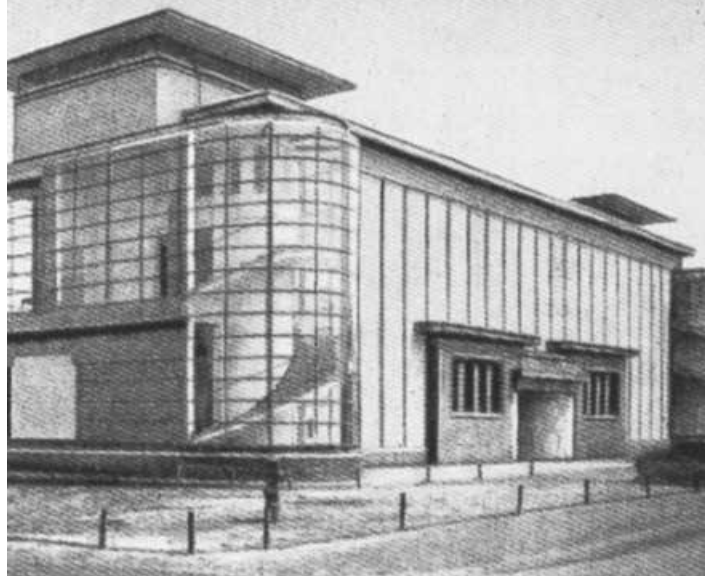
(durante minha circunstância atual afortunada!) me chateou tanto, que decidi arrancar a culpa do conjunto de neuroses (*sem tocar em outros). Minha decisão coincidiu com a chegada do dr. Strangnell (às vezes, tenho sorte). É muito interessante perceber como minha dúvida obsessiva se desenvolveu e quem e o que são culpados. Imagine, Pearl! Logo não precisarei mais das aprovações de sempre, imagine só! Serei capaz de fazer tudo!¹⁴

Apesar da empolgação de Eisenstein pela psicanálise, ele nunca pôde terminar o roteiro.

Glashaus tem a visão como tema – primeiramente como perfeita capacidade do meio; depois como voyeurismo do homem. Eisenstein vinculou-se à antiga tradição de Plotino da visão interior, em que apenas os poetas são dotados de *visão*, e assim destrói, na verdade, o filme, já que o filme é a *nova visão* ou o voyeurismo por excelência! Quando essa visão enquanto iluminação interior foi ancorada na fábula, o que pode o meio ainda causar? Assim Eisenstein obrigatoriamente não pôde terminar o roteiro.

A história foi conformada primeiro como drama da visão, então move-se no sentido de um drama do comportamento. Ambas as versões distanciam-se da crítica social superficial – e estavam no contexto das utopias arquitetônicas contemporâneas. O drama da visão é lido como uma resposta direta à ideia dos arquitetos da *Corrente de vidro* e polemiza com o papel do homem como observador no novo teatro do vidro por eles projetado. A segunda versão é lida como uma polêmica contra a concepção dos construtivistas sobre o disciplinamento da anarquia biológica por meio da sala funcionalmente organizada.

A arquitetura vítrea da *Corrente de vidro*, do círculo de Bruno Taut, surgiu no contexto das utopias



Walter Gropius, Prédio administrativo, Exibição Werkbund, Colônia, 1914

do literato alemão Paul Scheerbart. De acordo com essa concepção é que a casa de vidro deveria aproximar o homem do cosmo, projetar seu mundo fechado na infinitude do universo. Em lugar da estaticidade e encerramento de uma construção tradicional, o homem é confrontado com o infinito e a luz, é transportado ao teatro cósmico, ao teatro da natureza, em que a arquitetura aparece como uma nova religião da criação.

