



RELICI

## O CINEMA DA POESIA OU A POESIA DO CINEMA: A POLIMATIA DE EISENSTEIN E MAIAKÓVSKI EM CONTEXTO RUSSO E SOVIÉTICO<sup>1</sup>

*THE CINEMA OF POETRY OR THE POETRY OF CINEMA: THE POLYMATHY OF EISENSTEIN AND MAYAKOVSKY IN THE SOVIET CONTEXT*

*Ian Anderson Maximiano Costa<sup>2</sup>*

### RESUMO

O presente artigo tem como objetivo discutir o cinema russo e soviético como vetor das artes no período de 1913-1937. Ele assume um caráter polímata que reverbera as diferentes propostas estéticas que circularam no contexto anterior e posterior à Revolução Bolchevique. Para tanto, acompanhamos essas configurações por meio do diálogo profícuo estabelecido, direta e indiretamente, por Eisenstein e Maiakóvski. Não por acaso, o marco temporal aqui estabelecido ecoa os poemas e ensaios produzidos pelos dois escritores. Nessa linha, defendemos que ocorrem trocas, intercâmbios e permeabilidades entre poesia, teatro, produção e cinema. Posições são trocadas: um faz versos com a montagem, o outro com as palavras. Por vezes, essas configurações se alteram e se alternam. Além de produtores, tanto o poeta quanto o cineasta são pensadores dos caminhos do cinema.

**Palavras-chave:** cinema, poesia, polimatia, Eisenstein, Maiakóvski.

### ABSTRACT

This article aims to discuss Russian and Soviet cinema as a vector of the arts in the period from 1913 to 1937. It takes on a polymathic character that echoes the different aesthetic proposals that circulated in the context before and after the Bolshevik Revolution. To this end, we follow these configurations through the fruitful dialogue established, directly and indirectly, by Eisenstein and Mayakovsky. It is no coincidence that the time frame established here echoes the poems and essays produced by the two writers. In this vein, we argue that there are exchanges, interactions, and permeabilities between poetry, theater, production, and cinema. Positions are exchanged: one writes verses with montage, the other with words. Sometimes these configurations change and alternate. In addition to being producers, both the poet and the filmmaker are thinkers about the paths of cinema.

---

<sup>1</sup> Recebido em 18/11/2025. Aprovado em 21/11/2025. DOI: [doi.org/10.5281/zenodo.18112022](https://doi.org/10.5281/zenodo.18112022)

<sup>2</sup> Universidade Federal de Minas Gerais. [iananderson14@hotmail.com](mailto:iananderson14@hotmail.com)



RELICI

**Keywords:** cinema, poetry, polymathy, Eisenstein; Mayakovsky.

Para vocês, o cinema é um espetáculo.  
Para mim, é quase uma contemplação do mundo.  
O cinema é o fator do movimento.  
O cinema é o renovador das literaturas.  
O cinema é o destruidor da estética.  
O cinema é a ausência de medo.  
O cinema é o esportista.  
O cinema é o semeador de ideias.  
Maiakóvski, "Cinema e Cinema".

[...] e que arte não está próxima ao cinema?  
Eisenstein, "Do teatro ao cinema".

O período anterior e posterior à Revolução Bolchevique (1917) é de verdadeira agitação cultural na Rússia. São os anos 1910-1920. É difícil apontar para um campo artístico específico e fazer dele centro irradiador da profusão de propostas estéticas – supematistas, futuristas, folcloristas, milenialistas, construtivistas. De certa forma, todas essas correntes dialogam. Esses anos são ressaltados em tom desalentador. É lembrada, a partir de 1920-1921, a campanha levada a cabo por Lênin para "esmagar" os centros culturais independentes. Não é por acaso que logo depois o líder bolchevique intitularia todas as vertentes, sem distingui-las, de "futuristas". Era tom padronizador utilizado de modo pejorativo e desabonador. Assim, existiria um corte abrupto nas experimentações depois dessas intervenções.

Essa década ficaria como uma espécie de "Idade de Ouro". Um interregno antes do fechamento cultural e político que desembocaria no totalitarismo stalinista. Contudo, como expressa a crítica e historiadora Susan Buck-Morss (2018), mesmo sob o regime de Stálin, a arte soviética não deve ser vista como um monolítico. A partir do cinema aberto, de Maiakóvski e de Eisenstein, iremos mostrar neste ensaio que não houve uma descontinuidade absoluta.

Isso pode ser bem visto nos ensaios sobre o cinema de Eisenstein. "Palavra e imagem", por exemplo, é escrito em 1937 e só publicado, depois de retrabalhado, em 1939 na revista *Iskusstvo Kino* (Arte do Cinema). É um texto que aproxima a montagem da poesia. O *enjambement* é um recurso do corte que quebra fronteiras,



RELICI

estabelece relações entre poesia, montagem e cinema. Nessa linha, Serguei defende que Maiakovski não escreve versos, mas planos.

De outro lado, um pouco antes do texto do cineasta, mas ainda ultrapassando os marcos dessa década áurea, Maiakóvski produz, no ano de 1927, um discurso intitulado “Intervenção no debate “Os caminhos e a política da Sovkino”. É um texto extremamente virulento e de verdadeiro achincalhe à companhia central responsável pelo monopólio do cinema soviético, a Sovkino. Uma empresa estatal criada em 1924 para organizar a produção e distribuição. Todos os roteiros tinham que passar por ali para serem aprovados. A censura era bastante alta e com o tempo só foi se recrudesando.

Maiakóvski é extremamente duro com a organização nessa publicação: eles eram comerciantes sem produtos. Os diretores não sabiam nada de cinema, eram ineptos. Se a Sovkino continuasse nesse caminho do monopólio castrador, o cinema soviético correria o risco do ocaso: “A Sovkino é monopolista e continuará a sê-lo, e se a Sovkino não permitir o experimento cinematográfico, o trabalho se estiolará” (Maiakóvski, 1984, p. 273).

Ele parece querer dizer nessas palavras finais que o cinema não é afeito aos limites, mas ao esgarçamento das fronteiras da linguagem, pede a poesia. Não podemos perder de vista a representatividade dessas falas. Não é um escrito que deveria circular pelos jornais. Ao contrário, é uma intervenção oral, afeita ao *modus operandi* do poeta, lida diante da direção cinematográfica estatal. Em determinado momento, cita Eisenstein. Se a União Soviética possuía um cineasta do seu quilate e com suas qualidades experimentais, isso era apesar da Sovkino:

Costuma-se apontar para Eisenstein, para Chub. Realmente, estes diretores são o orgulho de nosso cinema, mas eles se tornaram assim, apesar da Sovkino. “O encouraçado Potiômkin” só foi autorizado para os cinemas de segunda, e ele só passou para os de primeira depois que a imprensa o elevou às nuvens, mas antes disso, aqueles mesmos jornalistas que foram postos para fora por Chvédtchikov, elogiaram o filme quando ele ainda era exibido nos cinemas de segunda (Maiakóvski, 1984, p. 273).



RELICI

Está posto preliminarmente um espaço de diálogo entre esses dois escritores cineastas. Nesse sentido, numa nota, provavelmente do editor à autobiografia de Eisenstein, *Memórias Imorais*, essa possibilidade é aventada. O texto se intitula “Nota sobre a linguagem e o estilo de Eisenstein”. Depois de dizer da forma literária do cineasta que faz uso da poesia “para transportar para o fim do período uma palavra rimada”, surge o poeta: “Maiakóvski, em particular, aproxima-se mais de Eisenstein, que, de fato, era o Maiakóvski do cinema, bem como Maiakóvski era o Eisenstein da poesia” (Marshall *apud* Eisenstein, 1987, p. 29).

Um faz versos com a montagem. O outro com as palavras. Por vezes, essas configurações se alteram e se alternam. Por exemplo, a atuação de Maiakóvski (1893-1930) no cinema é anterior a de Eisenstein (1898-1948). Em 1913, o poeta publica na revista *Kine-Jurnal* o artigo “Teatro, cinematógrafo, futurismo”. Nele, anuncia para o futuro, numa concisão impressionante, o espectro do cinema que suplantará o teatro.

O Maiakóvski cineasta e roteirista é pouco conhecido. Por outro lado, a relação entre Serguei Eisenstein e a literatura também é pouco conhecida. Em sua tese de doutorado intitulada *Literatura e cinema: a imagem artística nos escritos de Serguei Eisenstein*, Erivoneide Marlene de Barros Pereira (2023, p.9) defende que existe neste diálogo entre o cineasta e a literatura uma “lógica da visualidade que rompe fronteiras artísticas”. Essa abordagem será feita pela crítica por meio de Liev Tolstói (1828-1910), Aleksandr Púchkin (1799-1837) e Nikolai Gógol (1809-1852). Basicamente, escritores do século XIX. Ela mostra como esses liames interartes eram constitutivos do campo artístico na União Soviética. O próprio Serguei irá dizê-lo: “O casamento entre literatura e cinema parece para muitos uma novidade. Enquanto isso o relacionamento é muito mais antigo do que parece” (Eisenstein *apud* Pereira, 2023, p.223).

Contudo, falta um intercâmbio com escritores coetâneos do cineasta. Maiakóvski foi um deles. O diálogo entre esses dois revelaria, por exemplo, como ambos partem do teatro, o rechaçam, mas acabam voltando ao drama. Ainda, a trajetória dos dois no cinema é relativamente curta, a do poeta ainda mais. Esses dois



RELICI

pensadores atuam num contexto russo e soviético profundamente polissêmico em que as artes se tocam e as fronteiras são extremamente fluídas. Eles o tomam cinema como local de exploração no qual um poeta pode escrever roteiros e um cineasta pode produzir poemas visuais. Eles exploram teatro, produção, poesia e escrita a partir do vetor do cinema.

Esse possível diálogo não escapa ao crítico Leandro Saraiva (2006) no ensaio “Montagem soviética” reunido no livro *História do Cinema Mundial*, organizado por Fernando Mascarello. Antes de falar propriamente do cinema soviético, Saraiva apresenta os movimentos estéticos nas artes plásticas, na poesia e no teatro. Os trabalhos, por exemplo, de Malevich e Tatlin. De outro lado, o labor de Maiakóvski. Este, para o crítico, foi o líder das vanguardas russas. O poeta era uma espécie de polímata que “se interessava por tudo” (Schnitzer *apud* Saraiva, 2006, p.111). Um pouco antes de começar a apresentar o cinema de Eisenstein, diz como antes de ganhar acabamento a “montagem eisensteiniana e vertoviana” é “cantada na poesia de Maiakóvski” (Saraiva, 2006, p. 112). As evidências são eloquentes.

