

## UMA QUESTÃO DE MONTAGEM: EISENSTEIN E A LITERATURA DE PÚCHKIN

Erivoneide Marlene de Barros Pereira (USP)

**RESUMO:** Ao longo dos anos 1930 e 1940, o cineasta Serguei Eisenstein dedicou-se à construção de um legado teórico sobre a linguagem cinematográfica. Grande parte desse material, registrado em manuscrito e, posteriormente, publicado como artigo em revistas e livros, é fruto de suas anotações para as práticas, ou aulas, ministradas no curso de “teoria e prática de direção cinematográfica” do Instituto Estatal de Cinema Russo (VGIK). A tessitura cinematográfica, entendida como síntese de todas as artes, era pensada em um trajeto transdisciplinar com o intuito de compreender em que medida os aspectos ditos cinematográficos, presentes na composição das artes anteriores ao cinema, contribuiriam para a formação da sétima arte. Esse processo de aproximação entre características da linguagem cinematográfica e as demais artes, revelado por meio de análises e estudos rigorosos de obras da literatura, pintura, dança, teatro etc, foi denominado por estudiosos da obra de Eisenstein como cinematismo. A partir da concepção de cinematismo, o objetivo dessa comunicação é traçar, de modo inicial, os componentes da obra de Aleksandr Púchkin que interessam a Serguei Eisenstein. Para tanto, a leitura proposta neste artigo parte do mergulho eisensteiniano na concepção da estrutura artística presente no artigo “Púchkin montador”, em que o cineasta desenvolve a análise de um trecho do poema “Ruslân e Liudmila”, escrito em 1820, e de outro excerto retirado do poema narrativo, “Poltava”, escrito em 1828. Dessa análise, também é possível verificar de que modo o processo de concepção dos poemas de Púchkin dialoga com as produções do cineasta.

**Palavras-chave:** Eisenstein. Púchkin. Montagem. Cinematismo.

“A grandeza de Púchkin. Não é para filmes. Mas como é cinematográfica!”

Serguei Eisenstein

Ao longo da trajetória intelectual do cineasta Serguei Eisenstein (1898-1948), paralela e complementarmente desenvolvida junto à sua produção artística, o cineasta escreveu vários artigos estabelecendo diálogos entre cinema e literatura, analisando obras de clássicos da literatura mundial, de autores como Émile Zola (1840-1902), Honoré de Balzac (1799-1850), Gustave Flaubert (1821-1880) entre outros. Ao explorar a literatura russa, há dois autores que ocupam um lugar central nessas leituras: Aleksandr Púchkin (1799-1837) e Nikolai Gógol (1809-1852). A proposta desse artigo é analisar, de modo inicial, os elementos da obra poética de Aleksandr Púchkin que despertaram o interesse do diretor de *A Greve* (1924). Para tanto, retomaremos a análise que Eisenstein desenvolveu de dois poemas de Púchkin, fundamentando nossa perspectiva de investigação no âmbito do conceito de Cinematismo.

De modo sintético, considerando os estudos e as análises de diferentes manifestações artísticas realizadas pelo cineasta-teórico, pode-se esboçar uma definição de cinematismo como sendo a qualidade cinematográfica de concepção de imagem artística que já estaria presente nas outras artes, mas que encontra, no cinema, o seu ápice de realização. Trata-se de um modo de organização da estrutura artística que permite o leitor/espectador ir além do discurso latente da obra. Eisenstein analisa elementos como o dinamismo e a plasticidade presentes, por exemplo, em pinturas ou textos literários, para demonstrar de que modo a cinematografia deveria contribuir para a concepção orgânica de uma obra de arte, fugindo de uma mera referencialidade dos fatos apresentados na construção artística.