Pode-se, entretanto, entender *Casa de vidro* como comentário sarcástico às utopias de vidro dos construtivistas e funcionalistas. Nos anos 20 eles tentaram alcançar uma organização ideal para a sequência de movimentos da esfera privada, ou seja, estabelecer o taylorismo na casa, no apartamento, em uma discoteca, em um hotel. Processos de vida são observados como processos produtivos.¹⁵ A possível sequência de movimentos é colocada na planta, uma possível sequência de movimentos é dirigida, o espaço é estruturado de forma autoritária, e o arquiteto é seu ditador criador. A máquina de morar de Le Corbusier ou uma casa comunal da arquitetura soviética é concebida como organização da existência, produção da



André Kertész, *Distortion* nº 102, 1933

existência. Esse é um dos primeiros passos para a organização do espaço privado de acordo com um comportamento esquemático dirigido.

O arquiteto cria o espaço estruturado, que atrai o gesto prescrito; assim uma individualidade anarquista potencial passa a ser organizada funcionalmente. As encontradas soluções espaciais das formas arquitetônicas – como a casa – disciplinam o biológico. Le Corbusier se baseia nos pensamentos do sociólogo Hyacinthe Dubreuil, seu amigo, que investigou primeiro as fábricas Ford e depois o fabricante técnico de sapatos Thomas Bata.¹⁶ Este último entendeu como fatores biológicos os processos interativos entre o espaço e seu usuário = aquele que o percebe, que já não é observador,

mas agente ativo. Esse sujeito circula no espaço e segue assim as possibilidades que o arquiteto lhe oferece. O arquiteto deve, portanto, limitar, racionalizar e calcular exatamente essas possibilidades, de modo que não surja circulação inútil ou espaço vazio.

O sistema de organização fabril e a disciplina laboral são observados como ideia politicamente relevante da ordem (seja em Marx ou em Ford). Mart Stam construiu em 1930 uma fábrica de tabaco em Roterdã, cujas divisórias de vidro sugerem a transparência social. Tudo é transparente, todos podem ver e ser vistos. O escritório do chefe é transparente para os trabalhadores e vice-versa. Le Cobursier descreve a arquitetura de vidro como “espetáculo da vida moderna”: “Aqui não há mais protelários ou burguesia, apenas a medida hierárquica notadamente organizada. Isso possibilita o processo de condução – como um enxame de abelhas, com sua ordem, conveniência e ritmo.¹⁷ Quando a transparência nas relações e a harmonia nas hierarquias forem conquistadas, a revolução social poderá ser substituída pela revolução na arquitetura.

Os funcionalistas e construtivistas projetam espaços que dirigem, racionalizam e, acreditam, corrigem o comportamento. Os arquitetos dos círculos da *Corrente de vidro* acreditavam poder equipar o homem com uma nova visão, por meio da qual ele seria capaz de apreciar o espetáculo cósmico da natureza. Eisenstein deixa que seus protagonistas – que foram transplantados ao espaço da nova visão e do comportamento regulado – destruam essa construção ideal. Eles não podem atuar como espectadores nem como participantes do “espetáculo da vida moderna”. Só são treinados para os antigos papéis. As paredes de vidro não facilitam a comunicação, mas isolam; tampouco ensinam a visão nem harmoni-

zam a desigualdade social existente. A nova casa é tomada por velhas paixões que afirmam sua dominância no que tange à arquitetura. O resultado não era nem um espetáculo cósmico, nem o comportamento regulado, mas a destruição da cosmogonia construtivista. No início dos anos 20 o próprio Eisenstein pensou em disciplinar a anarquia biológica do indivíduo – com ajuda do teatro ou do filme, que ele concebe como psicotécnica, meio de regulação do comportamento, do pensamento. Seria a interrupção do projeto *Casa de vidro* também uma despedida de utopias próprias? Na decoração construtivista, partindo do conceito do filme como meio de totalização da percepção, Eisenstein dirige o drama psicanalítico da rebelião do filho contra o pai e um mistério sobre a crise da civilização. Ruiu a edificação de vidro – e diversas utopias da vanguarda também entram em colapso. Seu comentário tem ainda, obrigatoriamente, traços autobiográficos. Ele se vê na paisagem da modernidade stalinista como poeta, torturado por visões internas e presságios, ou como arquiteto, aterrorizado por suas criações? Não há resposta óbvia para essa pergunta. Mas o filme não realizado levou o arquiteto Eisenstein a um novo tipo de projeto de livro e à visão de um novo tipo de teoria.

