

Entre o cinema e a literatura: Eisenstein-escritor

*Erivoneide Barros*¹

Resumo: O objetivo do ensaio é introduzir a discussão acerca da relação do cineasta russo-soviético Serguei Eisenstein com a escrita literária, assim como a importância desse diálogo para o entendimento das aproximações que o cineasta desenvolveu entre cinema e literatura em seus textos. Para embasar a análise, valemo-nos dos estudos de Naum Kleiman e Oksana Bulgakowa sobre a autobiografia do cineasta. Dada a escassez de material sobre o tema e a necessidade de tornar acessível ao público brasileiro os raros escritos disponíveis, acrescentamos, ao final do ensaio, a tradução do texto “Eisenstein-escritor”, em que o autor apresenta aspectos relevantes de uma possível escrita literária eisensteiniana.

Palavras-chave: Cinematismo; Eisenstein; Estudos Comparados.

¹ IEL, Universidade de Campinas (UNICAMP)

Certa vez perguntei a meus alunos o que eles queriam ouvir no curso, nas minhas aulas no Instituto.

Eu esperava qualquer resposta.

Mas alguém timidamente, porém sem bajular, disse:

“Não fale sobre montagem, nem sobre quadros, nem [sobre] produção e enenação.

Fale como se tornar um Eisenstein²”.

Serguei Eisenstein

Organizadas em dois tomos, no final dos anos 90, sob a coordenação de Naum Kleiman, crítico de cinema, principal teórico das obras eisensteinianas e curador do espólio do cineasta ao longo das últimas décadas, as *Memórias* [Мемуары]³, de Serguei Eisenstein, oferecem para seus leitores um retrato instigante de sua formação intelectual e artística, sobretudo porque estão pautadas na habilidade do cineasta de refletir sobre os processos que guiam a obra de arte e na constituição de um pensamento teórico que embasa suas análises. De acordo com a biógrafa Oksana Bulgakowa, nas *Memórias*, “ele reestruturou os princípios norteadores de sua vida⁴”.

Há uma força nesse relato autobiográfico que compõe um mosaico da figura complexa e multifacetada de Eisenstein, não se restringindo ao contexto da gênese efetiva do processo de composição do que seriam as memórias, ocorrido após o primeiro ataque cardíaco que impôs ao cineasta uma diminuição das suas atividades, em 1946; antes revela a intimidade que Eisenstein desfrutava no campo literário.

De acordo com Naum Kleiman, os escritos memorialísticos eisensteinianos são dotados de uma fluidez que estabelece

um *modus operandi* singular e, para nós, é ponto de partida para refletir acerca da relevância da escrita do cineasta:

Em 1946, em uma situação de experiência realmente perigosa para a vida, Eisenstein escolheu como princípio da escrita não a “automática”, mas sim o fluxo de pensamento que o lápis mal conseguia acompanhar. No processo de sua escrita-leitura, ele reiteradamente ironizará os ziguezagues das memórias e o exigente desenho de sua exposição, até fará dedicatória jocosa à “sua irmã” - a macaquinha do zoológico de Almatá -, mas não procurará de modo algum construir um sistema mais harmônico ou pelo menos uma sequência cronológica. É completamente evidente que a associação livre dos elementos é mais preciosa para ele do que a estruturação lógica - e não como técnica estilística, mas como própria condição de trabalho, sua lei interna⁵.

A versatilidade da escrita de Eisenstein é fruto de uma formação que lhe permitiu o acesso a uma variedade de livros desde a sua infância. O cineasta dialogou, em seus escritos, com diferentes áreas do conhecimento, dentre elas a linguística, a psicologia, a psicanálise e a antropologia, além do cinema produzido por seus contemporâneos e outras artes. A perspectiva de que as diversas formas de conhecimento não estão dissociadas, como aparentemente são tratadas nos manuais acadêmicos, mas, ao contrário, estão em constante processo de troca, num movimento dialético, está intrinsicamente conectado ao projeto de Eisenstein de busca do “código genético do cinema⁶”.