Como recorte para abordar esse tema, selecionamos o capítulo “Púchkin montador” (“Пушкин-монтажер”) do livro *Cinematismo*, coletânea de textos de Eisenstein que aborda a relação do cinema com as diferentes artes. O eixo de análise que estrutura o conteúdo dessa obra é oriundo de anotações das aulas de direção cinematográfica ministradas pelo cineasta no Instituto Estatal de Cinema Russo (VGIK). O capítulo selecionado constituía, originalmente, o projeto inacabado “Púchkin e o cinema”. Eisenstein almejava publicar uma obra dedicada à relação entre a literatura de Púchkin e a linguagem cinematográfica. Segundo Oksana Bulgakowa, alguns desses fragmentos de análise foram publicados na revista *Iskusstvo Kino* [Искусстве кино/

*Arte cinematográfica*] e outros permanecem inéditos para o público. Também, de acordo com a biógrafa, consta a inclusão de parte dessas análises no livro inacabado “Montagem”, escrito entre 1937 e 1940 e publicado nas obras completas, postumamente, em 1964<sup>1</sup>.

Cabe ressaltar que o fascínio de Eisenstein não se resumia à obra poética de Púchkin, também englobava a fascinante vida do poeta. Em meados dos anos 40, o cineasta inicia a escrita de um projeto, nomeado *O amor de um poeta* [*Любовь поэта*], dedicado à vida de Púchkin em que planejava explorar a correspondência entre luz, espaço, cor e música na construção do texto cinematográfico<sup>2</sup>. Para Hakan Lövgren, “o intenso interesse de Eisenstein na biografia de Púchkin – na trágica inevitavelmente morte de um artista sob opressão – era em parte instigado pelos paralelos que ele desenhou entre sua própria vida e a de Púchkin, baseado em suas experiências na União Soviética de Stálin<sup>3</sup>” (1993, p.121).

Ao trazer a figura de Púchkin para pensar as questões em torno de um método de relação entre as artes, conseqüentemente delineando a ideia de cinematismo, fica evidente o desejo do cineasta de estabelecer um caminho de compreensão do processo de construção artística; aliás, perspectiva recorrente em sua produção intelectual produzida desde o início dos anos 20, quando de suas primeiras experimentações com a linguagem cinematográfica. Em suas memórias, ao falar sobre o *close-up* e seu papel na síntese da imagem artística, o diretor de *O encouraçado Potemkin* (1925) faz a seguinte avaliação:

Em Puchkin encontramos a descrição de um acontecimento ou de uma situação realizada por meio de uma precisão e de uma fidelidade tão absolutas que se torna possível para nós recriarmos aquela imagem visual quase total que nosso poeta viu desfilando diante de seus olhos. Emprego de propósito o termo “desfilando”, pois esse conceito dinâmico se encaixa muito bem na possibilidade de uma descrição literária, embora não se adapte à imobilidade de uma pintura. Foi por isso que a qualidade de *quadros móveis*, nas composições de Puchkin,

---

<sup>1</sup> BULGAKOWA, Oksana. *Пушкинские мотивы у Эйзенштейна*. Disponível em: <<http://www.ruthenia.ru/document/530633.html#Т3>>. Acesso em: 02 set. 2016.

<sup>2</sup> Cf. BULGAKOWA, 2001, p. 28.

<sup>3</sup> Todas as traduções de citação foram realizadas pela autora.

só pôde ser percebida com clareza após o advento da cinematografia.  
(EISENSTEIN, 1987, p.310).

Eisenstein estabelece uma conexão íntima entre a imagem poética e a imagem cinematográfica já que em ambas o que estaria em jogo não seria apenas a questão da visualidade, mas as sensações despertadas por todos os elementos da estrutura artística. De fato, Eisenstein reconhece a questão da visualidade como algo relevante dentro do discurso poético, mas não se resumiria a ela. Os demais aspectos como som, movimento, uso de diferentes planos e escolha do detalhe que será flagrado pelo olhar do poeta estabelecem a caracterização de uma verdadeira “montagem poética”. Nesse âmbito, o conceito de montagem ganha uma conotação que vai muito além de um mecanismo de organização geral da obra, ele pressupõe a eleição de elementos centrais que de maneira orgânica alicerçam a estrutura artística. Segundo Eisenstein, essa consciência na elaboração do discurso poético seria a grande contribuição de Púchkin, enquanto ‘montador’, para a cinematografia.