É difícil escrever um livro. Porque todo livro é bidimensional. Entretanto, gostaria que esse livro se destacasse por uma característica, que não se adequa de forma alguma à bidimensionalidade de uma obra impressa. Essa exigência tem dois aspectos. O primeiro é que o conjunto desses textos não pode de forma alguma ser observado e recebido sequencialmente. Gostaria que fosse possível observá-los todos de uma vez, em simultâneo, porque representam finalmente uma série de setores, organizados em torno de um ponto de vista geral

e determinado, alinhado a áreas distintas. Por outro lado, gostaria de criar uma forma espacial que possibilitaria entrar diretamente em cada colaboração e tornaria aparentes suas conexões. (...) Tal sincronicidade de circulação e a mútua penetração dos textos poderiam ser realizadas apenas em forma (...) de uma esfera. Mas infelizmente, livros não são escritos como esferas... Posso apenas esperar que eles venham a ser lidos de acordo com o método da reversibilidade mútua, um método esférico – na expectativa de que nós aprendamos a escrever livros como bolas giratórias. Agora temos livros apenas como bolhas de sabão. Especialmente sobre arte.¹⁸

Eisenstein escreve esses pensamentos em seu diário no dia 5 de agosto de 1929, quase um ano depois de terminar a primeira sinopse de *Casa de vidro*. Entre março e agosto de 1929, organizou várias vezes o plano de uma possível antologia.¹⁹ Não era simples uma nova reunião de textos inéditos com outros já publicados sobre montagem, linguística e a arte japonesa, ou com aqueles que ainda tinham que ser escritos (*John e Schopenhauer, Chlebnikow, Le paire*); constituía a princípio nova abordagem da organização do livro e dos pensamentos como mudança desmotivada de perspectivas e métodos de análise, que pudessem comunicar-se livremente uns com os outros e, entretanto, possibilitassem um salto para outra dimensão. Eisenstein em 1932 desistiu da ideia de realizar o livro para iniciar outro, que também deveria organizar-se de forma esférica.

Nos textos do primeiro livro esférico que surgiram em 1928-1929, a montagem é explicada de acordo com diferentes modelos. Ela é entendida 1) como método de condicionamento para a criação de uma cadeia de reflexos condicionados – dentro do entendimento reflexológico (*Montagem das*

atrações filmicas); 2) como colagem, como combinação e recombinação de diferentes materiais – em termos dos entendimentos construtivistas (*Montagem das atrações*); 3) como um sistema de oposições, que formulam uma afirmação – dentro da compreensão linguística (*Perspectivas*) e de acordo com o exemplo do hieróglifo japonês (*Além da configuração*); 4) como sistema hierárquico com dominantes variáveis, influenciado pela teoria do texto de Jurij Tynjanov e pelos experimentos da nova música (*A quarta dimensão no filme*); 5) a montagem é explicada por meio da dialética (dentro da lei da unidade e da luta dos contrários – *Dialética da forma do filme*) ou 6) é vista como processo cinestésico, que reúne diversos sentidos – visão, audição, olfato, paladar – em uma comunicação (*uma articulação improvável*). A polaridade das posições insinuadas aqui, uma mudança frequente dos pontos de vista e das dimensões, produz a tensão entre os setores, já que o princípio da simultaneidade não pode ser abandonado. Esse, entretanto, também era o único projeto em que tal polaridade era permitida.

Essa abordagem diferencia o livro esférico do pano de fundo da formação de teorias da época (e da atualidade) e demonstra plasticamente a nova mentalidade teórica do século 20 – mesmo quando os princípios da arte surgem como analogia. O mais radical no projeto de Eisenstein reside em seu processo de pensamento e escrita, que nega a lógica linear e busca outras formas textuais, próximas das estruturas de pensamento associativas, esféricas, labirínticas e que até o presente foram encontradas apenas nos experimentos artísticos modernos, e não em escritos teóricos. Seu modelo teórico é a oferta mais radical de encontrar uma unidade que nem mesmo o é e que só se pode constituir na mudança de plano a plano, que exige uma interpretação e uso variável

dos setores incompatíveis. Eisenstein oferece para esses diferentes discursos uma base totalizante, ao modelar a forma de uma esfera transparente em rotação, que permite a transição e garante uma poliperspectiva, como em sua visão de uma *Casa de vidro*.