O cinema seria, para o diretor russo-soviético, uma síntese das artes; agregaria e extrapolaria as possibilidades estéticas e

² ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1997, p. 28.

³ Cabe ressaltar que uma coletânea de textos das *Memórias*, em língua portuguesa, foi publicada nos anos 80, a partir da obra em língua inglesa, *Immortal*

Memories: an autobiography (1985) cuja tradução do russo foi encabeçada por Herbert Marshall.

⁴ BULGAKOWA, 2001, p. 226. (tradução da autora).

⁵ 1997, p. 10. (tradução da autora).

⁶ Expressão usada por Naum Kleiman.

expressivas das demais formas de arte graças ao conhecimento acumulado pelo fazer artístico, ao longo dos séculos, e o desenvolvimento tecnológico. E, sem dúvida, a literatura ocupa um lugar central nessa discussão, já que se trata de uma forma artística capaz de, por meio da palavra, oferecer ao leitor a construção de imagens mentais e suscitar sentimentos.

Nos livros mais conhecidos de Eisenstein no Brasil, *A forma do filme* e *O sentido do filme*, há uma clara demonstração do profundo interesse do cineasta por obras literárias. O tema emerge como matéria a ser aprofundada em textos de diferentes datas. O diálogo com clássicos da literatura é *leit-motiv* para o desenvolvimento teórico de aspectos fundamentais da linguagem cinematográfica, tal como os estudos que envolvem *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói, ou o mergulho em trechos de diversas obras de Charles Dickens.

Não é nosso intento desenvolver aqui o significativo interesse de Serguei Eisenstein pela literatura, inclusive porque se trata de um tema envolto por questões complexas que demandam aprofundamento específico, mas citá-lo é importante para iniciar o objetivo central deste ensaio, a discussão acerca da relação de Eisenstein com a escrita literária e a sua relevância para o entendimento das aproximações que o cineasta desenvolveu entre cinema e literatura em seus escritos ensaísticos.

Em suas *Memórias*, temos um exercício de escrita literária que ganha relevo se considerarmos o grande interesse do cineasta por autores literários canônicos franceses e ingleses, assim como escritores russos. São abundantes os trechos extraídos das páginas de romances e poemas que figuram nos escritos eisensteinianos, com o

intuito de exemplificar e encaminhar a compreensão dos processos que envolvem a construção artística: “os livros se abrem como fruto maduro em minhas mãos e dobram suas pétalas como flores mágicas. Encerram uma linha fértil de pensamento, uma palavra de estímulo, uma citação que reforça, uma ilustração que convence”⁷.

Essa paixão manifestada pela arte da palavra impulsiona uma parte significativa dos estudos que Eisenstein desenvolveu sobre literatura, inclusive em sala de aula, em que a aproximação com a arte literária, no campo teórico e crítico, enquanto professor de direção cinematográfica, desponta como manifestação de uma experiência reflexiva (e afetiva, da mesma maneira que é entendida na psicanálise, isto é, uma “expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional”⁸) na concepção de seu pensamento teórico.

Em 2015, Naum Kleiman organizou e publicou uma contribuição singular para ampliar o entendimento da importância da arte da palavra como uma das vertentes da produção criativa de Eisenstein. O livro *Retratos Verbais* [*Словесные Портреты*] é composto por ensaios em que o cineasta discorre a respeito da obra de outros importantes artistas como Vladímir Maiakóvski, Kazímir Maliévitch, Serguei Prokófiev, dentre outros.

Para apresentar os textos selecionados, Naum Kleiman escreveu o texto “Eisenstein-escritor”, trazendo para os leitores chaves de interpretação fundamentais que servem como início de percurso nessa seara ainda pouco explorada pelos pesquisadores. Desse contexto, destacamos a relação entre os exercícios de escrita literária e a tentativa de estabelecimento de caminhos de elucidação do processo criativo que deu

⁷ EISENSTEIN, 1987, p. 256.

⁸ LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 9.

origem a importantes obras eisensteinianas. Outro pilar apontado é o reconhecimento do interesse do cineasta pela constituição do pensamento visual no fazer artístico.