Ao selecionar trechos de batalhas dos poemas “Ruslân e Liudmila” e “Poltava”, Eisenstein realiza uma decupagem para compreender “quadro a quadro” a maneira como o poeta sedimenta a construção do tema, isto é, a dramaticidade de uma batalha. Dentro de uma eleição que privilegia a síntese das expressões artísticas, é necessário criar uma condensação do que deve surgir em primeiro plano. Para tanto, o cineasta retoma a importância da relação “parte pelo todo” [*pars pro toto*], a fim de selecionar o elemento do texto artístico que carregaria a qualidade de provocar o espectador. Nesse jogo, Eisenstein destaca no poema “Ruslân e Liudmila”:

A série de planos gerais é extraordinariamente interessante [...]. Não é somente um conjunto de detalhes [...] simultaneamente, em todos os cantos do campo, como já dissemos antes. [...]

Não somente esses detalhes são impactantes, mas também é significativo como sedimentam a temática desses elementos tomados, ao que parece, caoticamente de todos os cantos da batalha  
(EISENSTEIN, 1982, p.143).

Assim, a fragmentação poética contribui para a condensação da imagem artística rompendo o simples caráter descritivo ao qual o poeta poderia recorrer. Ao escolher

uma nuance rítmica, construída por meio da intercalação entre planos gerais e primeiros planos, é proposto ao leitor/espectador adentrar na cena, graças à “unidade da ação” que se constrói. Essa unidade passa por todos os elementos do texto artístico, inclusive pela construção dos personagens. De acordo com Eisenstein:

Puchkin usa a montagem para criar as imagens de uma obra de arte. Mas também usa a montagem com igual habilidade quando cria a imagem de um personagem [...]. Com uma combinação superlativa de vários aspectos (isto é, “ângulos de câmera”) e de diferentes elementos (isto é, a montagem de coisas representadas pictoricamente, destacadas pelo enquadramento do plano), Puchkin obtém espantoso realismo em suas descrições (EISENSTEIN, 2002, p.38).

Posteriormente, em suas *Memórias imorais*, o cineasta denomina essa característica como “‘micromontagem’ de Púchkin, isto é, o relacionamento de diferentes elementos num único enquadramento” (1987, p.310). Vale ressaltar que o processo de construção aqui abordado também é explorado na concepção do filme *Aleksandr Niévski* (1938)<sup>4</sup>, conforme análise realizada por Eisenstein no artigo “Forma e conteúdo: prática”. De acordo com o cineasta:

A arte da composição plástica consiste em levar a atenção do espectador através do caminho certo e na seqüência [sic] certa determinados pelo autor da composição. Isto se aplica ao movimento do olho sobre a superfície de um quadro se a composição é expressada pictoricamente, ou sobre a superfície da tela se estamos trabalhando com um quadro cinematográfico (EISENSTEIN, 2002, p.127).

Já na observação realizada do fragmento do poema “Poltava”, “a montagem rápida” realizada por Púchkin na combinação das cenas, ou seja, na estrutura da montagem, segundo Eisenstein, aumentaria a tensão e a dramaticidade da obra,

---

<sup>4</sup> Para um estudo mais detalhado da construção artística no filme *Aleksandr Niévski* e a sua relação com a linguagem poética, ver minha dissertação de mestrado: PEREIRA, Erivoneide M. de B. *A cinematografia de Serguei Eisenstein: imagem, som e sentido em Aleksandr Niévski*. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Cultura russa) – Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

alterando o ritmo da batalha além de sugerir a imagem de um movimento único, ainda que diferentes ações sejam apresentadas nos versos, de maneira sequencial (visão geral da paisagem, enquadramento das cavalarias, detalhe no cenário da batalha, primeiro plano focando o russo que golpeia e mata o sueco, ápice da ação intensificada pelos tambores, gritos e relinchos. “A morte e o inferno preenchendo todo o vazio”).