O momento mais produtivo do roteiro de Eisenstein, para mim, é ‘a história do olho’. Diferentes conceitos da transformação do paradigma da percepção – de Benjamin e Bataille a Wolfgang Schivelbusch e Jonathan Crary – tentaram conceitualizar a nova visão da nova subjetividade da modernidade, problematizando como o tema se pode adequar a uma constelação de novos eventos, instituições, aparatos. O que é impressionante em “história do olho” de Eisenstein é seu radicalismo. De um lado, ele duvida que a subjetividade moderna esteja preparada para reconfigurar a percepção mas, de outro, seu filme sugere – em seu primeiro estágio como uma sátira – uma versão mais sublime do aparelho da visão, indo muito além de novas constelações conectadas à mobilidade, visão panorâmica ou caleidoscópicas, etc. Ele adiciona rotação e flutuação no espaço, perda de gravidade. E naturaliza o modelo cubista.

O comentário de Eisenstein sobre o projeto da modernidade e a utopia soviética tem forte inclinação autobiográfica. Ele próprio se vê como Poeta que está com medo de sua visão interior, ou um Arquiteto que está com medo de sua criação? Sempre existirão pelo menos duas interpretações diferentes de seu papel no panorama da cultura estalinista.

A produção da história associada ao roteiro nos mostra, de maneira ideal, a problemática relação entre ‘alfabetização’ e visualidade. A ‘versão sublime’ colapsa no momento em que Eisenstein precisa adaptar sua ideia a uma narrativa. Nar-

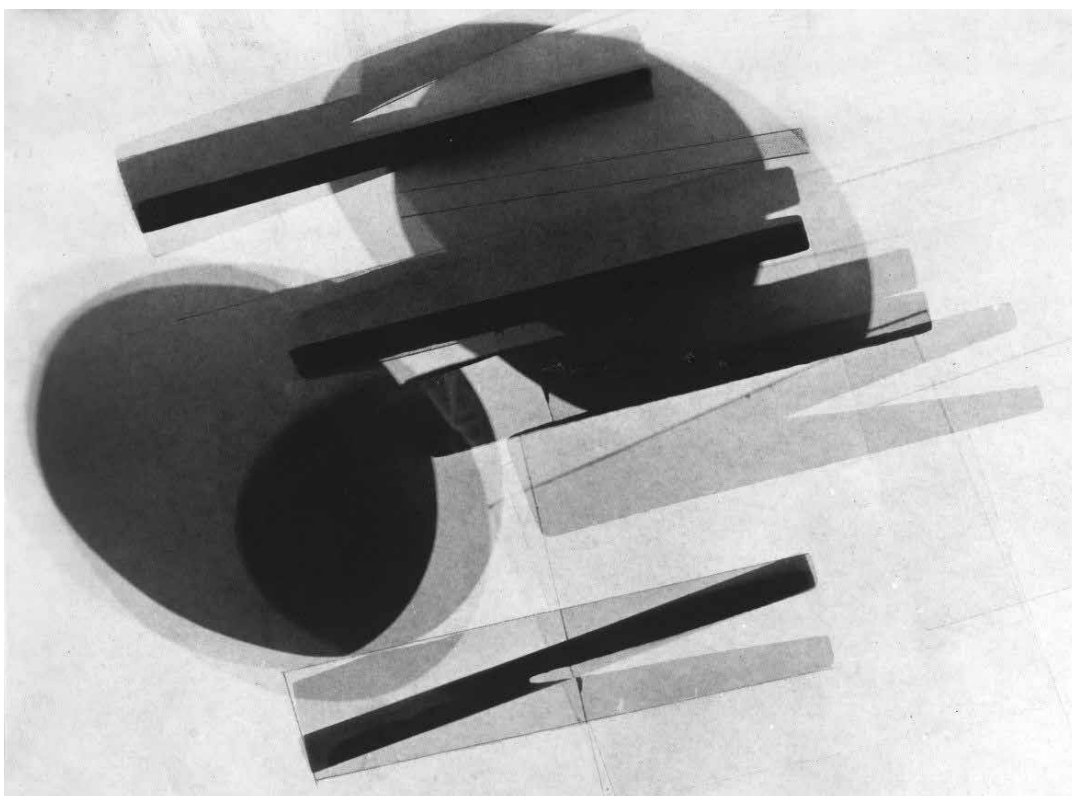
rativa é construção linear que não consegue ser congregada a múltiplas camadas materializadas do espaço visual. Apenas o hipertexto seria forma apropriada para tanto; esse texto reconfiguraria o leitor, forçando-o a seguir as conexões cruzadas. A partir desse ponto, Eisenstein começa a escrever seus textos como hipertextos, tornando extremamente difícil sua publicação.