A relevância dos fundamentos apresentados pelo curador da obra de Eisenstein evidencia a erudição do cineasta russo-soviético e indicam como o amadurecimento de seu sistema de escrita foi essencial para o trabalho reflexivo que sedimentou sua prática nos últimos anos de vida. Esse fator motivou a análise aqui proposta e nos levou a incluir a tradução integral da apresentação de Kleiman no final deste ensaio.

Torna-se oportuno esclarecer, ainda, que, na introdução de *Retratos Verbais*, é enfatizado o quanto da produção intelectual do cineasta permanece inédita nos arquivos e a pertinência do estudo crítico desse material para expandir o que se sabe sobre o pensamento eisensteiniano e o seu interesse pela literatura, que perpassa, inclusive, o intento do cineasta de se aventurar na escrita literária e não apenas no estudo crítico dos textos:

A julgar por seu arquivo, Serguei Mikhailóvitch planejou mais de uma vez fazer literatura independente do cinema: em 1932, seu romance autobiográfico; em 1940, escreveu um conto sobre Kazimir Maliévitch, deixando uma anotação em seu manuscrito: “Experiência literária nº1”; em 1943, esboçou vários estudos literários no meio da produção do filme *Ivan, o Terrível*⁹.

Embora tenhamos vários indícios dos intentos de Eisenstein de aprofundar

seu conhecimento sobre o campo da literatura, talvez o projeto com maior refinamento no que diz respeito ao uso de recursos literários seja as *Memórias*. Para Bulgakova, “ele construiu sua autobiografia em torno de dissonância, contrastes simples, imagens literárias e detalhes excentricamente transpostos¹⁰” e acrescenta: “ele transformou o homem real em uma personagem fictícia¹¹”.

Kleiman aponta uma lógica própria ao modo de escrita de Eisenstein que marcará a montagem da estrutura das memórias. Quando fazemos referência a ideia de montagem, estamos considerando a maneira como esse conceito é concebido por Eisenstein em seus escritos: uma forma de organização estética do pensamento, que não está restrita ao cinema. Aliás a visão da montagem como meio organizador da imagem artística¹² é uma premissa central da trajetória artística e intelectual do cineasta.

Na organização das notas memorialísticas, os diferentes relatos de vivências do autor vão se acumulando e são perpassados pelas abordagens teóricas às quais o cineasta se dedicou ao longo de sua vida, por isso não se trata de seguir “uma sequência cronológica” ao longo da obra. Conforme explica Bulgakova: “Eisenstein passeava pelo passado, livre das categorias de espaço e tempo. Embora ele não gostasse de Proust, seus próprios ‘*souvenirs d'enfance*’ também consistiam de cheiros, silhuetas, e manchas de cores, lembranças de sabores, [...], sons, partes de melodias, gritos¹³”.

imagem que não se materializa como representação, mas é resultante da percepção estética gerada a partir da articulação de partes da obra que devem constituir uma unidade.

¹³ Idem, p. 226.

⁹ КЛЕЙМАН, 2015, p. 8 e 9. (tradução da autora e Barbosa)

¹⁰ BULGAKOVA, 2001, p. 226 e 227. (tradução da autora)

¹¹ Idem, p. 227.

¹² A imagem artística é um tema central nas discussões de Eisenstein. Em linhas gerais, refere-se à

Na apresentação do tomo 1 das memórias, Eisenstein esclarece que nunca apreciou o trabalho de Marcel Proust, porque não encontrava, em seus livros, originalidade e força artística que o particularizassem além “da moda”. Todavia, diz não negar que, no momento em que planejou suas memórias, houve certa empatia com o título “*Em busca do tempo perdido*”, pois aí estaria o propulsor de seu projeto: “De repente, em meu quinquagésimo ano de existência, nasce em mim, brusco e atormentado, o desejo de agarrar e reter o tempo perdido [...]”¹⁴.