Apesar dessa continuidade que queremos aqui deslindar, os anos 1910-1920 são fundamentais. Os bolcheviques vitoriosos visaram construir um *locus* de apoio para o governo dos soviets que se instaurava. Para isso, o apoio da cultura era imprescindível. Eles construíram um *Estado Frankenstein*: “O primeiro Estado soviético apoiou uma variedade de tendências artísticas, resultando, de fato, em uma “pluralização ambígua” da vida intelectual” (Buck-Morss, 2018, p. 71). O pintor Marc Chagall, apesar das suas obras de caráter místico e judaico, foi escolhido para dirigir a escola de arte de Vítiebsk. Mikhail Matiúchin, pintor e músico, recebeu financiamento do Estado, apesar de também produzir obras que não eram políticas. Antes, eram abstratas.

A vanguarda também era múltipla. Existia a revista LEF (Frente de Esquerda das Artes), da qual Maiakóvski era um dos líderes; o grupo UNOVIS (Defensores da Arte Nova), fundado por Malévitch e El Lissitzky. O primeiro era um pintor considerado negativamente como “formalista”, produziu em 1915 uma obra que faria escola



RELICI

posteriormente, *Quadrado Negro*. Uma peça na qual existem dois quadrados: o maior, branco, só vemos pelas bordas. Por cima é inscrito outro quadrado, dessa vez negro. É um quadro de características abstratas. El Lissitzky era um pouco de tudo: arquiteto, designer, cenógrafo, tipógrafo. Suas obras eram revolucionárias, seus projetos de edifícios se valiam de cubos e círculos. Na obra *Proun* (1921) ele promove uma reconstituição das cidades por meio de formas geométricas.

Tínhamos ainda os construtivistas no INKhUK (Instituto de Cultura Artística) de Moscou. Ele foi criado em 1921 por Ródtchenko e Stiepânova. Não poderíamos deixar de falar do Proletcult (Organização Proletária Cultural). Um centro de criação popular liderado pelo marxista Bogdanov. O local estava separado do Estado e do Partido. Ali se realizavam oficinas de teatro, estúdios de arte e centros literários (Buck-Morss, 2018, p. 71). Eisenstein fez parte do Proletcult. Em 1920, depois da baixa do exército e de largar a engenharia, ele se uniu ao teatro de trabalhadores, a Central Proletkult Arena.

As fronteiras entre esses grupos e as artes que professavam eram porosas. Um exemplo é notável, ele envolve designer, poesia e cinema. Trata-se da parceria estabelecida entre El Lissitzky e Maiakóvski. O primeiro foi responsável, em 1923, pela fotomontagem da capa do livro *Pro eto*<sup>3</sup>.

Figura I – Capa de “Pro eto”



Fonte: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.p.165.

<sup>3</sup> O poema *Pro eto* foi traduzido no Brasil por Letícia Mei (2018) como *Sobre isto*.





RELICI

Como diz Augusto de Campos (1982) em “Maiakóvski, 50 anos depois”: é uma “criação intersemiótica de Lissitzki-Maiakóvski” (Campos, 1982, p. 167). A capa une imagem e escrita. Digo mais, produz uma junção ainda maior. Ela se parece mais com um cartaz de cinema do que com uma capa de livro. O “close” do rosto é de ninguém menos do que da atriz Lília Brik. Ela manteria uma longa relação amorosa com Maiakóvski. Não por acaso, o tema do poema é o amor não possessivo. A imagem projeta toda a força expressiva de uma atuação. Os olhos arregalados são penetrantes e parecem dominar e hipnotizar aquelas que a miram.

Essas relações não eram anódinas. Meyerhold, um experimentado dramaturgo criador do método biomecânico para o teatro, volta-se para o cinema. Segundo Jay Leyda (1965) ele é o autor do melhor filme produzido na Rússia pré-revolucionária, *O retrato de Dorian Gray* (1915). Um filme, como muitos russos e soviéticos, que se perdeu. Nele, o próprio dramaturgo era ator, fazia o papel do lord Henry Wotton. Como explica Leyda: “Meyerhold llevó de sus teorías teatrales ciertos elementos a la fotografía e iluminación que eran originales para toda la cinematografía de aquellos tiempos” (Leyda, 1965, p. 88).

Os laços continuam. Eisenstein conhece o suprematismo em 1920 quando ainda servia, voluntariamente, no exército vermelho. Nunca aderiu formalmente, como nos conta Albèra (2002), a nenhum grupo. Entretanto, ele também é produto desses espaços sem fronteiras. Depois de assistir, em 1917, a uma peça montada por Meyerhold, *Mascarada*, quer abandonar a engenharia e se dedicar ao mundo das artes. Pouco anos depois, novas convergências. Trabalha na montagem da peça *Mistério-Bufo* (1921) de Maiakóvski. Acaba conhecendo o poeta. Em *Memórias imorais*, o cineasta adota um tom lamentoso quando diz da sua relação com Maiakóvski, nunca puderam se tornar, de fato, amigos verdadeiros: “Maiakóvski, e como nunca nos tornamos amigos de verdade” (Eisenstein, 1987, p. 39). Quiçá essa pequena rusga, se é que podemos chamá-la assim, tenha sua origem na crítica do poeta ao filme *Outubro* (1927-8). Veremos esse episódio. Contudo, no ensaísmo e na prática eles novamente se irmanam.



RELICI

Por conseguinte, Eisenstein também conhece Meyerhold. Quando o dramaturgo foi preso e executado nos expurgos stalinistas, o cineasta fez o papel de guarda dos seus espólios: “Durante toda a vida Eisenstein não deixou de reverenciar Meyerhold – cujos arquivos guardou depois que o Mestre foi preso, salvando-os de uma possível destruição” (Albèra, 2002, p. 236). Não poderíamos deixar de lembrar do encanto de Serguei pelo experimentalismo de James Joyce em *Finnegans Wake* e *Ulisses*. Assim como o projeto de filmar *O capital* de Karl Marx.

Esses cruzamentos eram constantes. Quase todos esses intelectuais compartilhavam da noção do “artista-produtor”. Eles queriam destruir o campo artístico. A arte deveria ser socialmente útil. Albèra (2002, p. 169) nos diz como tanto Maiakóvski quanto Eisenstein podem ser lidos como construtivistas. Apesar das diferenças entre seus praticantes, eles operaram “sobre a dimensão social das práticas artísticas”. Não existe torre de babel, o artista é um partícipe do mundo. Por isso, eles se engajavam na produção de propaganda, na construção de objetos, de edifícios: “A vanguarda voltou-se a formas comerciais e úteis, tais como desenho de tecidos, livros infantis, capas de periódicos, propaganda, cenários teatrais, porcelanas, cine e fotomontagem” (Buck-Morss, 2018, p. 75).

Na revista LEF, Maiakóvski produzia cartazes comerciais e escrevia livros infantis. Desenhou os figurinos para sua peça *Mistério-Bufo*. O poeta era um entusiasta da tecnologia. No texto autobiográfico “Eu mesmo” conta um episódio hilário. Ele tinha sete anos quando seu pai começou a levá-lo para fazer rondas nas matas à noite e de cavalo. Num desses episódios, ele se enroscou num ramo de roseiras e teve seu rosto todo perfurado por espinhos. Contudo, a dor foi breve. A neblina abaixou e ele viu algo maravilhoso que suplantou as feridas, a eletricidade de uma fábrica. Cito: “De repente, desapareceram a dor e o nevoeiro. Na neblina que se dispersou sob nossos pés, algo mais brilhante que o céu. É a eletricidade. A fábrica de aduelas do príncipe Nakachidze” (Maiakóvski, 1992, p. 31).

Existe uma total separação do homem da natureza chamada de “objeto não aperfeiçoado”. Sua poética é atravessada por essa perspectiva industrial. No texto





RELICI

“Como fazer versos?”, publicado em 1926, ele se faz de poeta crítico que pensa seu próprio fazer. Lá pelas tantas, ele diz que o ofício de poeta assemelha-se ao de produtor: “A poesia é uma forma de produção. Dificílima, complexíssima, porém produção” (Maiakóvski, 1984, p. 201).

Não é de se estranhar que essas evocações da tecnologia, da indústria e da produção também apareçam em Eisenstein. Seus filmes são também filmes de objetos. Para ser mais preciso, de máquinas em funcionamento. Em *A greve* (1925) os trabalhadores estão cercados por mecanismos. O filme é tomado por closes nos quais as máquinas de tipografia, em ação, imprimem os folhetos a serem distribuídos na fábrica. É um objeto, o micrômetro, que provoca o suicídio de Yakov e, por conseguinte, desata o movimento. O operário foi falsamente acusado de roubá-lo. Não podia sair da fábrica com essa “vergonha” e se enforca. O corpo é ternamente amparado pelos companheiros.

Figura II – O “micrômetro”



Fonte: *A greve*, Sergei Eisenstein, 1925.

Por sua vez, em *O Encouraçado Potemkin* (1924-5) vemos os cortes finais nos quais os protagonistas são os pistões, motores e canhões do navio. Em *Outubro* (1927-8) temos uma cena de montagem de um revólver. O corte mostra as entranhas da arma de fogo. No mesmo filme, há um aparato moderno, a ponte levadiça que é erguida lentamente para impedir que os trabalhadores cheguem à cidade.



RELICI

Para Albèra (2002), existem dois tipos de objetos nos filmes de Eisenstein, a saber: *vechtch* e *predmiet*. Mais adiante ele explica: “Todo objeto (*predmiet*) a ser filmado é apreensível como uma coisa (*vechtch*)” (Albèra, 2002, p. 250). É como se os objetos ganhassem vida. Por isso, são enquadrados em montagens que se valem do close ou exploram, num tempo diferente das outras cenas, seu funcionamento.

Chamar esses intelectuais de artistas é quase um contrassenso. Maiakóvski fala, por exemplo, de “liquidar os artistas como camada social” (Albèra, 2002, p. 171). A frase não comporta um sentido bélico ou genocida. Antes explícita a determinação de mergulhar o artista no mundo social. Existe, em certo sentido, a ideia de abolição da arte. O que isso representa? Um rompimento de limites. Nessa linha, um poeta pode ser um roteirista, um ator e um dramaturgo. Não é uma escolha entre um estado ou outro, a passagem é fluída. O escritor encontra seus múltiplos. Um designer pode ser um arquiteto e um “poeta intermidial”. Um cineasta é um ensaísta e um poeta de montagens visuais. Produção é passagem.