Daí, sua sugestão teórica de um livro esférico. No começo do século, um mundo edílico de sistemas holísticos se havia rompido. Transformações fundamentais das ciências naturais levaram à fragmentação de ciências particulares. A totalidade foi descartada como utopia. A variedade dos diferentes tipos de discurso descreve a obra de arte em todos os seus aspectos. O livro esférico de Eisenstein foi um produto de seu tempo – aquele que tentou su-

plantar essa discursividade. Seu modelo é a tentativa mais radical de encontrar totalidade que não existe e só pode ser alcançada na permanente mudança de um nível para outro, com base na reinterpretação do uso variável de setores incompatíveis. Esse modelo, contudo, é também uma possível sugestão de abordagem interdisciplinar, integrando sociologia, psicologia, antropologia, teoria da comunicação, musicologia e outras disciplinas nos estudos de cinema (*film studies*).

Por que não posso desvincular-me desse tema? Sigo os rastros de Eisenstein e os rastros desse projeto há muitos anos. Um filme não realizado... um livro inacabado... caixas de vidro já eram naquela época, anos 20, observadas não mais como completude alcançada de construções utópicas, mas como técnica perfeita da observação e do

László Moholy-Nagy, *sem título*, 1923-25

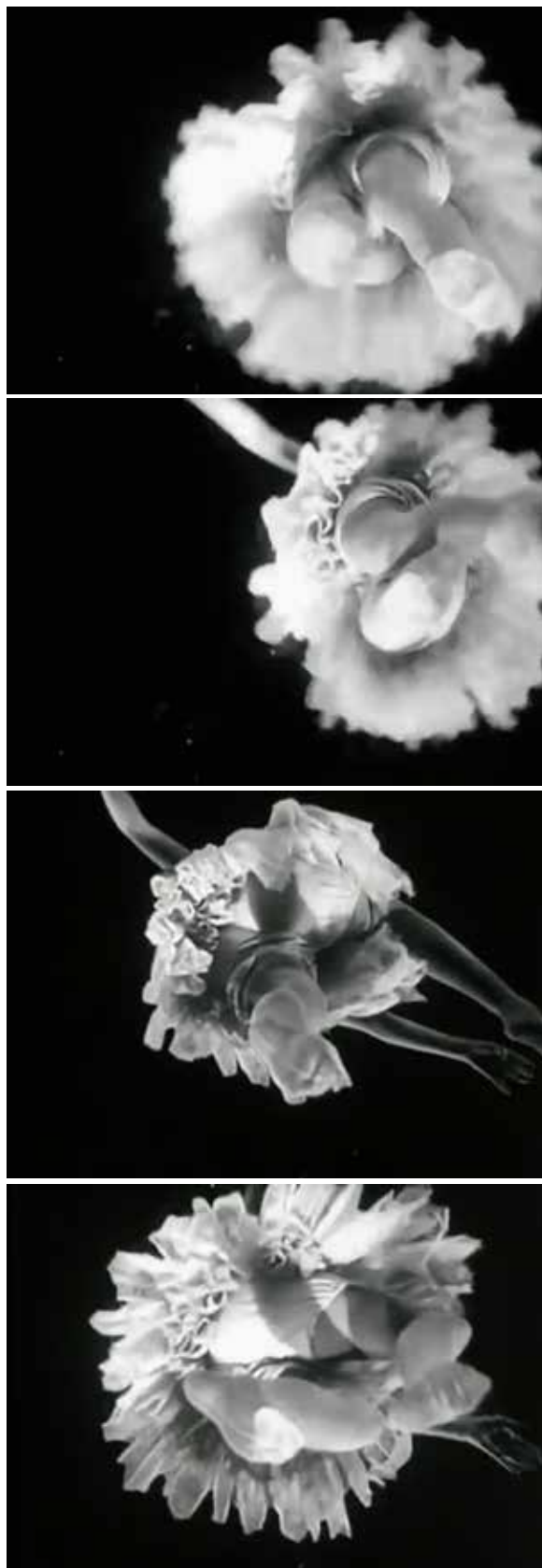


controle. Aliadas a câmeras e microfones, eram mais perfeitas que o panóptico de Jeremy Bentham. Entretanto, *Os 1.000 olhos do Dr. Mabuse*, de Fritz Lang, *A conversa*, de Francis Ford Coppola, *Sylvia*, de Phillip Noyces, parecem hoje versões empoeiradas do Big Brother. Os políticos servem-se das velhas metáforas de cidadãos de vidro e não pensam no autor da expressão, Jean-Jacques Rousseau, que queria dizer algo totalmente diferente. Há muito tempo não é o medo que dirige o desenvolvimento das técnicas de observação, mas o desejo de ser permanentemente observado – como confirmação da própria existência. O que a ideia de Eisenstein ainda pode transmitir nessas circunstâncias modificadas?

