



# DAUMIER, EISENSTEIN, KIRCHHEIMER: ARTES VISUAIS, CINEMA E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA

Prof. Dr. Marcos Fabris<sup>1</sup>

<http://lattes.cnpq.br/4478948224543956>

**RESUMO** – Este artigo pretende discutir as relações entre artes visuais, cinema e os novos desafios impostos às diversas produções artísticas contemporâneas, examinando-os à luz de uma determinada tradição artística que, a seu tempo, buscou constituir uma imagística que não dissociasse forma artística de matéria histórica. Buscarei elucidar tais questões examinando o uso produtivo que o filme *Arte é... a revolução permanente – indignação na grande arte* (2012), de Manfred Kirchheimer, faz desta tradição, na qual pretende se inserir.

**PALAVRAS-CHAVE** – Honoré Daumier, Sergei Eisenstein, Manfred Kirchheimer, artes visuais, cinema.

**ABSTRACT** – This article intends to discuss the relations between visual arts, cinema, and the new challenges imposed on contemporary artistic productions, examining them under the light of an artistic tradition that aimed at creating an imagery that would not dissociate artistic form from historic matter. I shall clarify such issues examining the productive uses that the film *Art is... the permanent revolution – outrage in great art* (2012), directed by Manfred Kirchheimer, makes of such tradition.

**KEYWORDS** – Honoré Daumier, Sergei Eisenstein, Manfred Kirchheimer, visual arts, cinema.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela FFLCH – USP, com pós-doutorado em Columbia University (Nova York), pós-doutorado na Université Paris Oueste Nanterre (Paris), pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP e pós-doutorado na FFLCH – USP; [marcosfabris@usp.br](mailto:marcosfabris@usp.br)



A quebra das fronteiras rígidas entre as artes plásticas e o cinema não é mais novidade, sobretudo para os artistas contemporâneos que buscam a integração simpática entre as mais diversas linguagens, nacionalidades e culturas e o público espectador, que consome o resultado desta integração celebrante no formato de produtos culturais *prêt-à-porter*. Neste caso, a referência e a citação corroboram a fluidez trans-histórica e a desmemória política, autenticando e reforçando a instrução no nível enciclopédico, apaziguando conflitos estruturais e fartando momentaneamente os desejos de um público mesmerizado, siderado de estesia. Na contramão da produção e fruição acrílicas, um documentário cinematográfico que merece destaque: *Art is... the permanente revolution – outrage in great art* [Arte é... a revolução permanente – indignação na grande arte], lançado em 2012 pelo diretor alemão radicado nos Estados Unidos Manfred Kirchheimer.

Em seu filme, o cineasta explora as afinidades entre o fazer cinematográfico e certas formas de expressão artística, mais especificamente aquelas reproduzíveis, a saber, a gravura em metal, pedra e madeira. Três artistas plásticos desconhecidos do circuito internacional das artes, Sigmund Abeles, Ann Chernow e Paul Marcus, apresentam parte de sua produção. Cada qual executa uma obra para a câmera do diretor *enquanto* comenta o fazer artístico. Os temas comuns às três gravuras, que ao final do filme se apresentarão prontas aos olhos do espectador, são a guerra (inclusas suas variantes, como a guerrilha urbana), o aparato industrial e militar norte-americano e seus consequentes desastres: a violência, a destruição e a morte – como produto e como atividade rentável. Em cada intervenção, o artista descreverá as limitações impostas pelo meio expressivo utilizado e seus procedimentos para tentar transformá-las em “vantagens”. Discorrerá também sobre a característica dos materiais, a resistência ou embate físico com eles travado, a história da técnica, os recursos expressivos disponíveis, a necessária presença de outros profissionais para a obtenção do que