Utilizando-se de Maiakóvski como norte, Boris Schnaiderman (1984) diz como essa permeabilidade era característica do contexto: “Na realidade, Maiakóvski tendeu para uma interpenetração das artes, que foi característica do período imediatamente posterior à Revolução Russa [...]” (Schnaiderman, 1984, p. 58). Entretanto, como vimos, a partir de 1921 essa independência foi sendo alijada. Artistas foram presos ou emigraram. Todos passaram a carregar a pecha de “futuristas”. Não obstante, o cinema manteve-se de pé. Ele assume, mesmo que indiretamente, esse lugar do transpasse. É o cinema, por exemplo, que irá absorver muito da estética cubista e construtivista.

Nessa linha, podemos fazer de Maiakóvski e Eisenstein signos dessa interpenetração por meio do cinema e seu diálogo com a poesia. Neles ainda reverbera essa manifestação do que consideraríamos originária do mundo das artes, sua capacidade de polimatia. Esse pendão pela deambulação, com domínio, por vários campos do saber. Resta ver o que estamos chamando de poesia. Não é definitivamente o que o poeta chamou de “baboseiras líricas”. Tanto nos filmes quanto



RELICI

na poesia pulsa o ambiente urbano e sua sucessão de imagens e sensações. O “Eu” do *flâneur* parece ser apanhado no meio do caminho por um coletivo que invade as ruas de Petrogrado nos filmes de Eisenstein. Poemas como “De rua em rua” e “No automóvel”, de Maiakóvski, pré-revolucionários, são de 1913, já mostram esse cenário desorientador. É uma poesia e um cinema das cidades.

Não é uma poesia da exaltação e do êxtase. Não é uma poesia de inspiração. É uma poesia do, nas palavras de Schnaiderman (1984), “trabalhador da palavra” ou “trabalhador da montagem”. Isso fica claro se recuperamos um ensaio como “Métodos da montagem”, de 1929, no qual Eisenstein trata a montagem como versos. É um texto extremamente erudito. Ali está posta algumas linhas da sua proposta de “cinema intelectual”. A montagem exige todo um trabalho relacional que demanda um encaixe entre ritmo, métrica, tonalidade e atonalidade<sup>4</sup>. Contudo, disso não sai algo exatamente harmônico, mas conflitante. Poesia, tanto para Maiakóvski quanto para Eisenstein, é ruptura dos automatismos. Ao final, com a montagem intelectual, surge algo novo: “[...] a realização da revolução da história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe” (Eisenstein, 2002, p. 86).

Cinema e poesia se valem da linguagem e da imagem. Na disposição espacial dos seus versos, Maiakóvski utiliza da montagem cinematográfica. Essa, por sua vez, é tratada como uma forma de linguagem por Eisenstein. No ensaio “Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica”, o cineasta produz com quatorze fragmentos sucessivos e reverberantes entre si o que considero um “poema visual” ao modo concretista.

Não estamos falando aqui de uma espécie de “angústia da influência” entre Maiakóvski e Eisenstein ou vice-versa. Não existe anterioridade neste diálogo. Por isso, lateja uma complexidade ainda maior. Não é que um fique só no campo da poesia e o outro só no campo do cinema. Eles atuam nas duas órbitas. A atuação do poeta

---

<sup>4</sup> Essa perspectiva de Eisenstein lembra a defendida por Ezra Pound (2006, p.11) em *ABC da Literatura*. Ali, ele diz que a poesia é uma mistura de Melópeia (“Aquele em as palavras são impregnadas de uma propriedade musical”), Fanopéia (“Um lance de imagens sobre a imaginação visual”) e Logopéia (“A dança do intelecto entre as palavras”).



RELICI

no cinema é concomitante à escrita de versos. Por sua vez, o cineasta faz do cinema poesia. É interessante ver como Eisenstein não se prende nas especificidades do cinema em relação a qualquer outro campo, apesar delas existirem. Pelo contrário, ele encontra na cinematografia uma *força de descentramento* que o permite se valer de outros saberes.

Em exame posterior, Eisenstein diria que o cinema soviético era nesses anos 1920 um espaço desconhecido ainda por se fazer e no qual todos ainda eram exploradores iniciantes:

No início dos anos 20, todos viemos para o cinema soviético como para algo ainda inexistente. Não chegamos a uma cidade já construída; não havia praças nem ruas traçadas; nem mesmo pequenas alamedas tortuosas e becos sem saída, como os que podemos encontrar nas metrópoles cinematográficas de hoje. Chegamos como beduínos ou caçadores de ouro a um lugar de possibilidades inimagináveis, das quais apenas uma parte foi explorada até hoje (Eisenstein, 2002, p. 15).

O uso do passado no período anterior é um equívoco. O cinema ainda continuava, no de 1934, data em que escreve o texto, algo inexplorado. Essa ideia do “todos viemos” para o cinema é fundamental, ela justifica sua centralidade. Ela pressupõe uma abertura. E é exatamente por isso que ele pode acolher a poesia. Não por casualidade, naquele mesmo texto ácido contra a Sovkino, Maiakóvski diz como não separa seu ofício de poeta e seu ofício de roteirista: “Tendo a noção de que o cinema serve a milhões, quero introduzir no cinema as minhas capacidades poéticas, e visto que o ofício do roteirista e do poeta são essencialmente a mesma coisa, e eu compreendo este trabalho, hei de ensinar a vocês” (Maiakóvski, 1984, p. 276). Eles existem na confluência. A poesia e o cinema são os dois lugares de experimentação das linguagens.

Iremos acomodar e explorar essas relações entre Maiakóvski e Eisenstein em dois passos eleitos livremente a partir do ensaísmo e da poesia. Eles não respeitam uma ordem cronológica, antes se constituem por afinidades de método, tema e forma. Em primeiro lugar, os dois partem de um mesmo lugar, o teatro. É daí que eles se catapultam ao cinema. Isso está registrado em dois textos: de um lado, “Teatro,



RELICI

cinematógrafo, futurismo”, de Maiakóvski, publicado em 1913. De outro lado, “Do teatro ao cinema”, de Eisenstein, publicado em 1934.

Em segundo lugar, está o experimentalismo, a poesia e a linguagem. São quase um só elemento. Essa relação pode ser montada a partir dos poemas “De rua em rua”, “Quadro completo da primavera” e “No automóvel”. Foram escritos entre 1913-1915. Além deles, acrescento o ensaio “Cinema e cinema” de 1922. São os escritos de Maiakóvski. No espectro Eisenstein, os ensaios “Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica” e “Palavra e imagem” publicados, respectivamente, em 1934 e 1937.

Contudo, antes de ver a filigrana desses textos é necessário voltar e ver como se constituiu o cinema soviético e os papéis que jogaram Maiakóvski e Eisenstein nessa história.

## II

Três obras são aqui fundamentais para nossa sondagem do cinema. Dessa maneira, acho importante tecer alguns comentários preliminares sobre elas. Primeiro, *Kino: Historia del cine ruso y soviético* de Jay Leyda (1965). Publicado na década de 60 do século XX, esse talvez seja o estudo mais completo sobre o cinema soviético. O crítico era um ex-aluno de Eisenstein. Leyda reúne um material monumental. Um dos elementos mais significativos é que ele mostra como não é possível apartar o cinema da própria história da União Soviética. Lênin e Stálin deram importância máxima para essa atividade. Ele abarca o período pré-revolucionário, ainda no governo dos *tsares*, e vai até 1958.

Em segundo, o livro *Cinema para russos, cinema para soviéticos* do crítico brasileiro João Lanari Bo (2019). Ele é caudatário da perspectiva histórica de Leyda, mas vai até o ano de 1968. Bo é minucioso e acaba fazendo o comentário de cada um dos filmes mais significativos desses períodos. Atualmente, na historiografia do cinema, os filmes soviéticos experimentais são os mais considerados. Entretanto, como mostra o autor, eles minoritários e pouco apreciados:



RELICI

A audiência contemporânea na União Soviética dos filmes desses diretores – como Eisenstein, Vertov, Pudóvkin, e Dovjienko – era, entretanto, minoritária. A canonização ficou ainda mais reforçada pela queda da qualidade da produção nos anos de 1930, em consequência do endurecimento do regime com Stálin: a prioridade passou a ser filmes de consumo fácil e tutelados ideologicamente, princípios materializados na estética do realismo socialista (Bo, 2019, p.46).

Para fechar tudo, Lanari traz farta reprodução iconográfica das encenações dos filmes. No Brasil, é uma obra notável.

Por fim, o livro *Eisenstein e o construtivismo russo* do historiador francês do cinema François Albèra (2002). Apesar do enfoque ser Eisenstein, ele entrelaça preciosos comentários sobre a estética construtivista e sua vinculação ao cinema. Por isso, surgem outros personagens, como Maiakóvski e outros cineastas. Para Albèra, por exemplo, a estética do poeta está mais próxima do diretor Dziga Vertov do que de Eisenstein.

Acreditamos que essa análise esteja embasada na polêmica envolvendo o filme *Outubro* (1927-8). Vertov era um poeta futurista até também experimentar o cinema. Foi um defensor da montagem, mas possuía uma abordagem oposta. Ele era completamente contrário à ideia de que ela produzisse qualquer jogo ficcional. Em suma, aos chamados “filmes artísticos”. Para o diretor, ela deveria funcionar como um registro documental. Nas palavras de Leyda (1965): “Reflejo de la realidad” es una frase inseparablemente vinculada con las teorías y la obra de Dziga Vertov” (Leyda, 1965, p. 212). Ele criou a ideia do *Cine-olho*: “[...] o cinema aparece como revelação – a metáfora recorrente é o conceito de cine-olho, ver através da câmera o que os olhos não podem ver” (Bo, 2019, p. 42).