O radicalismo marca a história do olho de Eisenstein, mesmo quando sua libertação é dirigida de forma diferente daquela de Bataille. Por um lado ele duvida que o sujeito esteja pronto para reagir a situações de percepção modificadas, que determinam máquinas, aparatos, instituições, construções (e isso é o objeto de sua representação); por outro lado ele esboça uma visada na nova visão mediatizada que ultrapassa em muito a concepção de Benjamin. O olho da câmera de Eisenstein é móvel, dinâmico, caleidoscópico, panorâmico, gira e flutua no espaço sem gravidade, sem direita e esquerda, em cima e embaixo, perto e longe, e dilui a hierarquia topográfica.

Casa de vidro encobre, entretanto, a problemática relação entre visualidade e narrativa. A visão sublimada implode no momento em que Eisenstein tenta transformá-la em narrativa e produzir um sujeito. A construção linear da narrativa não cabe no espaço experimental policêntrico. Só o hipertexto parece ser forma adequada de reprodução da nova sensação espacial, longe da página

Frames *Entr'acte*, de René Clair, escrito por Picabia, música de Satie, 1924





impressa bidimensional. Se a visão não puder ser mudada ou só puder ser mudada condicionalmente, nada atravança o pensamento. A partir desse momento Eisenstein começa a conceber todos os seus livros como imagem esférica e também a escrevê-los dessa forma – o que torna sua publicação extremamente difícil. Em um dos últimos capítulos de *Kreis* (!) seu último livro inacabado, *Método*,²⁰ sobre a fusão entre as estruturas de pensamento e a construção de obras de arte, Eisenstein se volta novamente para a ideia do livro esférico e observa, em 17 de setembro de 1947:

*Em 1932 comecei a ordenar meus escritos teóricos em um filme (o que já venho fazendo há 15 anos) e anotei: sonho em escrever um livro esférico porque para mim tudo entra em relação com tudo e tudo invade tudo. A única forma que pode corresponder a isso é uma esfera. [Mudar] de [um] meridiano a outro. Desde então anseio por esse livro e agora talvez mais que nunca.*²¹

Sua teoria das estruturas de pensamento que é mediatizada em formas artísticas surge como obra de arte híbrida, construída de acordo com o princípio de uma obra de arte.