Ainda que as *Memórias* comecem com uma tentativa de descrição objetiva da infância, característica do gênero memória, o foco é direcionado às informações que abrem caminho à vida adulta, entrelaçando, nesse processo, eventos do passado e o anseio presente de registrar a importância de seu trabalho. Ao invés de responder “como alguém se torna Eisenstein”, conforme observa a biógrafa do cineasta, nas memórias, “Eisenstein mistificou e transfigurou sua própria biografia e a adaptou ao cânone artístico”¹⁵, transformando-a em elemento literário.

O formato de associação como condição de constructo textual, apontado por Kleiman, é um recurso recorrente também nos escritos mais teóricos de Eisenstein. Trata-se de um modo de escrita que possui um compromisso primeiro com a sua função expressiva, não é apenas o conteúdo que deve ser decodificado, mas a forma deve evidenciar o percurso traçado pelo autor; as diferentes referências funcionam como pistas para que o leitor possa, além de reter as informações fornecidas, vislumbrar outras conexões que a obra de arte permite. Assim o texto é um verdadeiro laboratório

de ideias e conceitos, que se constroem à medida que os exemplos se somam e, de modo empírico, são estabelecidos seus princípios internos de composição.

Eventualmente um leitor mais habituado a uma escrita linear, sobretudo quando se trata de teoria, pode se sentir incomodado com o didatismo dos textos eisensteinianos, as idas e vindas de exemplos e análises de outras obras de arte, ou as longas descrições de uma determinada obra a fim de que organicamente o conceito em questão seja construído. As relações propostas vão sendo articuladas e, ao final, compõem uma unidade metodológica sem o rigor formal costumeiro.

No processo de escrita de Eisenstein, está registrado um modo criativo harmônico que certamente emana da sua busca constante de compreensão de teoria da montagem, inclusive determinando as escolhas de estruturas sintéticas, o uso recorrente de orações absolutas e, conseqüentemente, a presença de poucos conectivos. Kleiman nos revela a existência de um estilo que perpassa a maturidade criativa do cineasta:

Mas já no final da década de 1920, na maneira de escrita de Eisenstein, aparece um estilo facilmente reconhecível: frases curtas, frequentemente “pica-das”, estilo aforístico brilhante, ironia, às vezes óbvia, às vezes escondida, na entonação, concisão de características precisas, liberdade associativa na apresentação dos assuntos...¹⁶

Essas preferências criam paralelismos entre as ideias que se justapõem no corpo textual e geram uma vivacidade na narrativa que marca a entonação deixada pelo narrador nos itens seguintes. Nessa perspectiva, é estratégico o uso do recurso

¹⁴ EISENSTEIN, 1987, p. 35.

¹⁵ BULGAKOWA, 2001, p. 227. (tradução da autora).

¹⁶ КЛЕЙМАН, 2015, p. 8. (tradução da autora e Barbosa).

da fragmentação, por meio de orações, com períodos simples, que se unem no processo de leitura. Vejamos um exemplo desse princípio composicional na nota inicial do tomo 1 das *Memórias*:

**O menino de Riga
("Menino-Pai")**

Nem um menininho,
Nem um menino,
Mas exatamente um menino.
Um menino de doze anos.
Obediente, educado, arrastando os pés.
Um típico menino de Riga.
Um menino de boa família.
Eis quem eu era aos doze anos de idade.
E assim fiquei até os cabelos grisalhos.
Aos vinte e sete anos, o menino de Riga tornou-se uma celebridade¹⁷.

As frases se conectam para propor a construção da figura principal das memórias, por meio de detalhes expostos em sintagmas nominais, selecionados de maneira precisa, e que serão reiteradamente resgatados em outras notas, sobretudo no tomo 1. De modo metonímico, o menino de doze anos torna-se a celebridade. Evento semelhante ocorre numa espécie de nota explicativa que consta na abertura do mesmo tomo.

SOBRE MIM

«Visse, scrisse, amo...»

Como gostaria de esgotar a seção sobre mim com tal pouco – três palavras.

Essas palavras seriam, provavelmente, diferentes daquelas três que concluíram o caminho de vida de Stendhal.