Nessa perspectiva, Vertov era decididamente adverso a recursos de encenação como a atuação de atores e a construção de cenários. Não existe quebra com a quarta parede, pois não existe parede. Não existe nenhum tipo de fingimento. A câmera em sua ubiquidade é quem deveria captar tudo: “Él no construye una ilusión de vida con la ayuda de autores, actores, y decoradores-carpinteros; confía en las



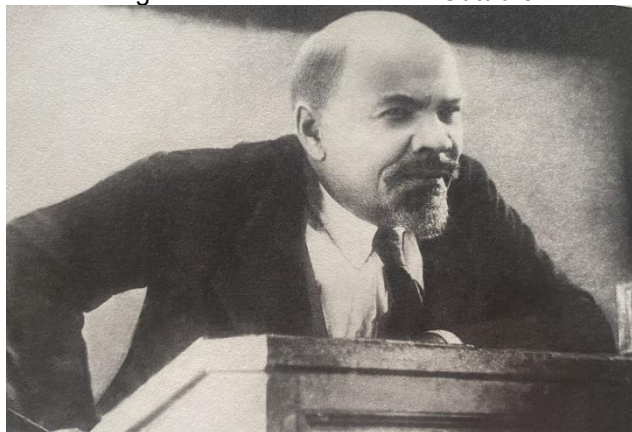


RELICI

lentes de su cámara dirigidas a los centros multitudinarios de la vida real” (Tretiakov *apud* Leyda, 1965, p. 213).

Isso faria surgir uma altercação e oposição pública entre cinema soviético “encenado” e “não encenado”. Nessa diatribe, cria-se uma rivalidade entre Eisenstein e Vertov. Esse acusaria o outro de utilizar os princípios do *Cine-olho* em um “filme artístico” (leia-se encenado). O filme era *A greve* (1925). Eisenstein responde chamando-o de “impressionista” (Albera, 2002, p. 218). Nessa esteira, poucos anos depois, em 1927-8, quando da exibição de *Outubro*, surge nova desavença: o filme tem um ator que interpreta Lênin.

Figura III – “Lênin” do filme *Outubro*



Fonte: BO, João Lanari. *Cinema para russos, cinema para soviéticos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.76.

Além de ser mais uma encenação, ela era, para muitos, um sacrilégio. Dentro da perspectiva desse cinema documental, encenar Lênin era uma falsificação histórica. Maiakóvski intervém nesse debate ao lado de Vertov. Naquele mesmo discurso acerbo em que poucas linhas antes ele tinha elogiado Eisenstein, ao final ele o desanca de maneira escandalosa. Jogaria ovos podres no “Lênin falsificado” de *Outubro*:

Nós nos afastamos da crônica cinematográfica. E o que temos nós para o décimo aniversário de Outubro?... A Sovkino, na pessoa de Eisenstein, vai mostrar-nos um Lênin falsificado, um certo Nicanorov ou Nicandrov.. . Prometo que no momento mais solene, e onde quer que seja, hei de vaiar e cobrir de ovos podres este Lênin falsificado. É uma indecência (Maiakóvski, 1984, p. 277).



RELICI

Em 1927, ano de comemoração do aniversário de uma década da Revolução Bolchevique (1917), o filme de Eisenstein foi escolhido pelo Comitê Central para filmar o evento épico. Era um projeto colossal que extrapolou orçamentos e prazos e por isso só foi exibido em 1928. Consta que até a viúva de Lênin, Krúpskaia, não gostou da representação do esposo.

No texto, Maiakóvski ignora completamente o nome do ator, não sabe se é Nicanorov ou Nicandrov<sup>5</sup>. Essa intervenção faz pensar que ele defendia o cinema como espécie de crônica do real. Um ponto de alinhamento ao *Cine-Olho* de Vertov. Em outro artigo, “Sobre cinema”, publicado em 1927, o poeta volta a criticar a “falsificação” de Lênin. Não é uma interdição a imagem, um *Bildverbot*. O líder bolchevique, ele diz no texto, poderia aparecer desde que representasse a si mesmo.

Aproveito o ensejo de uma conversa sobre cinema, a fim de protestar mais uma vez contra as encenações de Lênin, por meio de todos esses parecidos Nicandrov. É repugnante ver um homem assumir poses parecidas com as de Lênin e fazer movimentos parecidos com os dele quando por trás de toda essa exterioridade sente-se o vazio total, uma total ausência de pensamento. Um companheiro disse muito corretamente que Nicandrov não se parece com Lênin, e sim com todas as estátuas dele.

Não queremos ver na tela o desempenho de um ator, sobre o tema de Lênin, mas Lênin em pessoa, que nos espie do telão cinematográfico, ainda que por poucos momentos. É uma imagem valiosa de nosso cinema (Maiakóvski, 1984, p. 278).

Como Lênin já estava morto no momento dessas polêmicas, faleceu em 1924, a aparição de que nos fala Maiakóvski só poderia estar relacionada a algum registro documental do líder. Entretanto, diferente de outras recepções que consideraram o filme “formalista”, o poeta criticou exclusivamente a encenação do ator. Isso não bastou para que Eisenstein não rompesse com o grupo do qual o poeta fazia parte, a LEF.

Essa desavença não é suficiente para alinhar Maiakóvski ao pensamento de Vertov. Este, antes, também tinha criticado *O encouraçado Potemkin*. Aliás, os detratores foram muitos. O sucesso foi maior no exterior fora do que na própria União Soviética. No outro flanco, o poeta era um defensor do filme. Na maior parte da vida

---

<sup>5</sup> Seu nome era Vasili Nikandrov.



RELICI

e de sua poética ele não foi um defensor do cinejornal dos fatos, disso que ele chama de “crônica cinematográfica”. Não por acaso, muito dos seus roteiros experimentais, nunca filmados, foram censurados pelo Sovkino.

Essas contradições em Maiakóvski têm sua origem na tentativa de equilibrar a independência estética e a militância política. Entre de um lado fazer uso dessa polimatia fundamental das artes e do outro agradar aos correligionários do Estado e do Partido. De certa maneira, isso também pode ser visto em Eisenstein. Ele teve que fazer inúmeras concessões para que seus filmes fossem liberados. Em 1934, por exemplo, o cineasta e mais 61 personalidades do cinema soviético assinaram uma carta aberta a Stálin. Era uma peça pública elogiosa: “Nós sabemos que o melhor que dispomos – a força da convicção, a força ideológica dos nossos filmes – é o resultado da orientação direta do Partido” (Bo, 2019, p. 131).

Por outro lado, essas disputas teóricas mostram como o cinema incorporou e levou pelos menos até os anos 1930 a diversidade e a interpenetração de pensamentos, estéticas e artes da década de 1910-1920. Como propõe Lanari (2019), o cinema funcionou como tela de “exposição da história”, um mapa de “dispersões, com diferentes fluxos convergindo e divergindo, não necessariamente progredindo em direção a um objetivo comum” (Bo, 2019, p. 20).

O cinema fez do construtivismo uma das suas marcas. Ele incorpora muitos daqueles instrumentos que apontamos no início: tal como a forma dos cartazes e das propagandas. Os escritos que aparecem entre as montagens nos filmes de Eisenstein não eram algo comum. Eles adotam formas estilizadas e funcionam como símiles dos letreiros da publicidade. O cinema faz largo uso dos materiais industriais e técnicos. Ele é experimental. Além disso, os filmes não possuem enredo.

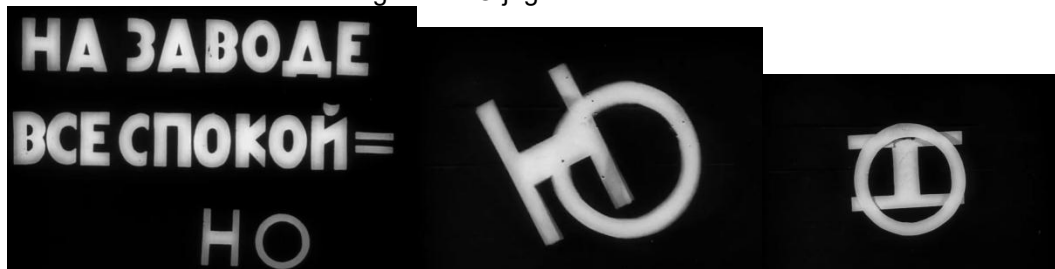
Aquelas formas geométricas de El Lissitzky, para citar apenas um, aparecem no primeiro sucesso de Eisenstein, *A greve* (1925). A fábrica é mostrada em atividade, tudo parecia calmo. Máquinas a pleno vapor. Esse é o cenário do início. A expressão “Tudo está calmo na fábrica” (На заводе все спокойно) vem dita em letras garrafais. Contudo, logo depois aparece uma conjunção “mas” (Ho) introduzida por um sinal de



RELICI

igualdade (=). Como se representassem uma turbulência oculta, essas duas letras, em russo, são destacadas e passam a perfazer um movimento de união em abstrato.

Figura IV- O jogo construtivista



Fonte: *A greve*, Sergei Eisenstein, 1925.

João Lanari (2019), valendo-se da biógrafa de Eisenstein, mostra como esse filme envolveu uma conjunção de práticas vanguardistas:

Mesclar a cartilha construtivista da composição visual com a tipagem excêntrica de situações e personagens – no roteiro constavam indicações como “um olho de boi flutuando em uma sopa de operário dissolve-se no olho de um capitalista que olha para a câmera” – permitiu ao inexperiente e culto diretor criar uma inédita versão dinâmica, cinemática e trágica da revolução comunista, como sugere uma de suas biógrafas, Oksana Bulgakowa (Bo, 2019, p. 56).

Tudo isso é impressionante para um cinema que praticamente teve que se reconstruir em poucos anos depois da queda do Governo Provisório e a ascensão dos Bolcheviques. Inúmeras companhias e atores emigraram. Os negativos para filmagem eram escassos para não dizer inexistentes.

Foi a mistura entre capital estrangeiro e agência estatal que permitiu ao cinema decolar. A política econômica da NEP (Nova política econômica) adotada por Lênin abriu fatias do mercado para a burguesia urbana. Segundo a historiadora Sheila Fitzpatrick (2017, p.144) o bolchevique justificou o recuo em termos de necessidade, era imperativo restaurar a economia e “acalmar os temores da população não proletária”.

Como isso funcionou na prática? Por meio de um arranjo dual. De um lado, os filmes importados pelas diversas companhias cinematográficas privadas. De outro lado, a atuação do Estado ligada ao controle e registro dessas obras estrangeiras, bem como na cobrança de impostos. Essa última parte foi fundamental para compra



RELICI

de material e expansão das salas. O cinema estava sob a alçada do Commissariado de Educação, liderado por Lunatchárski. A transferência do Comércio e Indústria Cinematográfica para esse órgão estatal foi realizada por Lênin em 1919.