O livro esférico de Eisenstein responde à fragmentação das ciências em campos de estudo separados – uma das consequências da modernidade. Seu livro foi uma tentativa radical de localizar uma unidade não existente na mudança de um nível para outro, reinterpretando segmentos incompatíveis e os utilizando de maneiras diversas. Acredito que os problemas levantados por seu projeto da *Casa de vidro*, que descrevi a partir de um recorte histórico, ainda possui grande relevância nas discussões atuais. E não apenas como uma versão primeira do Big Brother (o livro de Orwell ou os ‘realities’ televisivos) – nos permitindo localizar o projeto por meio da perspectiva da vigilância e do controle em

nossa sociedade, o desenvolvimento de técnicas de vigilância que vai dos já citados panóptico de Bentham às câmeras de vídeo em todos os lugares, do filme de Lang *Os 1.000 olhos do Dr. Mabuse* ao *A conversa*, de Coppola, e *Sliver*, de Phillip Noyce, do medo ao desejo de ser observado.

Oksana Bulgakowa é historiadora de cinema e especialista em Serguei Eisenstein, formada pelo Instituto de Cinematografia de Moscou (VGIK), com doutorado na Universidade de Humboldt, Berlim. Lecionou em Humboldt, na Escola de Drama de Leipzig e na Freie Universität, em Berlim. Foi professora visitante em Berkley (2004) e Stanford (1998-2004). Desde 2008, é professora de estudos e teoria de cinema na Universidade de Mainz. Além de ter desenvolvido alguns documentários, filmes e feito curadorias, escreveu e organizou inúmeros livros, entre outros, Sergej Eisenstein. Eine Biographie (1997), Sergej Eisenstein. drei Utopien: Architekturentwürfe zur Filmtheorie (1996), FEKS: Die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers (1996).

Tradução do original em alemão Marília Palmeira

Revisão técnica e edição ampliada a partir da versão inglesa Natália Quinderé

NOTAS

Este ensaio foi traduzido de sua versão original em alemão, Eisensteins *Glashaus* und sein kugelförmiges Buch. Com autorização de Bulgakowa, transcreveu-se e editou-se uma versão ampliada inédita para o português a partir da análise de uma segunda versão do texto em inglês, traduzida e modificada pela própria autora do original alemão, chamada Eisenstein, the Glass House and the Spherical Book From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment. O texto original é um capítulo de seu livro *Sergej Eisenstein. Drei*

Utopien – Architekturentwürfe zur Filmtheorie [Sergei Eisenstein – Three Utopias: Architectural Drafts for a Film Theory] (Berlin: PotemkinPress, 1996).

1 Mikhail Yampolsky, Transparency Painting: from Myth to Theater. In: Efimova, Alla; Manovich, Lev (Org.). *Tekstura: Russian Essays on Visual Culture*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1993: 127-151.

2 Breton, André. *Nadja* (1928). Paris, 1964: 18-19.

3 A tradução portuguesa utilizada de *O surrealismo: o último instante da inteligência* eroupeia foi retirada de Benjamin, Walter. *Obras escolhidas* v.1. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*, p. 24. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. A versão utilizada por Bulgakowa encontra-se em Benjamin, Walter. *Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929). In Tiedemann, Rolf; Schweppehäuser, Hermann (Org.). *Gesammelte Schriften* v.2: 298. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974-1983. N.T.

4 Sobre essa característica do filme relacionada à transparência das imagens na pintura, ver Albera, François. *Formzerstörung und Transparenz*. In von Oksana, Bulgakowa. *Eisenstein und Deutschland*. Berlin: Henschel, 1998: 132-142.

5 Publiquei os *exposés* do roteiro e anotações do diário de Eisensteins em uma antologia, na realidade, um catálogo (17-38) para uma exposição que não aconteceu Eisenstein und Deutschland. Eisenstein und Deutschland.

6 Literalmente, *câmera desvencilhada*. A *entfesselte Kamera* é uma inovação de Karl Freund que aumentou consideravelmente a mobilidade da câmera, seja, por exemplo, atando-a ao peito enquanto se pedala uma bicicleta ou suspendendo-a por um cabo e soltando-a por uma janela, para que ela desça a rua até a entrada de um edifício. Na montagem, a cena poderia ser invertida para que a câmera parecesse subir. N.T.