Essas três palavras – em russo: "Viveu, escreveu, amou"¹⁸ – de acordo com o testamento de Stendhal, deveriam servir de epítáfio em seu túmulo.

Na verdade, eu acredito que meu caminho de vida não está concluído.

(E tenho medo de que ainda haja muitos trans-tornos.)

Mas, é claro, as três palavras poderiam ser encontradas aqui.

Para mim elas seriam:

"Vivia, pensava, desfrutava".

Que o seguinte seja uma descrição daquilo que o autor vivia, pensava e desfrutava.¹⁹

Essa busca de caminhos para registrar seu próprio projeto de arte, em um registro de autoconhecimento estético, em que falar sobre a vida confunde-se com a elucidação de pilares da trajetória artística, revelará, ao longo dos dois volumes, um verdadeiro trabalho de moiras, tecendo, na roda da fortuna, seus acertos, suas mazelas, sua vida, sua arte. A condensação de significados, tanto aqui quanto no exemplo anterior, é mais um procedimento comum à escrita de Eisenstein: é função do leitor recolher e completar o sentido das expressões e das orações coordenadas. Esse modo de construção de sentido era explorado por Eisenstein em seus estudos teóricos:

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social -, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador²⁰.

Cabe ressaltar que o procedimento de montagem de ideias, muitas vezes, perdeu-se nas traduções. Parece-nos que a fragmentação dos períodos não foi vista como um recurso essencial ao desenvolvimento do projeto de escrita de Eisenstein. Não por acaso, as estruturas sintáticas,

¹⁷ Эйзенштейн, 1997, p. 31. (tradução da autora)

¹⁸ «Жил, писал, любил».

¹⁹ Эйзенштейн, 1997, p. 17. (tradução da autora. Grifo original).

²⁰ EISENSTEIN, 2002, p. 29.

normalmente, em traduções mais antigas para o inglês e o português, por exemplo, foram adaptadas, gerando um conforto aos leitores da língua de chegada, porém sacrificando esse traço estilístico.

Mais importante do que o significado que pode emergir das páginas das memórias é o exercício de concepção de uma atividade criativa usando as lembranças. Desse modo, os momentos de vida reconstituídos não estão comprometidos com a veracidade das informações, mas com o que eles se transformaram na mão do seu escritor e que não pode ser dissociado da gênese dos escritos de crítica artística. Parece-nos, ademais, que no caso de Eisenstein, tal separação não seria muito produtiva, uma vez que seu trajeto de vida, enquanto sujeito imerso em uma cultura em transformação ideológica e social, é marcado pelo desejo de busca de respostas.

Justamente por isso, em diferentes notas memorialísticas, são estabelecidos correlatos, explícitos e implícitos, com a produção de outros artistas, incluindo a presença de escritores, nomes significativos da literatura do século XIX, e citações de suas obras. Bulgakowa esclarece algo relevante sobre essas aproximações: “ele organizou eventos muito importantes para seus futuros biógrafos e deu-lhes as chaves literárias para a sua infância e sua vida posteriormente: Gógol, Púchkin, Chaplin – como projeções de si mesmo ou como modelos”. Também sobre esse tema, explica Kleiman: “por vezes, [o esboço literário] vem da pretensão de compreender os motivos, os mecanismos, os impulsos inconscientes ou conscientes do processo criativo²¹”.

Ao tentar compreender o processo criativo de grandes escritores, portanto

concebendo a literatura como aparato tecnológico para o desenvolvimento do cinema, aparentemente, Eisenstein elaborou um movimento de projeção em relação a esses outros grandes artistas no anseio de determinar seus próprios passos. Tal investigação dos fenômenos que estão envolvidos na concepção de uma obra de arte por meio de paralelo com a obra de outros artistas, sem deixar de salientar as diferenças, reforça o caminho de associações presente nos escritos de Eisenstein, conforme apresentado por Kleiman, em citação anterior.