Nas exhibições, predominavam os filmes estrangeiros. Entre 1921 e 1931, nos conta Lanari (2019), foram importados mais de 1.700 filmes, “[...] dois terços dos filmes exibidos na URSS durante a década de 1920 eram de fora, 35% dos quais era americanos (franceses e alemães completavam o lote)” (Bo, 2019, p. 59). Ou seja, os filmes mais consumidos pela massa giravam em torno do puro entretenimento.

Se os montadores, como Dziga Vertov, viam essa expansão como uma forma de *Cine-vodka*, os bolcheviques viam esse cenário como promissor. Para eles, o cinema poderia ser utilizado como forma de arregimentação e mobilização política das massas. Jay Leyda (1965) mostra como os diálogos entre Lênin e Lunatchárski exemplificam o papel do cinema na construção da União Soviética. Para o líder, o cinema deveria funcionar numa divisão diretamente proporcional, o que ficou conhecido como “proporción leninista cinematográfica” (Leyda, 1965, p. 213).

Em 1922, Lênin produziu um memorando para si mesmo no qual deixou claro como isso deveria funcionar. Primeiro, ele diz que todos os filmes exibidos deveriam ser registrados e numerados pela Narkompros (Comissariado do Povo para Instrução Pública). É a designação oficial do Commissariado de Educação responsável por todos os aspectos da cultura artística. Nessa linha, essas orientações deveriam ser seguidas por Lunatchárski. Logo em seguida, vem a estipulação da proporção: “Para cada programa de función cinematográfica debe establecerse una proporción definida [...]” (Lênin *apud* Leyda, 1965, p. 192).

Lênin como arguto leitor do tempo capta o gosto do público pelo cinema. Devido a isso, na primeira grandeza deve-se estimular o cinema como forma de entretenimento: “Películas de entretenimiento especialmente para publicidad y recaudación (desde luego sin indecencia o contrarrevolución)” (Lênin *apud* Leyda, 1965, p. 192). Podem ser liberadas desde que não firam os alicerces propagados pelos soviets. Entretanto, isso será contrabalanceado pela outra grandeza, pelo



RELICI

cinema como estímulo da revolução: devem ser exibidos filmes que conquistem corações e mentes. Em suma, o cinema como propaganda. Para isso, dirá Lênin, os filmes serão revistos pelos “velhos marxistas”: “Las películas de propaganda deberán ser inspeccionadas por viejos marxistas y literatos para que no repitamos el caso de esos tristes ensayos en los que la propaganda obtuvo finalidades completamente opuestas a las que se había propuesto” (Lênin *apud* Leyda, 1965, p. 192).

É nesse contexto que Lênin profere frase conhecida sobre o cinema. Lunatchárski não respondeu imediatamente ao dirigente. Este então procurou ao vice-comissário de Educação, Litkens. O líder frisou sobre a importância da proporção entre filmes científicos e filmes de entretenimento. Destacou ainda que sob hipótese nenhuma os filmes contrarrevolucionários ou imorais poderiam ser exibidos. Fecha com chave de ouro. Em segunda mão, é Litkens quem nos conta o que Lênin disse: “Usted es conocido entre nosotros como protector de las artes, de modo que debe recordar que, de todas éstas, **para nosotros el cine es la más importante**” (Lênin *apud* Leyda, 1965, p. 193, grifos nossos).

Essa importância política do cinema foi fundamental na Guerra Civil que se seguiu a tomada do poder pelos bolcheviques. Eles criaram os “trens de agitação” (*agitka*). Eram vagões equipados com câmeras, mesas de montagem, projetores, equipes de teatro, máquinas de impressão. Eles exibiam filmes aos soldados do fronte para reacender os ânimos combalidos. Além disso, faziam filmagens de batalhas que depois eram enviadas para Moscou, onde eram montadas e transformavam-se em filmes. Esse “cinema itinerante”, como narra Leyda (1965), tinha ainda uma função civil:

Ahora no debía ser “agitado” solo el ejército, sino la población civil. En su primer mes de labor – de estación a estación – el personal del tren realizó diecisiete exhibiciones comunes y veintiocho especiales para niños. En esta escuela viajera no era el único tema la resistencia al enemigo; alfabetismo, sanidad y conferencias antialcohólicas también se presentaban en la pantalla (Leyda, 1965, p. 163).

Não por acaso, Maiakóvski e Eisenstein atuaram, indireta e diretamente, nos “filmes de agitação”. No clima da Guerra Civil, o exército vermelho foi atacado pelos





RELICI

poloneses. Para contra-atacar, o Comitê Cinematográfico criou um concurso de argumentos contra os polacos. O poeta concorreu com um *agitka* intitulado *Ao fronte*. Por sua vez, o cineasta, quando servia ao exército, atuou nas atividades teatrais proporcionadas pelos trens, ele desenhava e montava cenários e figurinos.

É notável como essa perspectiva política é *pari passu* a perspectiva experimental. Maiakóvski e Eisenstein, como outros, faziam essa passagem constante entre um e outro gênero. A NEP criou um clima que “[...] dava margem a uma diversidade de estilos, onde conviviam a experimentação formal politizada de Eisenstein e Vertov com uma grande quantidade de atrações de consumo imediato, sem maiores preocupações políticas” (Bo, 2019, p. 69-70).

Esse cenário diverso é exemplificado pela também diversificada gama de revistas críticas ligadas ao cinema: *Kino-Journal*, *Kino-Fot*, *Kino-Pravda*, *Kino-Glaz*. Isso continuaria para além dos anos 20. Eisenstein, nos anos 30, publica na *Iskusstvo Kino* e na *Sovietskoie Kino*. Isso, de certa forma, justifica o título do livro de Jay Leyda, *Kino* (cinema).

Se Eisenstein e Vertov junto de Pudovkin ficaram reconhecidos como os grandes cineastas desses anos, eles foram os herdeiros de Kulechóv. Ele foi um pioneiro no uso da montagem e do ensaísmo ligado à reflexão sobre o cinema. O diretor mostrou aos discípulos como existiam duas forças nos filmes: a primeira inscrita na película em si mesma e a segunda no relacionamento entre elas. Ele estava falando nada mais nada menos do que da montagem, a força essencial: “[...] la principal fuerza del cine está basada en el montaje, porque con él se puede destruir, reparar o remodelar todo el contenido” (Kulechóv *apud* Leyda, 1965, p. 197). Esse mecanismo passa a ser predominante no cinema soviético logo após a Revolução, em 1918. Ela “[...] assume a centralidade da criação cinematográfica, pela capacidade de ordenar o ritmo do filme e transmitir o movimento [...]” (Bo, 2019, p. 40-41).

Maiakóvski pode ser colocado ao lado desses mestres? Essa é uma pergunta que nos persegue. Para Lanari Bo (2019), por exemplo, a atuação do poeta foi intensa, mas errática (Bo, 2019, p. 45). Leyda (1965) diz algo parecido: “Maiakóvski no trató



RELICI

de ser um escritor de cine hasta 1918, alentado por las libertades posrevolucionarias del cine” (Leyda, 1965, p. 62). Apesar disso, seus escritos sobre cinema datam do período pré-revolucionário. Ele tinha apenas dezenove anos quando Perski, produtor e dono de uma firma de cinema, pediu que ele colaborasse com a revista *Kino-Journal*. Logo depois, ainda no ano de 1913, ele escreveu seu primeiro roteiro, *Em busca da glória*.

Mi primer argumento – *En busca de gloria* – fue escrito para Perski en 1913. Uno de los funcionarios de la firma escuchó con atención la lectura del mismo y entonces dijo, desesperanzadamente: “Basura”. Volví a casa. Avergonzado, lo rompí. Más tarde, en una gira por la región del Volga vi una película hecha con ese mismo argumento. Evidentemente se me había escuchado con mayor atención de lo que había imaginado (Leyda, 1965, p. 62).

Duas características implícitas, em relação à Maiakóvski e o cinema, já estão embutidas no contexto em que se circunscrevem essas palavras. Primeiro, a perda de quase todos seus roteiros e filmagens. Segundo, seus trabalhos foram constantemente rejeitados. Desde o início essas performances do poeta não se diferenciam do seu papel de produtor revolucionário na ruptura com o gosto burguês – seja na pintura, seja no cinema, seja no teatro ou seja na poesia.

Em 1912, ele produz o manifesto cubo-futurista “Bofetada no gosto público”. Seu objetivo era se contrapor à “estética das velharias”. Antes tinha começado sua atuação pela Escola de Pintura, Esculturas e Arquitetura, mas foi expulso. Depois, nesse ano de 1913, monta em São Petersburgo a tragédia inovadora e homônima intitulada *Vladímir Maiakóvski*. No cinema, segundo Schnaiderman (1984), Maiakóvski ainda participaria, como ator, no filme *Um drama no Cabaré dos Futuristas nº 13*. Foi uma obra realizada por um grupo chamado “Rabo de Burro” e no qual ele “[...] desempenhou um papel demoníaco por excelência” (Schnaiderman, 1984, p. 45).

Depois desse entusiasmo existe um hiato. Contudo, em outra perspectiva, nos liames abertos entre as artes, o que ocorre são travessias pelas outras artes. Movimento que retornará, posteriormente, ao cinema. Não existe um abandono e nem um espaço privilegiado. Como na relação de Eisenstein com o cinema, existe um *descentramento*. Isso é ainda mais evidente se pensamos que Maiakóvski leva muitos



RELICI

dos elementos do cinema para a poesia. O caráter “errático” nos sentidos de “deslizamento” e “nomadismo” são características fundamentais da polimatia.

Em 1918, Maiakóvski volta a trabalhar novamente no cinema. Escreve três roteiros e atua em todos no papel principal. Primeiro, em *Aquele que não nasceu para o dinheiro* (*Ne dliá diéneg rodívchiisia*), baseado no romance *Martin Eden* de Jack London. Segundo, em *A senhorita e o vagabundo* (*Baríchnia i Khuligan*), baseado na novela *A professorinha dos operários*, de Edmondo de Amicis. Por fim, o terceiro, *Acorrentada pelo filme* (*Zakóvanaia filmoi*). Essa versatilidade entre escrever e atuar é destacada pelo próprio poeta no texto autobiográfico “Eu mesmo”. Porém, ali ele afirma outro elemento, o design: “Escrevo roteiros de cinema. Eu mesmo sou ator. Desenho cartazes de cinema” (Maiakóvski, 1984, p. 45).