No artigo “Púchkin montador”, a maior parte da análise é dedicada ao poema “Ruslán e Liudmila”. A análise parece incompleta já que Eisenstein faz apenas uma pequena incursão na estrutura de “Poltava”. Contudo ele levanta um aspecto fundamental para seus estudos sobre a montagem durante os anos 30, a questão da sonoridade.

É interessante também comparar ambos os fragmentos a partir de outro indício. No segundo [“Poltava”], os elementos sonoros superam significativamente em quantidade aos existentes no fragmento de Ruslán. Poderíamos dizer que Púchkin também “começou” com... o cinema mudo (**Ruslán**, 1817-1820) para “passar” mais tarde ao sonoro (**Poltava**, 1827).

Em “Ruslán”, considerando o trecho selecionado, o que está em jogo é a concepção dos versos (ou quadros) que estão além de uma descrição e vão estabelecendo, paulatinamente, a dramaticidade da ação (o trecho inicia com uma apresentação geral do cenário da batalha e a descrição do que se segue é pontuada por elementos centrais (as espadas, as flechas, o galope/ a cavalaria, a ‘parede’ humana (a ideia de coletivo na construção de planos gerais). Na sequência, surge uma descrição mais focada. O detalhe passa a ser o elemento efetivo da cena: um cavalo/um russo/um soldado tombado/outro soldado ferido (singularidade/individualidade constituindo primeiros planos). Eisenstein sintetiza essa construção da seguinte maneira: “[...] os versos se reúnem em uma imagem como se fosse um caso particular, mas, tão coletivo, que facilita, ao mesmo tempo, um quadro total da batalha” (1982, p.144).

Já em “Poltava”, a questão central é a unidade na concepção do tema, envolvendo todos os elementos que perpassam a estrutura dos versos, com realce singular para as imagens sonoras. Esse aspecto, pouco explorado no artigo aqui analisado, foi abordado pelo cineasta em outros artigos, por exemplo, ao pensar a concepção do que denominou de montagem vertical, estudo desenvolvido pelo cineasta

ao longo dos anos 30. Considerando a importância da música na personificação do tema e junto a outros elementos da linguagem cinematográfica, Eisenstein faz a seguinte observação:

Outro exemplo de nossa visualização da música é a capacidade de cada um de nós, naturalmente com variações individuais e com um grau maior ou menor de expressividade, de “descrever”, com o movimento das mãos, o movimento percebido por nós em alguma nuance da música.

O mesmo é verdadeiro quanto à poesia, onde o ritmo e a métrica são sentidos pelo poeta, originariamente, como imagens de movimento.

Puchkin expressou claramente como o poeta se sente quanto a esta identificação entre métrica e movimento [...] (EISENSTEIN, 2002, p.111-112).

Eisenstein buscou na obra de Púchkin caminhos para pensar um projeto de mecanismos universais que regeriam a concepção artística. Não por acaso toda a complexidade para se definir a imagem poética perpassa as análises de Eisenstein para quem esta é a síntese da imagem artística.

A imagem poética carrega aspectos que escapam ao âmbito inteligível e por isso ampliam as possibilidades significativas de um texto artístico. Assim, trazer a figura de Púchkin ‘montador’ é estabelecer uma metáfora do artista que conseguiu superar os limites de sua matéria artística, a palavra, e de seu tempo, para construir uma relação singular com o seu objeto artístico.

## Referências

BULGAKOWA, Oksana. *Sergei Eisenstein: a biography*. Trad. Anne Dwyer. Berlim/São Francisco, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. *Memórias Imorais: uma autobiografia*. Trad. de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. Pushkin Montajista. In: *Cinematismo*. Trad. de Luis Sepulveda. Buenos Aires: Domingos Cortizo, 1982. pp.141-148.

LÖVGREN, Hakan. Eisenstein's Pushkin Project. In: CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard (org.). *Eisenstein rediscovered*. Londres; Nova York: Routledge, 1993. pp.120-133.