Da mesma citação, retomamos a dedicatória à macaquinha do zoológico de Alma-ata. A primeira nota do tomo 2 é nomeada de “Lógica de macaco”, em que Eisenstein relata seu encontro com uma macaquinha e descreve seu movimento de alternância na busca de um objeto de desejo (um galho, uma cenoura e um pedaço de papel) sem saber exatamente o que almejava. O cineasta equipara a sua lógica, nas memórias, à lógica da macaquinha: pular de um assunto para outro, com a pequena diferença de que ele, às vezes, olha para trás.

Como lembra Bulgakowa, o mesmo olhar que o ensinou a “ver e selecionar impressões” é o olhar que “filtrou a vida do diretor²²”. Sobre essa relação, vejamos outro exemplo das *Memórias*:

“Eu mesmo presenciei um tiroteio na rua.
Manifestantes, empunhando bandeiras, desciam a Prospekt Nevski [sic].
[...]
De repente, começa o tiroteio.
Gente correndo.
[...]

Na rua. Na calçada. Nas arcadas de Gostini era como se os objetos de uma joalheria

²¹ КЛЕЙМАН, 2015, p. 9. (tradução da autora e Barbosa).

²² BULGAKOWA, 2001, p. 227.

tivessem se espalhado sobre as pedras que pavimentam o chão.

Relógios. Relógios. Relógios.
Relógios de bolso com correntes.
Com berloques.
Com sinetes.
Cigarreiras. Cigarreiras. Cigarreiras.
De tartaruga. De prata.
[...]
As pernas, espontaneamente, punham as pessoas fora do alcance dos disparos [...]”²³.

Ao ler esse trecho, é impossível não relembrar as cenas marcantes de *O encouraçado Potiómkin* (1925). Esse olhar é o mesmo que vê no fazer literário uma inspiração para o cinema, não como possibilidade de adaptação ou construção de roteiro, mas como uma manifestação artística que oferece modelos de autonomia estética a fim de que o diretor fuja das fórmulas prontas e das simplificações que podem acometer o processo artístico. Essa convicção pautava, inclusive, alguns exercícios que realizava em suas aulas.

É interessante salientar que a leitura de biografias de autores canônicos literários de sistemas já constituídos no período em que fazia as suas reflexões, como a literatura francesa e a dos países de língua inglesa, foi uma prática comum no projeto eisensteiniano e exige uma abordagem à parte, pois foram base para importantes estudos, como o dedicado ao escritor Edgar Allan Poe, ou ilustraram conceitos que marcaram o lugar de Eisenstein como uma figura central do século XX.

A dinâmica textual que privilegia a exteriorização dos relatos pessoais, sem perder a criticidade e a clareza, ainda que possamos questionar a interpretação que realiza de suas próprias memórias, do

quanto há de ficcional no preenchimento de lacunas, também é um procedimento de escrita recorrente na escrita do autor.

Assim como as memórias são organizadas a partir de um arranjo pouco convencional de situações e descobertas conceituais, seus trabalhos teóricos também o são. As notas autobiográficas estão intimamente conectadas aos demais textos de sua produção, revelando que a figura do escritor é aglutinadora de todas as atividades desenvolvidas ao longo da sua carreira. A escrita foi uma forma de expressão em momentos em que o fazer cinema não era possível.

O conjunto de textos, considerando os muitos materiais ainda inéditos do autor, transforma-se em verdadeiro desafio para quem almeja desvendar esse labiríntico universo. Pensar a escrita de Eisenstein não é restringir a observação às questões estilísticas imanentes do texto, mas compreender de que modo o cineasta organiza e articula seu pensamento teórico e prático, nas aulas e nos filmes.

Para finalizar, reforçamos que não está em jogo, neste ensaio, a qualidade literária da escrita de Eisenstein, mas demonstrar que a escrita literária, como uma forma de criação apreciada pelo autor, ocupa um papel central em seu processo criativo.

Anexo

Eisenstein – escritor²⁴

Naum Kleiman

SERGUEI MIKHAILÓVITCH EISENSTEIN, ainda em sua juventude, foi chamado de “Leonardo Da Vinci da

²³ EISENSTEIN, 1987, p. 97.