Tanto o filme quanto o roteiro se perderam. Entretanto, Angelo Maria Ripellino (1971), em *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, diz que o protagonista guardava semelhanças com o poeta. Eden foi transformado num futurista em choque com o mundo burguês. O segundo filme foi preservado, mas sem legendas. A história girava em torno de um malandro. Para Ripellino (1971) foi o enredo menos experimental do poeta, ele seguiu à risca o original, não revela “[...] sua inventiva metafórica e omite as percepções típicas do futurismo, seguindo quase ao pé da letra o texto de De Amancis” (Ripellino, 1971, p. 248-249).

A película e o roteiro do terceiro filme também se perderam. Lília Brik, uma das atrizes, deixou um pequeno resumo do argumento. Era um filme experimental que fazia uma mistura de gêneros. Tinha como protagonista um pintor, interpretado pelo poeta, e uma bailarina, interpretada pela amante. No meio, era uma espécie de história do cinema com personagens que faziam referência aos atores coetâneos.

Era, assim, uma obra metalinguística. Cinema que fala de cinema. Nessa linha, o nome faz todo sentido: *Acorrentada pelo filme*. Como conta Ripellino (1971, p. 252): “O roteiro era, portanto, intercalados de truques e procedimentos específicos da arte fílmica (sobreimpressões, desaparecimentos, metamorfoses)”. Preservou-se uma imagem de um momento da encenação na qual Maiakóvski contracenava com Brik.



RELICI

Eles estão de mãos entrelaçadas, o “pintor” traja-se como um burguês e mira para frente. A “bailarina”, por sua vez, o olha ternamente.

Figura V – *Acorrentada pelo filme*, dir. Nikandr Turkin, 1918



Fonte: BO, João Lanari. *Cinema para russos, cinema para soviéticos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 12.

Segundo Lília Brik, o poeta não diferenciava a escrita dos roteiros e dos versos: “Maiakóvski escrevia com seriedade e muito entusiasmo, como acontecia com os seus melhores versos” (Brik *apud* Schnaiderman, 1982, p.46). Ele próprio diz algo nesse sentido: “Al habernos acostumbrado a la técnica cinematográfica, hice un guión que podía mantener una comparación con nuestra obra de innovación literaria” (Leyda, 1965, p.151). Como aponta Ripellino (1971, p.248), o trabalho com o cinema “arrebata” ao poeta. Entretanto, parece que o filme não o agradou. Seis anos depois ele o reescreveu com o título *O coração do cinema*, mas não chegou a ser produzido.

*Acorrentada pelo filme* une aquelas três performances que apontamos anteriormente, quais sejam: a escrita, a atuação e o design. Com a perda do filme as duas primeiras formas ficam prejudicadas, mas o cartaz do filme sobreviveu. Ele mostra esse trânsito de Maiakóvski pelas artes. Lá estão os elementos metalinguísticos. Entre um coração que se faz de blusa, marcado em cima e em baixo pelas letras, a bailarina é amarrada, como se fosse por corda, pelos rolos da filmagem. *Acorrentada*, literalmente, pelos filmes.

Figura VI – Cartaz de *Acorrentada pelo filme*



RELICI

160



Fonte: SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984. p. 270.

Segundo Ripellino (1971), entre 1926-1927 Maiakóvski ainda escreveria uma porção de roteiros. Como *As crianças* (*Diéti*) e *O elefante e o fósforo* (*Slon i spitchka*) para ficar só com dois exemplos. É uma atuação expressiva. O poeta participou dos momentos significativos do cinema soviético. O caráter errático dito por Bo (2019) pode ser matizado em algum sentido se voltamos à própria biografia de Eisenstein. São poucos anos entre a chegada do cineasta à Moscou vindo dos “trens de agitação” em 1920 e seu primeiro sucesso em 1925, *A greve*. Dezenove anos depois, em 1945, o último filme, *Ivan, o terrível*, dividido em duas partes. Deixou uma imensa obra póstuma inacabada. Sua atuação, profundamente intensa e revolucionária, resume-se em mais ou menos 20 anos de cinema. Viria a falecer em 1948.

### III

Para Albèra (2002), o primeiro ensaio de Maiakóvski, “Teatro, cinematógrafo, futurismo”, não aborda o cinema em si. Isto é, ele é visto como uma promessa para o futuro. No presente, ele ainda é apenas uma possibilidade. Essa perspectiva do crítico pode ser contestada por meio do texto de Eisenstein, “Do teatro ao cinema”. No trecho que citamos no início deste trabalho, o cineasta fala como todos chegaram ao cinema como numa cidade inexistente e vazia. Todos eram apenas exploradores.



RELICI

De outro lado, no presente da enunciação, esse lugar do futuro era uma metrópole concreta. Entretanto, ela não tinha sido completamente “colonizada”, “[...] apenas uma parte foi explorada até hoje” (Eisenstein, 2002, p. 15). Esse futuro como lugar de domínio completo não existente. O que o texto de Maiakóvski parece flagrar, antes até dos bolcheviques, é a força que o cinema teria nas novas sociedades de massa. Não só como ímpeto político, mas principalmente estético. Ele seria, no futuro, alvo de disputas. Os dois autores veem o cinema como um lugar de abertura e possibilidades.

Nos dois ensaios, veremos um movimento de passagem do teatro ao cinema. Eles partem de um mesmo lugar, o da insuficiência do drama diante das novas transformações estéticas. Ao mesmo tempo, mostram isso que estamos dizendo desde o início, o contato permanente entre as artes. Os textos distam entre si duas décadas. De um lado, o ano de 1913. De outro, o ano 1934. Por isso, o objetivo de Maiakóvski é fazer um diagnóstico do declínio do teatro. Já o de Eisenstein é explicar sua própria trajetória, como saiu do teatro e foi parar no cinema.

O texto do poeta está untado pelo clima do futurismo. Já nas primeiras linhas o teatro é visto como uma marca impeditiva. Contudo, essa negatividade não deteria a marcha da vanguarda: “[...] a arte dos futuristas, não há de se deter, nem pode deter-se, ante a porta do teatro” (Maiakóvski, 1984, p. 263). A partir dessa visão, ele buscará responder a duas perguntas, a saber: “1) O teatro moderno é arte? 2) Será capaz o teatro moderno de suportar a concorrência do cinematógrafo?” (Maiakóvski, 1984, p. 264).

Podemos responder antecipadamente por meio do poeta: um severo não. Para explicar como o teatro ficou para trás nesse mundo moderno ele o compara com outras expressões. A pintura e a poesia, por exemplo. Em rápidas pinceladas, Maiakóvski pinta o cenário de onde fala: é um espaço atravessado por tensões, por máquinas, por transformações. Lugar no qual o homem não mais cópia a beleza da natureza, mas produz. Sai da sua condição individual como esteta e encontra o coletivo numa arte socialmente útil.





RELICI

A pintura, nos seus dizeres, conquista seu lugar de existência ao encontrar a cor, a linha e a forma como “grandezas autossuficientes”. Tudo conforme a estética construtivista. A poesia, por sua vez, floresce através do seu aspecto e traçado fônico. Ela joga com os sons e os falares. Essas duas conquistaram sua independência. Já o teatro era uma espécie de “disfarce artificial para todas as formas da arte” (Maiakóvski, 1984, p. 264).

O drama coetâneo estava preso aos cenários. Na linguagem de Brecht, diríamos que ele faz a crítica ao “teatro aristotélico”, o teatro ligado ao mundo burguês. Um teatro rococó. Nesse lugar, a pintura rebaixa-se ao decorativo. Então, a arte passa a ser utilitária. Vejam como ele diferencia as expressões “útil” e “utilitária”. Nesse drama, a palavra também é apetrecho, ela aparece para expressar ideias morais ou políticas. Dessa forma, também o poeta e a palavra também estão rebaixados.

Ele é extremamente duro com o teatro: era apenas “um escravizador inculto da arte”. O gesto seguinte no ensaio é de tremenda soberba: diante dessa “terra arrasada”, eles, “os futuristas”, iriam transformar tudo. Esse “drama fossilizado” conquistaria sua independência: “Isto quer dizer que, antes de nossa chegada, o teatro como arte independente não existia” (Maiakóvski, 1984, p. 265). E, por conseguinte, também “livraria” a pintura e a poesia do rebaixamento.

Imediatamente, o poeta percebe que foi um pouco longe demais e faz pequenas concessões. Esses elementos de autonomia podiam ser reconstruídos a partir do teatro shakespeariano. Ali, conta-nos, não existia cenário. Por sua vez, no teatro alemão de rua, Oberammergau, conhecido pela representação da paixão de Cristo, se poderia descobrir a palavra que não se submete aos limites da escrita.

Esses elementos forjariam, com a ação dos futuristas, um elemento novo do teatro: uma arte do ator em que a palavra se revelaria como corpo. A entonação, bebida na sua força rítmica e tônica, não possuiria uma significação determinada, transcorreria a partir de invenções livres. Entretanto, essa modernidade não pode ser absorvida pelo teatro contemporâneo em declínio. Por isso, o cinema deve substituí-lo: “A arte do ator, em essência dinâmica, é acorrentada pelo fundo morto do cenário



RELICI

– mas esta contradição aguda é eliminada pelo cinematógrafo, que fixa com elegância os movimentos do presente” (Maiakóvski, 1984, p. 265).

Maiakóvski parece querer dizer que diferentemente do que estamos analisando em relação ao cinema, o teatro não consegue absorver as outras artes sem rebaixá-las. A sétima arte é onívora. Capaz de absorver gêneros e propostas estéticas. Capaz de explorar as potencialidades da linguagem sem submetê-la ao arranjo ilusório dos cenários. As linhas seguintes, duras, são concordes a essa interpretação: “O teatro se conduziu sozinho ao aniquilamento e deve transmitir sua herança ao cinematógrafo” (Maiakóvski, 1984, p. 265).

A entrada do cinema parece figurar de maneira brusca num texto que discutia o estado de coisas do drama da época. Contudo, o teatro está profundamente incrustado nas discussões sobre o cinema russo e soviético. Ele foi visto inicialmente como enorme perigo pelos dramaturgos. No período pré-revolucionário, os atores imperiais eram proibidos de atuar em filmes. É verdade que Meyerhold aderiu ao cinema, transformou-se em roteirista e diretor. Entretanto, esse não foi o caso de outro famoso diretor de teatro, Stanislavski recusou terminantemente o cinema: “Los sentimientos personales de Stanislavski acerca de las películas comenzaron siendo despectivos, se acalararon en antagonismo, y posteriormente, en tiempos más amables, nunca pasaron de la tolerancia” (Leyda, 1965, p. 81).