considera um resultado final satisfatório e, não menos significativo, sua “árvore genealógica”, ou seja, os nomes do cânone artístico com os quais busca estabelecer diálogo produtivo para concepção de seu próprio trabalho. No decorrer do filme, descobrimos o que poderíamos designar por uma “família artística”, que inclui, além dos três artistas contemporâneos já mencionados, Francisco Goya (1746 – 1828), Rembrandt van Rijn (1606 – 1669), Honoré Daumier (1808 – 1879), Otto Dix (1891 – 1969), George Grosz (1893 – 1959), Käthe Kollwitz (1867 – 1945) e Pablo Picasso (1881 – 1973), dentre outros. Enquanto as gravuras encontram-se em processo de execução, nos é apresentada uma parcela das obras destes mestres, sublinhando que a maestria consiste precisamente na busca por articulações entre matéria artística e experiência histórica. Nos procedimentos utilizados por Kirchheimer para ordenar todo este material, o observador atento verificará seu parentesco com a tradição artística presente no próprio documentário. Como?

31

O título do filme sugere, de saída, afinidades entre “permanência e/ou transformação artística e histórica”, “revolução”, “indignação” e “grande arte”. As relações sintetizadas nas palavras cuidadosamente *escolhidas* para o título são visualmente adensadas por uma imagem central presente no documentário, utilizada inclusive no pôster e nos materiais de divulgação. Trata-se de um recorte da litografia produzida pelo caricaturista francês Honoré Daumier intitulada *Un jour de rêve. Ratapoil et son état-major* [Um dia de sonho. Ratapoil e seu estado maior], publicada no jornal satírico parisiense *Le Charivari* no dia 01 de julho de 1851. A imagem nos mostra uma multidão enraivecida e seu líder, Ratapoil, um misto de burguês e lumpen. Aqui, a referência é ao próprio Napoleão III, que no dia 02 de dezembro de 1852 daria seu famoso golpe de estado, autoproclamando-se imperador e iniciando o período do Segundo Império francês (1852 – 1870). Num processo de condensação e montagem, Daumier cria a figura e seu nome, derivado do sobrenome de um truculento general



francês, Paul Marie Rapatel (1782 – 1852), da simulação sonora para designar o rufar dos tambores militares (“rataplan”), típicas das operetas cômicas de Jacques Offenbach (1819 – 1880) e, claro, do animal roedor, o rato, que alçado à condição de monarca será desmascarado pelo caricaturista. Daumier nos informa visualmente que “o rei está nu” – a expressão francesa “être à poil” significa “estar nu”. Daí Ratapoil...

A condensação e montagem é também proposta por Kirchheimer, que na relação entre o título e a imagem recupera o projeto artístico e político da tradição visual que investigará. Explicitada a ideia de combate contra modos hegemônicos de expressão e dominação, o filme subverterá inclusive a concepção tradicional de documentário: tomará partido declarado, defenderá uma causa, apresentará argumentos e explicitará um ponto de vista sobre a matéria perscrutada – sem dissimulações que sugerem “neutralidade”, “confiabilidade incontestada” ou “reprodução exata da realidade”. A própria escolha dos artistas contemporâneos, das obras que executam perante nossos olhos, das técnicas escolhidas e dos exemplos pinçados da tradição explicitam a tomada de posição por parte do diretor, que questiona tanto o fazer artístico como seus usos e funções sociais.

Nestes termos, o cânone não nos é apresentado como uma lista desconexa de nomes, movimentos, técnicas ou “gênios” da História da Arte. Não se trata em absoluto da exposição modelar, nos termos do receituário, tampouco da apropriação nostálgica pós-moderna, que canibaliza as imagens do passado para representá-lo de modo estereotipado – sua “ironia em branco” alicerçando uma história oca. Bem ao contrário, o cineasta almeja investigar como os três artistas, mediadores entre o observador do filme e a matéria histórica presente, se inserem na tradição artística que pretendeu articular uma imagística inédita para representar a experiência do oprimido, atualizando as demandas codificadas pela arte mais exigente.