²⁴ Este texto foi traduzido do original em russo, “Эйзенштейн-литератор”, apresentação do livro

ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Словесные Портреты*. Москва: Колибри, 2015, com autorização do autor, Naum Kleiman.

cinematografia”, não só pela sua potência, mas também pela versatilidade de talentos: um grande cineasta, um teórico original da arte, um profundo enciclopedista, um experimentador altruísta, um brilhante desenhista, um professor de sucesso... Será que ainda é necessário acrescentar a essa impressionante lista uma definição muito importante na cultura russa: escritor?

Sem dúvida! Isso é evidente tanto pelas publicações feitas durante a vida de Serguei Mikhailóvitch quanto pelos textos publicados postumamente. Embora os pesquisadores ainda, de modo raro, prestem atenção ao lado literário de seu trabalho. Houve uma época, inclusive, em que se acreditava que Eisenstein era um modelo fascinante da pessoa de *hemisfério direito*, cujo cérebro era naturalmente focado, sobretudo, no pensamento visual – o que determinava seu dom gráfico e a imagicidade inesquecível de suas sequências cinematográficas, mas suprimia involuntariamente o dom verbal...

E, de fato, Eisenstein era um zeloso leitor e colecionador de livros desde a infância, um conhecedor de literatura em quatro idiomas, mas não dominou imediatamente a literatura como um campo de sua própria criação. Ele mesmo avaliou, de maneira crítica, como “tradução ruim do alemão” seus primeiros artigos teóricos, com seus longos períodos verbais e abundância de termos científicos. Seus primeiros manifestos e suas primeiras experiências jornalísticas sobre cinema, muitas vezes, pecaram demais pela terminologia muito mordaz e não inteiramente precisa, pelas declarações categóricas juvenis e pela excessiva expressão de estilo. Mas já no final da década de 1920, na maneira de escrita de Eisenstein, aparece um estilo facilmente reconhecível: frases curtas, frequentemente “picadas”, estilo aforístico brilhante, ironia, às vezes óbvia, às vezes escondida, na

entonação, concisão de características precisas, liberdade associativa na apresentação dos assuntos... Seguramente, ele tinha “professores” e exemplos que o orientavam. Entre eles estão o escritor e jornalista Vlas Dorochévitch, o satírico Arkadi Aviértchenko, em parte, Viktor Chklóvski, bem como os mestres do ensaio Pável Murátov, Nikolai Evréinov, Arthur Schopenhauer, Denis Diderot e Gilbert Keith Chesterton. Praticamente todas as principais obras maduras de Eisenstein-teórico, bem como suas memórias, constituem-se de ensaio rico intelectualmente, flexível emocionalmente e livre composicionalmente – um gênero que não é muito característico para a tradição literária russa. Pode-se argumentar que Eisenstein formou e educou em si uma hipótese de escritor para ajudar suas próprias hipóteses de diretor, teórico, pedagogo, jornalista...

Será que Eisenstein aspirava pela criação puramente literária? Deixemos de lado os roteiros para seus filmes, escritos por ele, às vezes, em coautoria: esse é um assunto especial, ligado não somente ao desenvolvimento de conceitos autorais, mas à evolução da cinematografia em geral, e à mudança de compreensão da função, da forma e do estilo do roteiro como gênero literário. Será que o cineasta se experimentou na prosa?

A julgar por seu arquivo, Serguei Mikhailóvitch planejou mais de uma vez fazer literatura independente do cinema: em 1932, seu romance autobiográfico; em 1940, escreveu um conto sobre Kazímir Maliévitch, deixando uma anotação em seu manuscrito: “Experiência literária nº1”; em 1943, esboçou vários estudos literários no meio da produção do filme *Ivan, o Terrível*. Em 1946, após um ataque cardíaco terrível, também escreveu as “Memórias”; começou quase como um proustiano, tentando manter no papel uma vida que flui

rapidamente. No entanto, o ciclo de "experimentos" e "estudos" não ocorreu - talvez devido à ocupação com as filmagens e pesquisas científicas, já as memórias se entrelaçavam de modo imperceptível com dois livros teóricos que estavam sendo escritos simultaneamente - "Método" e "A Natureza não-indiferente"...