É nesse contexto que o ensaio se insere e o poeta, como sempre, está no meio do torvelinho andando em corda bamba. Vaticina a força do cinema, mas também era um dramaturgo. Escreveu três peças relevantes – *Vladimir Maiakóvski* (1913), *Mistério-Bufo* (1921) e *O percevejo* (1928).

Eisenstein não possui essa verve interventora. Ele é muito mais contido e mais próximo da forma do gênero ensaio. O texto de Maiakóvski se parece com um manifesto, o do cineasta é desviante. Ele começa, por exemplo, falando dos dois elementos do cinema: o plano e a montagem. No primeiro, estão os “fotofragmentos da natureza” que são gravados (Eisenstein, 2002, p.16). Em segundo, esses



RELICI

fragmentos são combinados de distintas maneiras. Esses dois elementos são para ele uma das especificidades dos filmes.

Essa visão se aproxima das “forças do cinema” de Kulechóv. Entretanto, Serguei leva isso ao limite. A relação entre plano e montagem pode, ele vai dizer, ser encontrada em outros campos artísticos. A música vale-se das escalas de sons, o pintor da escala de tons e o escritor de uma “lista de sons e palavras” (Eisenstein, 2002, p.16). Estes materiais, em alguma medida, são matéria bruta que se retira da natureza. Ou seja, o plano. Logo depois, vem o artista como produtor e o resultado é a montagem. Dessa maneira, esse é um mecanismo comum nessa polimatia das artes. Contudo, o cinema o explora como nenhum outro saber:

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade (Eisenstein, 2002, p.16).

Ele justifica essa acepção ao dizer da inflexibilidade do plano no cinema. Isso demandou uma riqueza de variedades e formas de montagens para enfrentá-la. Esse recurso transforma-se em instrumento estético para modificar a natureza. Ele conclui apontando para o caráter também onívoro do cinema. Nesse ano de 1934, sob o regime de Stálin, ele ainda é essa pulsão convergente das artes: “Assim, o cinema é capaz, mais do que qualquer arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes” (Eisenstein, 2002, p.16).

Nesse introito despretensioso e arguto, Eisenstein, antecipadamente, já parece justificar seu abandono do teatro. Em seguida, finalmente, ele passa a desenhar essa trajetória: “Tentarei descrever o caminho que me levou aos princípios do cinema” (Eisenstein, 2002, p.16). Ele começa fazendo um reparo na crítica. Era falso e verdadeiro ao mesmo tempo dizer que sua carreira no cinema se inicia em 1923 com a encenação da peça *Mesmo o mais sábio se deixa enganar* de Ostrovsky. Falso se a análise levasse em conta somente o fato de que essa encenação possuía um filme de curta-metragem. Verdadeiro se baseado no caráter da produção. Ali, narra Serguei, essa dialética entre plano e montagem já estava posta.



RELICI

Na verdade, sua carreira, ele conta, é anterior. Remonta ao ano de 1923 com a produção da peça *O Mexicano*, baseada em história de Jack London. É uma narrativa de lutadores de boxe. Em determinado momento da encenação, deveria acontecer uma luta real. Contudo, a cena deveria ser gravada de modo ilusório, a plateia não acompanharia o embate real, mas a reação dos atores. Ele transcorreria entre cortinas. Eisenstein, passando por cima do diretor, propõe que aconteça no centro do palco: “Assim, ousamos a concretude de fatos reais” (Eisenstein, 2002, p.18). Rompe com a quarta parede e o teatro burguês. Simultaneamente, introduz um elemento do real no palco.

Nessa atuação, Serguei principia o esgarçamento do teatro. Nas peças seguintes, *O sábio* e *Moscou está ouvindo*, ficaria ainda mais claro a exploração disso que chama de “elemento materialista-factual do teatro”. Esse processo constitui um caminho sem volta com a encenação de *Máscara de gás* (1923). Era uma peça sobre uma fábrica de gás realizada numa fábrica real. Cria-se com isso um conflito entre o melodrama e o os “princípios materiais-práticos”. A ilusão teatral, como na perspectiva de Maiakóvski, já não consegue dar conta das transformações materiais e sociais que acontecem do lado de fora da ribalta.

Diante desse limite, encontra o cinema: “Em consequência, fomos levados ao limiar do cinema” (Eisenstein, 2002, p.19). O que o cineasta diz mais adiante é fundamental na ideia de interpenetração entre as artes a partir do cinema que aqui defendemos, vejamos: “Mas este não foi o fim de nossas aventuras no trabalho teatral” (Eisenstein, 2002, p.19). Ele levaria, explica-nos, um procedimento do teatro para o cinema, a ideia de “tipagem”. O conceito desse termo é impreciso, algo como uma “[...] abordagem específica dos eventos abrangidos pelo conteúdo do filme” (Eisenstein, 2002, p.19).

É bastante vago, tentemos precisá-lo. Uma construção seguindo determinados parâmetros composicionais. Não é um argumento. Um exemplo é necessário: “Conceitualmente, do início ao fim, *Outubro* é pura “tipagem”” (Eisenstein, 2002, p.19). A partir desse filme, poderíamos entendê-la como uma forma pré-



RELICI

constituída que influencia a montagem. Ou seja, o cineasta pode inventar a partir de certo espaço de definição, pois já sabemos, historicamente, o resultado da Revolução Bolchevique.

Eisenstein repete o voo do bumerangue em lançamento. Depois de ir para o cinema e mostrar como mesmo ali não abandona o teatro, faz o movimento inverso, volta ao teatro e mostra como ali já estava inscrita a prática da montagem que utilizaria no cinema. Ela se manifesta na construção dos cenários e na intercalação de cenas diferentes que se colidem e criam conflitos. Nessa linha, é relevante a própria leitura que o cineasta faz da sua filmografia. Em *A greve* (1925), por exemplo, ele vê essa contradição entre teatro e cinema se configurar. O filme “[...] patinhava nos restos de uma rançosa teatralidade que se tornava estranha a ele” (Eisenstein, 2002, p.24).

Logo depois, no seu espírito diletante, passa a fazer uma espécie de genealogia da montagem. De onde ele a retira? Da polimatia. Do *music-hall*, do circo, do *jazz*, de Chaplin e de Flaubert. Nesse último, por exemplo, encontra a partir de *Madame Bovary* a montagem-cruzada de diálogos. A genealogia da montagem possui um pé na literatura.

Ele volta ao final na relação, em negação, entre teatro e cinema. Serguei conclui mostrando, em termos técnicos, como essa passagem deu-se na transformação da *mise-en-scène* em *mise-en-cadre*. Para explicar essa alteração substancial a recepção é fundamental. A *mise-en-scène* não consegue fundir palco e plateia, ela é dependente da ação cênica. Ela não consegue incluir o público. De outro lado, no *mise-en-cadre*, já no cinema, temos o plano (*cadre*). Ele, por sua vez, consegue despertar o público, convoca sua capacidade criadora a cada transição de plano para plano. A primeira se hipertrofia enquanto a segunda desperta a montagem.

Em gesto de análise ulterior da própria biografia, Eisenstein revê como naquele momento sua quebra com o teatro tinha algo de agressivo: “[...] a ruptura com o teatro, a princípio, foi tão forte que em minha “revolta contra o teatro” me afastei de um elemento muito vital do teatro – o argumento” (Eisenstein, 2002, p.24). No presente, já não é tão radical na recusa do argumento. Contudo, esse trecho antes de



RELICI

ser uma reaproximação ao teatro, revela, como é confirmado mais adiante, certa reverberação do período stalinista. O texto termina de maneira estranha exaltando o “realismo socialista”: “A fase de síntese monumental nas imagens do povo da era do socialismo – a fase do realismo socialista” (Eisenstein, 2002, p.25).

#### IV

“Teatro, cinematógrafo, futurismo” termina de maneira ainda mais inusitada do que o ensaio de Eisenstein. Maiakóvski adota um movimento em círculo. Depois de anunciar a “nova arte do ator” e seu vetor no cinema, ele reconfigura esse cenário. Esse é um arranjo do presente, no futuro o cinema também seria substituído, daria lugar a um “teatro renascido” capaz de sustentar a ação cênica: “E o cinema, por sua vez, tendo transformado num ramo da indústria o realismo ingênuo, assim como todo o artístico de Tchekhov e Górkí, há de abrir caminho para o teatro do futuro, para a arte não-agrilhada do ator” (Maiakóvski, 1984, p. 265).

Essa perspectiva não é assim tão rara se nos fixamos essencialmente na justificativa. Nesse ano de 1913 ele já vê um aspecto nefasto do cinema e que parece querer dominá-lo completamente. Por isso, o afastamento futuro. Ele vê sua transformação em objeto de valor na indústria cultural e, dessa maneira, a reconfiguração da sua linguagem para adotar um “realismo ingênuo”. Essa linha de argumentação nos leva ao ensaio, se é que podemos intitulá-lo assim, “Cinema e cinema”, de 1922.

A parte inicial do texto é uma das epígrafes deste trabalho, nela estão ditas as potencialidades do cinema: espetáculo, esportista, movimento, destruidor da estética, semeador de ideias. Entretanto, isso tudo está ameaçado. Ele retoma a crítica da década anterior: “Mas o cinema está doente. O capitalismo lhe enevoou com ouro os olhos. Hábeis empresários conduzem-no pela mão, através de nossas cidades. Recolhem dinheiro, titilando o coração com assuntinhos chorosos. Isto deve ter um fim” (Maiakóvski, 1984, p. 267).





RELICI

O cinema já é um produto. Maiakóvski rejeita a “proporção leninista” entre filmes de consumo e filmes de propaganda. Lembremos como os melodramas internacionais estavam entre os mais importados e vistos. “As massas”, como lembra Lanari (2019, p.46), “queriam consumir o cinema como entretenimento, como diversão”.

O poeta é assertivo, isso não poderia continuar assim. Era dever dos comunistas e dos futuristas liberar o cinema do comercialismo rasteiro: “O comunismo deve tirar o cinema desses amestradores interesseiros. O futurismo deve evaporar a aguiinha morta da lentidão e da moral dos filmes” (Maiakóvski, 1984, p. 267-8). O poeta não separa o político e o estético. Contudo, isso não pressupõe a submissão desse último aquele outro. Maiakóvski deseja que o cinema, como está claro na abertura, seja um local de experimentação, um “semeador de ideias”.