Ao retratar os três artistas *durante* o processo de produção material de suas obras, ou seja, enfatizando a relação entre a fisicalidade e a elaboração mental que requer o trabalho artístico – na verdade, toda forma de trabalho! –, Kirchheimer não apaga as marcas da produção das obras, apresentando-as como “etéreas”, livres de determinações materiais ou dissociadas dos conflitos ligados à produção. Diante de nós, a criação da obra artística como um processo material; certamente um trabalho criativo e inspirador mas, sobretudo, trabalho, calcado na informação, no conhecimento, na prática e no domínio técnico – sem lugar para influxos metafísicos arrebatadores ou para a genialidade excêntrica do artista incompreendido, que pelo “dom divino” produz a obra prima absoluta. Deste modo, o cineasta não apenas não hierarquiza os “tipos” (entre todas as aspas!) de trabalho, qual sejam, manual e intelectual, mas os relaciona dialeticamente quando nos apresenta o produto deste trabalho artístico compósito como... Trabalho!

33

---

É precisamente nestes termos que o diretor aprofundará o diálogo iniciado com a arte de Daumier: resgatará os paralelos obscurecidos entre sua produção litográfica, formalmente revolucionária, e os usos produtivos que dela já haviam sido feitos no âmbito do cinema, codificados essencialmente na obra do cineasta soviético Sergei Eisenstein – certamente um “farol” para o diretor. Mas qual a relação entre Daumier e Eisenstein e porque resgatá-la e atualizá-la?

O profundo interesse de Sergei Eisenstein pelas artes plásticas não surpreende Kirchheimer que, de par com diretor soviético, não desvincula as diversas áreas da produção artística e suas correlatas experiências – sobretudo as sociais e políticas. Eisenstein logo entendeu que o cinema deveria lutar para constituir-se como um último estágio do desenvolvimento artístico, incorporando, catalisando e potencializando conquistas presentes em outras formas de expressão (sem descartar inclusive as burguesas): a pintura (ocidental e oriental), a escultura, a literatura, a poesia, o



jornalismo, a caricatura, a dança, a ginástica e a acrobacia, a fotografia, o cartaz e a revista ilustrada, a música e o teatro (inclusas aí as formas de expressão popular como o circo, a *commedia dell'arte*, o teatro popular russo das feiras, conhecido por *balagan*, o teatro de variedades, o teatro japonês e o de marionetes). Tudo o que seus olhos percebiam como avanço estético ou artístico era a expressão vital de um longo processo de resistência revolucionária, que encontraria nas coordenadas espaço-temporais do cineasta uma caixa de ressonância ou, se preferirmos, um ponto de inflexão histórica inaudito. Este seria capaz de aglutinar, como jamais, grande parte dos esforços artísticos (e não menos políticos!) para a produção de encomendas sociais que levassem a cabo o projeto revolucionário soviético, expandindo-o a partir de seu epicentro.

A paixão de Eisenstein por Daumier se inicia logo na infância em Riga. Ao longo do tempo, o diretor estreita o contato com a arte do caricaturista, que já circulava na Rússia imperial desde o século XIX (na França, suas imagens apareciam semanalmente no jornal parisiense *Le Charivari* onde, por anos a fio, este proletário das artes trabalhou como uma espécie de “repórter ilustrador” ou “proto-fotojornalista”). Em Daumier, Eisenstein não buscará “influência” ou “fórmula”. Sua admiração inicial suscitou a observação atenta e o questionamento refletido que reconheceu no caricaturista o processo objetivo do qual ele próprio era um integrante. Nestes termos, Eisenstein jamais comprou o “produto Daumier”, fabricado e comercializado pela fração mais conservadora da crítica francesa na data de nascimento oficial do “Daumier Artista” (com “a” maiúsculo!), o início da III República Francesa (de 1870 com a Guerra Franco Prussiana até 1940 com a França de Vichy e Pétain). O intuito era a criação de “ícones” verdadeiramente “franceses”, representantes de uma nação forte e apaziguada, forjados e valorizados pela “moderação” política e pelo respeito às tradições nacionais. O Daumier inosso, politicamente neutralizado e artisticamente cooptado para o universo da arte culta não encontra eco em Eisenstein. Interessa ao cineasta



remover *esta* máscara, resgatando o artista das garras de seus “admiradores” para aproximá-lo do que anteriormente chamei de “família artística” ou tradição da qual é tributário.