- 7** Sobre o contexto biográfico, ver meu livro: *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*. Berlin: PotemkinPress, 1998.
- 8** *Eisenstein und Deutschland* (como na nota 4): 33.
- 9** S. W. [Eisenstein]. Nowaja klientura gospodina Korbjusie. *Sowjetski ekran*, n. 46, 1928: 5.
- 10** Eisenstein alegre-se. *Film-Kurier*, n. 103, 30 abr. 1930.
- 11** *Eisenstein und Deutschland* (como na nota 4): 35.
- 12** Op. cit.: 20.
- 13** Montagu, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood*. Berlin, 1967: 104.
- 14** *Kinowedtscheskie sapiski*, n. 36-37: 2, 1997-1998.
- 15** Ginsburg, Moisej. Zel sowremennoi architektury. *Sowjetskaja architektura*, n. 1: 4, 1927; ver também a aula de von Le Corbusier em 10 out. 1929 O cômodo na proporção humana, em que ele explica seu conceito de máquina de morar introduzido em 1921. Le Corbusier. *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*. Berlin: Ullstein, 1964: 88.
- 16** Sobre *Dubreuil's Standards* (1929) e *L'exemple de Bat'a. La libération des initiatives individuelles dans une entreprise géante* (1936), ver Hilpert, Thilo. *Die funktionelle Stadt. Le Corbusiers Stadtvision. Bedingungen, Motive, Hintergründe*. Braunschweig: Vieweg, 1978: 263.
- 17** Op. cit.: 176.
- 18** Cf. Sergej Eisenstein. Drei Utopien – Archiktur-entwürfe zur Filmtheorie: 31-32. Sobre o livro esférico, cf. 31-108. Eisenstein. *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Oksana Bulgakowa e Dietmar Hochmuth (Org.). Leipzig: Reclam, 1988: 344.
- 19** RGALI, 1923-1-1030, 12; 1923-1-1012, 1-2. Arquivo-Eisenstein, conservado no Arquivo Público Russo para Documentos de Arte e de Literatura RGALI, Moscou. Os quatro números nas abreviações significam: 1. Depósito (*fond*); 2. Inventário (*opis*); 3. Unidade administrativa (*jediniza chranenija*); 4. Folha (*list*). Mais informações sobre esse projeto in Bulgakowa, O. *Sergej Eisenstein: drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin, 1996: 31-108.
- 20** Esse longo manuscrito (mais de 2.500 páginas), escrito em quatro línguas (russo, alemão, inglês e francês, com algumas passagens em italiano) tentou oferecer um modelo para descrição e análise de quase todas as práticas e formas de arte. Nesse livro, Eisenstein entende a estrutura de uma obra de arte como isomórfica à estrutura de consciência de múltiplas camadas, portanto, implicando a unidade do lógico e do pré-lógico, o consciente e o inconsciente ou (nos termos de Eisenstein) as atividades mentais racionais e sensoriais. Ele reduziu sua ambição anterior de criar um sistema teórico total racional a um modelo universal de análise por meio do qual seria possível descrever, estruturar e entender todos os fenômenos (pintura das cavernas e cubismo, impressos japoneses do século 17 e filmes americanos, ornamento e contraponto musical, metodologias de atuação e construção da trama em peças espanholas, dramas shakespearianos, o circo e a música, os romances de Dostoiévski e os desenhos animados da Disney). Mas seu principal interesse era compreender a genealogia do modernismo (e do filme, que era, para Eisenstein, sua quintessência), olhando para a arte do século 19 e analisando sua forma (ou a forma em geral) como traço de algumas estruturas básicas da consciência humana. A forma do manuscrito baseia-se no princípio de montagem de citações e fragmento, muito similar às *Passagens* de Benjamin – os dois projetos possuem surpreendente similaridade em sua abordagem. Naum Kleinman publicou uma versão de dois volumes desse manuscrito: *Method*. Moskva: Muzei kino, 2002. Eu realizei em 2006 outra edição em quatro volumes pela PotemkinPress.
- 21** RGALI, 1923-2-268, 37.