Enquanto isso, em inúmeros textos de Eisenstein de diversos gêneros, pode-se ver claramente um complexo de retratos verbais de seus amigos e contemporâneos. Às vezes, tal esboço literário é associado a uma data comemorativa ou à chegada de uma ou outra celebridade; em outros momentos, condicionada à parceria criativa ou à afinidade interna ou, ao contrário, a oposição tácita; por vezes, vem da pretensão de compreender os motivos, os mecanismos, os impulsos inconscientes ou conscientes do processo criativo.

Eisenstein não estabelecia o objetivo de dar uma característica multilateral detalhada da "pessoa retratada". Lembrando no prefácio das "Memórias" sobre o gênero popular entre os americanos de "perfil literário", ele admitia: "Eu não intento definir os perfis aqui. Deixemos Deus fixar a curvatura da sobancelha, o canto da boca, o estrabismo dos olhos ou a maneira de fumar um charuto".

A impressionante força dos detalhes magistralmente selecionados e montados nos filmes de Eisenstein é bem conhecida. Tornaram-se clássicas as suas "tipagens" sociais e psicológicas concisamente precisas, que aparecem na tela por alguns segundos e permanecem na memória para sempre. Para seus desenhos, é suficiente ter uma linha "corrida", matematicamente limpa, para transmitir tanto o volume da

figura, quanto o movimento da personagem e o espaço da ação.

Os retratos verbais reunidos nesta coleção são semelhantes às propriedades orgânicas para Serguei Mikhailóvitch. Muitos deles foram publicados nos periódicos de seu tempo, alguns permaneceram no arquivo, e então vieram à luz junto com os primeiros, novamente publicados nos livros de Eisenstein: "Obras Seleccionadas em Seis Volumes" (1964-1971), "Memórias" (1997), "Método" (2002).

Um estudo literário, "Soviet officials" ["Oficiais soviéticos"], juntamente com um desenho para ele, foi publicado aqui pela primeira vez, como um sinal de que o nosso encontro com Serguei Mikhailóvitch Eisenstein ainda continua. Os seus diários e as cartas criativas ainda estão aguardando a sua transcrição textual, o estudo científico, os comentários e a publicação... Eles vão expandir extraordinariamente as nossas percepções da habilidade verbal de Eisenstein - escritor.

Tradução:

Erivoneide Barros

Natalya G. Chervyakova Barbosa²⁵

Referências Bibliográficas

BULGAKOVA, Oksana. *Sergei Eisenstein: a biography*. Trad. de Anne Dwyer. São Francisco: PotemkinPress, 2001.

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

_____. *Immoral Memories, an autobiography*. Trad. de Herbert Marshall. London: Peter Owen Publishers, 2014.

²⁵ Graduada em Letras pelo Centro Universitário Jorge Amado, na área de Literatura e Ensino de Língua Portuguesa e Inglesa (UNIJORGE), MBA em

Administração de Relações Internacionais e Comércio Exterior (UNINTER). E-mail: nataly.tucha@gmail.com.

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

ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. М. *Мемуары*. Москва: Музей кино, 1997. В 1 т

_____. *Мемуары*. Москва: Музей кино, 1997. В 2 т

_____. *Словесные Портреты*. Москва Колибри, 2015.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. de Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Abstract: *The present essay aims to introduce a discussion about the relations between Russian-soviet filmmaker Sergei Eisenstein and the literary writing, as well as the importance of this dialogue to the understanding of the approximations that Eisenstein developed between cinema and literature. In order to support the analysis, the studies undertaken by Naum Kleiman and Oksana Bulgakowa about the autobiography of filmmaker were used. Due to the scarcity of materials regarding this subject and the need to make the sparse writings related to said subject accessible to the Brazilian public, the translation of the text “Eisenstein-writer”, whereupon the author introduces significant aspects of a possible Eisensteinian literary writing, was appended to the end of the present essay.*

Key-words: *Cinematism; Eisenstein; Compared Studies.*