Mas o que haveria por trás *deste* Daumier? Eisenstein de imediato reconhece no caricaturista as qualidades eclipsadas pela crítica tradicional:

1. A expressão de uma arte proletária combativa de agitação e propaganda, capaz de estremecer crenças e mobilizar as massas numa França que guarda semelhanças estruturais com a Rússia revolucionária do diretor;

2. A riqueza artística híbrida, que não se confina a seu campo ao estabelecer diálogo com outras formas de produção, notadamente a pintura, a escultura e a estampa (mas sem esquecer do teatro, da fotografia e do próprio cinema);

3. O recurso à tipificação das personagens retratadas;

4. A ideia de grotesco;

5. O humor bufo (que na França encontraria paralelos de interesse com a produção literária de um Rabelais e na Rússia com aquela de um Gogol);

6. A sensibilidade aguçada para a representação da moda e da indumentária moderna (assim como Constantin Guys e o amigo, crítico e poeta Charles Baudelaire) e, não menos importante,

7. A recusa frontal do realismo como mimese e o recurso à deformação expressiva (na esteira da tradição que inclui os mestres presentes no filme de Kirchheimer!).

Ao remover o dispositivo que oculta uma fisionomia falseada, Eisenstein aprofunda suas descobertas iniciais sobre a produção caricatural de Daumier, pois atina com um sistema ou princípio *formal* altamente revolucionário – porque proto-cinematográfico – presente na obra do artista. Era esta a moeda forte da arte do caricaturista sobre a qual se debruçaria tão obsessivamente o teórico, buscando chaves



interpretativas que revelassem o potencial latente das técnicas de montagem utilizadas por um “Daumier cineasta”, que já no século XIX via seus “filmes” projetados no suporte do rele papel jornal. Em Daumier, Eisenstein reconhece que o desiderato de expressão de movimento, há séculos presente na História da Arte (incluindo a estatuária greco-romana, parte da retratística medieval, a pintura italiana de Giotto, Leonardo, Boticelli, Michelangelo e Tintoretto e a pintura francesa de Watteau), atinge na caricatura do mestre francês um ponto significativo de acumulação, inflectindo-se. Neste sentido, o extraordinário acúmulo quantitativo de conquistas formais, concentradas e combinadas na Paris revolucionária de Daumier, produz consigo seu correspondente acréscimo de qualidade artística, igualmente originalíssima. O “capital” aí latente que acena ao cineasta russo será precisamente o investimento bruto feito pelo parceiro francês na técnica da montagem, cifrada, por exemplo, na representação do corpo humano. Será o ineditismo deste material artístico o combustível que alimentará as reflexões de Eisenstein sobre o movimento expressivo do ator e a biomecânica, largamente utilizados tanto em sua produção teatral (*Máscara de gás, Ouça Moscou e Muita estupidez em cada sábio*) como em sua cinematografia (*Greve; Ivan, o terrível*).

36

---

Em linhas gerais, a biomecânica é herdeira de um intenso trabalho teórico desenvolvido no final do século XIX para pensar o gesto e, na esfera do teatro, busca retirar o público da indolência das formas acadêmicas e burguesas com o auxílio do corpo do ator. Este é concebido como um material a ser racionalmente organizado e controlado em seus mínimos detalhes para produzir no espectador uma determinada reação. A biomecânica apresenta-se como um programa de exercícios e estudos, que pretende ensinar o ator a dominar seu corpo, desenvolvendo um léxico expressivo associando boxe, ginástica, balé, acrobacias e exercícios rítmicos (ou seja, aqueles que restauram equilíbrio e harmonia). Não se trata em absoluto de um simples jogo cênico, mas de uma *pedagogia*. O método se distancia da “vivência psicológica” de





Stanislavski para se aproximar da visão de teatro de um Meyerhold, ou seja, uma criação artística coletiva e altamente crítica que envolve a participação de todos, inclusive a do público enquanto corpo intelectualmente ativo. Buscando reduzir as gesticulações do ator ao mínimo necessário, cada movimento deverá ser comandado pelo centro gravitacional do corpo. O ator, por sua vez, jamais deverá empregar, consumir ou desperdiçar totalmente seu gesto para dar a impressão de uma reserva de energia. Na biomecânica, a expressividade de um movimento é geralmente evidenciada pelo movimento inverso (conhecido como *otkaz*, literalmente “recusa” em russo). Sempre no sentido de privilegiar a expressividade, o ator deverá aprender a compor os chamados *raccourcis*: trata-se de extrair de um movimento uma pose que o condense de modo visualmente estimulante, a exemplo do *mié* do kabuki. Noutros termos, trata-se de uma pose altamente estilizada e anti-naturalista, na qual o ator congela toda a ação para representar um movimento breve porém intenso, em que forças antagônicas se confrontam plasticamente sem a predominância de uma sobre a outra. O *raccourci* é, em suma, uma pose acentuada e expressiva, momentaneamente congelada em seu dinamismo formal e prenhe de impulsos motores contraditórios. Este “princípio de imobilidade dinâmica”, concentrado num quadro, cena ou “fotograma”, descarta todo imperativo de organicidade e apaziguamento em favor da explicitação de um processo de tensão condensada, revelando-o como o motor de todo dinamismo.

37

---

Daumier era assíduo frequentador dos teatros parisienses, da *Comédie Française* aos teatros mais populares situados no chamado *boulevard du crime*. Tinha amigos no meio, frequentava a coxia e conhecia os atores. Sabemos que um molde para seu gatuno Robert Macaire foi a caracterização e a atuação inovadoras do ator Frédérick Lemaître para o Macaire da peça *L'Auberge des Adrets*. O profundo contato com o mundo da representação treinou o caricaturista na criação e aperfeiçoamento de seus *raccourcis*. Nestas poses, a expressão de conflito se traduz plasticamente na relação de contradição



entre o movimento geral do corpo estático (o que poderíamos chamar de movimento da massa plástica) e aquele das extremidades em seu dinamismo (aqui pensado como o movimento do detalhe). Para cada membro ou fração do corpo são atribuídas diferentes fases do movimento geral. No limite, a figura assim desenhada é fraturada, estática e dinâmica ao mesmo tempo, lida como diversos “fotogramas” sucessivos de um mesmo personagem tomado nos diversos momentos de sua movimentação pelo espaço cênico/pictórico. A representação alude não apenas ao movimento do filme no projetor e à sua projeção na tela de cinema mas, com o perdão do salto interpretativo, aos choques e embates que estruturam toda uma experiência artística, política, social e histórica, explicitando tanto a vida sob a égide da modernidade na França de Daumier e na União Soviética de Eisenstein como as afinidades eletivas entre ambas.

Será precisamente o poder deste *gestus* (para falar na linguagem de Brecht, um artista com quem o caricaturista e o diretor partilham semelhante força objetiva) que Eisenstein reconhece na produção de Daumier: a força descomunal de uma ação, que retirada de sua banalidade corriqueira, opera como um ato histórico capaz de representar relações sociais ao tornar incomum, estranho ou antinatural o processo que se vê representado. Ao associar materiais diversos nos termos de uma heterogeneidade organizada, a técnica retira o espectador do torpor da contemplação para obrigá-lo a raciocinar criticamente, tomando posição frente à obra. Implicado, o público é encorajado à fruição crítica.

A lição desta tradição artística foi lembrada, retomada e desenvolvida por Kirchheimer, evidenciada na escolha da técnica artística que elegeu para representar, a gravura em suas variações, tão reprodutível quanto o cinema. Como? No sistema geral das artes, que ainda hoje supervaloriza a obra única (pintura e escultura), aquelas reprodutíveis (gravura e fotografia) gozam de menor prestígio. É precisamente esta “desvantagem” que lhes permite tratar com maior frequência e relativa liberdade os



assuntos interditados nas outras formas de expressão artística. Se por um lado a experiência dos despossuídos entra pela porta dos fundos, por outro circula mais abertamente nas artes reprodutíveis. Os paralelos com o cinema independente, o gênero documentário e o local ocupado pelo diretor no processo produtivo não devem ser desprezados. Kirchheimer sabe-se um cineasta independente. A vantagem epistemológica de sua posição é precisamente aquela de poder discutir assuntos e temas fazendo uso de certas formas, interditados nas grandes produções. É verdade que circula infinitamente menos que os grandes nomes e que encontra todo tipo de dificuldade para produzir e exibir seus filmes. No entanto, reconhece formalmente que se o cinema independente se pretende verdadeiramente independente não deve, em absoluto, azeitar as engrenagens da indústria hegemônica, tornando-se mais um de seus fornecedores.

Em suma, Kirchheimer se esquia do caminho artístico consagrado pela visão hegemônica, que periodiza obras e artistas segundo seu tempo, local, estilo, “gênio” ou movimento artístico. Ao contrário, busca as afinidades eletivas entre as mais diversas produções e artistas que, nos termos acima descritos, servirão de baliza para suas próprias reflexões e avaliações, tanto sobre a produtividade de uma abordagem artística arejada perante a tradição, que busca uma síntese entre o erudito e o popular, como para a redefinição de sua relevância política, cujas lições ainda não foram inteiramente assimiladas.

Combinadas e reunidas nas múltiplas possibilidades oferecidas pelo fazer cinematográfico, os procedimentos que observa na produção “estática” das gravuras potencializarão seu poder crítico para reforçar cineticamente – e esta parece ser a tese central do filme – os liames entre arte e sociedade na busca por uma atividade artística efetivamente consciente, popular e – precisamente por isso – revolucionária. Este será, portanto, o desafio da “grande arte”: promover novas relações, interações e formas de



fruição sem descartar artística e politicamente a história pregressa, com suas tendências, continuidades, rupturas e lutas. O repto continua, creio, cada vez mais na ordem do dia, ao menos para os espíritos negativos que desconfiam de toda produção “chique”, que toma emprestado as conquistas das vanguardas fazendo uso localizado e cosmético de procedimentos formais desenraizados de seu chão histórico – chamando a isso de sofisticação formal...

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, O. (org). **Modernidade Cá e Lá – Textos Escolhidos IV Mário Pedrosa**. São Paulo: EDUSP, 2000.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **A arte moderna na Europa – de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

40

BERGER, J. **Ways of Seeing**. Londres: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1972.

\_\_\_\_\_. **About Looking**. Nova York: Vintage International, 1991.

**Catálogo da exposição Daumier 1808 – 1879**. Ottawa: The National Gallery of Canadá, 1999.

**Catálogo da exposição Daumier – L’écriture du lithographe**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2008.

**Catálogo da exposição Honoré Daumier – du rire aux armes**. Saint-Denis: IMB, 2009.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

\_\_\_\_\_. **Cinématisme – Peinture et cinéma**. Paris: Kargo/Les Presses du réel, 2009.



LE MEN, S. **Daumier et la caricature.** Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2008.

\_\_\_\_\_. **Pour rire! Daumier, Gavarni, Rops - l'invention de la silhouette.**  
Paris: Somogy éditions d'art, 2010.

TRÉTIAKOV, S. **Dans le front gauche de l'art.** Paris: François Maspero, 1977.