Caso contrário, ele conclui, o cinema será ditado pelas películas norte-americanas e pelas atuações líricas “piegas”: “Sem isto, vamos ter a dançazinha importada da América ou um nunca acabar de “lágrimas nos olhos” dos Mozjúkhin” (Maiakóvski, 1984, p. 267). Este último foi um ator popular, um dos primeiros “astros” do cinema. Fugiu para Constantinopla quando os “brancos” começaram a ser derrotados na Guerra Civil. Fez sucesso na França. Atuou em filmes no contexto russo e bolchevique: *A dama das espadas* (1916), *Satã triunfante* (1917), *Padre Sérgio* (1918). Segundo Leyda (1965) formou-se um “público Mozjúkhin” que foi bem aproveitado pelos produtores e acionistas, nos filmes em que ele aparecia, “[...] cualquiera fuera su tipo, no producía perdidas financieras” (Leyda, 1965, p. 64).



RELICI

Figura VII – Mozjúkhin no filme francês *Casanova*



Fonte: *Casanova*, Alexandre Volkoff, 1927

Mozjúkhin era um signo da internacionalização do cinema russo. Na imagem, ele está em atuação, no cinema francês, no papel do sedutor Giacomo Casanova. Maiakóvski vê nele um dos signos desse cinema puramente comercial. Tanto ele quanto as importações norte-americanas já estavam desgastadas: “A primeira já nos enjoou. E o segundo ainda mais” (Maiakóvski, 1984, p. 267). É interessante ver como essa recusa do entretenimento, mas exortação do cinema artístico foi praticada pelo próprio poeta. Segundo Ripellino (1971) seu roteiro mais experimental foi *Como vai? (Kak pojiváiete?)*. Ele faz a si mesmo de eixo do filme. Narra, em cinco “cinedetalhes”, um dia de sua vida. O crítico o chama de “cinopoema”. O roteiro é marcado por “[...] sequência de cortes e analogias relampejantes, de deformações e inversões, trama de audaciosos encaixes semânticos [...]” (Ripellino, 1971, p. 265).

Contudo, ele foi barrado e nunca chegou a ser filmado. O poeta sempre encontrou o muro da burocracia, principalmente da Sovkino. “Intervenção no debate ‘Os caminhos e a política da Sovkino’”, o qual comentamos no início deste texto, parte de experiência particular. O tom exasperante se explica pelas constantes recusas aos roteiros de Maiakóvski. De um lado, a censura aos roteiros. Do outro, quando passavam, eram profundamente descaracterizados. Ele comenta isso nessa intervenção:



RELICI

Produzi alguns roteiros, e eles começaram pela cauda, pelo pior, e ademais a realização foi tal que nem fui ver o filme. Não podia ir. Como se chama isto? Você produz um roteiro, ele passa pelo Comitê Principal de Repertórios, que não entende nada de direção de filmes, o roteiro chega ao estúdio, ali o refundem, daí resulta um roteiro operativo, e depois todos lavam as mãos: saiu algo completamente diferente... E isto ocorre porque à testa da repartição estão pessoas que não entendem nada de cinema (Maiakóvski, 1984, p. 272).

Em grande medida, essas recusas contribuíram para a não preservação do material cinematográfico de Maiakóvski. Impediu que apreciássemos, com mais precisão, sua atuação. Entretanto, nessa fronteira aberta entre as artes que postulamos, isso nos leva diretamente para sua poesia. Quanto de cinema existe ali?

Em “Cinema e Cinema” o poeta diz que o cinema é semeador de ideias. Semente espraia-se e germina. Ele deglute fragmentos de outros saberes e devolve algo diferente. Diz outra frase ainda mais significativa: “O cinema é o renovador das literaturas” (Maiakóvski, 1984, p. 267). É claro que podemos pensar esse termo “literatura”, como propõe Acízelo (2006), num sentido lato. Por outro lado, nada impede de direcioná-lo especificamente para a poesia. O cinema influi e inflexiona o campo poético. Entretanto, mais um reparo é necessário, a poesia também influi e inflexiona o cinema. Eisenstein deixará isso evidente.

A poesia de Maiakóvski possui muito do cinema. No poema “No automóvel” temos uma sucessão de imagens no espaço urbano:

“Que noite maravilhosa!”  
“Esta  
(aponta para a moça)  
que era ontem, é  
essa?”  
Disseram na calçada  
“cor —  
passou pelos pneus  
reio.”  
A cidade desatarrachou de súbito.  
Um bêbado se arrastou para os chapéus.  
Os anúncios boquiabriram-se de susto.  
Cuspiam  
ora um “O”  
ora um “S”.  
Mas na montanha,  
onde chorava o escuro  
e a cidade  
timidamente se entornou,



RELICI

era como se houvesse  
um flácido “O”  
e um vil submisso “S” (Maiakóvski, 1982, p.69).

A modernização industrial tão cara ao poeta, da qual o cinema é fruto, é entrevista no automóvel, nas propagandas e na velocidade. Esta última é extremamente importante, ela produz a sensação de movimento dos versos. Nesse sentido, poderíamos imaginar um sujeito poético que passa de automóvel pela cidade e vê fragmentos de corpos, anúncios e letras esparsas.

Quiçá a composição dos versos seja um dos elementos mais evidentes nessa relação com cinema. Na tradução, Augusto de Campos diz que fez de tudo para preservar a composição espacial. Maiakóvski produz “cortes” bruscos entre os versos. Isso é ainda mais claro no original. “Quadro completo da primavera” (Istchérpivaiuchaia Cartina Viesni) é uma espécie de haicai. No segundo verso, o poeta produz uma dessas descontinuidades: “Listótchki./Póslie strótchec lis-/tótchki” (Maiakóvski, 1982, p. 67). (Folhinhas./Linhas. Zibelinas só-/zinhas).

Em “Como fazer versos?” ele define essa prática como forma de construção da espacialidade. Ao não utilizar toda a linha e se valer somente das “semi-linhas” evita a confusão, quer de ritmo, quer de sentido (Maiakóvski, 1984, p. 199). Ele dá o exemplo dos cinco primeiros versos do poema “De rua em rua”: “Ru-/as./As/ru-/gas” (Maiakóvski, 1982, p. 62). Esse recurso não é outro senão o da montagem. Essa semelhança é notada por um notável conhecedor e tradutor de poesia como é Augusto de Campos:

Justaposições vocabulares, **equivalentes às montagens eisensteinianas**, rimas e sonoridades incomuns, mostram o poeta como um hábil designer da linguagem. Esse experimentalismo não deixa de se introjetar na poesia de todas as fases de Maiakóvski, ao nível microestrutural. Num poema de 1928 (“Carta de Paris ao Camarada Kostróv sobre a Essência do Amor”), encontramos linhas como esta: *iz zieva/do zviozd/ vzviváietcia slovo* (da garganta/ às estrelas/ revolteia a palavra). Mesmo em transcrição, pode-se observar a elaboração fônica, aliada à **técnica de montagem** (garganta/ estrelas/ palavra), a que se acresce, na dimensão visual, a espacialização gráfica, que iconiza as “estrelas” (Campos, 1982, p. 164. Grifos nossos em negrito).



RELICI

Existe um trato dos versos como se ele estivesse manipulando imagens ou negativos de cinema. Não é por menos que Campos (1982) o chama de “um rebelde profeta dos ‘intermídia artísticos’” (Campos, 1982, p. 167). O tradutor evoca a montagem e, não por acaso, a Eisenstein. Maiakóvski faz uso da montagem para criar efeitos entre um verso e outro. Indo até a poética do cineasta, encontramos algo semelhante. Serguei fala, ainda no texto “Do teatro ao cinema”, como o “corte” além de produzir movimento, produz velocidade: “E o “corte” acelera o ritmo” (Eisenstein, 2002, p. 20).

Na prática isso funciona exemplarmente em *O encouraçado Potemkin*. A cena é a seguinte: os marinheiros tomaram o navio e contam com o apoio da população. Os cassacos, por sua vez, atacam e praticam um massacre na cena antológica das escadarias de Odessa. Para responder ao golpe, os insurrectos contra-atacam e bombardeiam o monumento símbolo da burguesia, A Casa de Ópera.

As reações ao bombardeio são captadas por Eisenstein por meio da estátua de um leão. É um cinema que faz uso constante de metáforas. Esse animal representa algo de majestoso e exuberante. Contudo, ele é pego de surpresa. Perde, nesse movimento, algo do seu poder.

Figura VIII – O leão em *O encouraçado Potemkin*



Fonte: *O encouraçado Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925.

São três cenas. Na primeira, o leão como signo da burguesia dorme um sono tranquilo. Na segunda acorda e na terceira é tomado de verdadeiro pavor. São três fotomontagens que funcionam, a maneira de Maiakóvski, como versos. As transições são extremamente rápidas e bruscas. São na verdade três “cortes”. O sentido é construído na velocidade entre as fotomontagens.



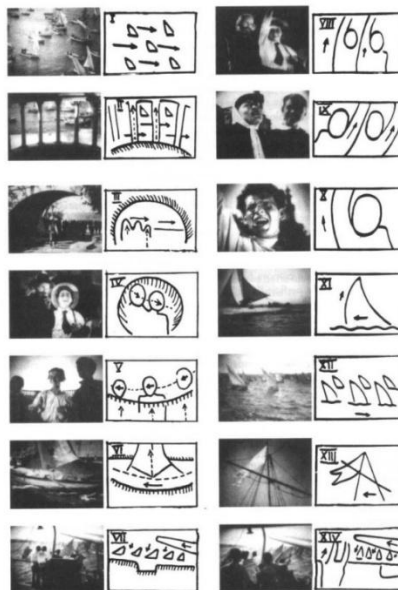
RELICI

Estabelecer essas ligações somente a partir desses “cortes” não é suficiente. Então, voltemos ao ensaísmo eisenstiano. “Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica” e “Palavra e imagem” são dois textos complementares, eles caminham na aproximação de relações entre cinema e literatura. São dois trabalhos sobre a montagem. O primeiro mais ligado à escrita e o apuro formal. O segundo mais ligado a uma estética da recepção.

No ensaio de 1934, Eisenstein diz que é necessário enfrentar “a questão literária da escrita cinematográfica” (Eisenstein, 2002, p. 111). Ele não está dizendo *ipsis litteris* da escrita de roteiros. Pensa, ao contrário, na relação umbilical entre a palavra e imagem. O cinema possui, ele expressa, um grande rigor de forma e escrita.

É muito comum nos ensaios do cineasta o uso de exemplos, da literatura ou do cinema, para explicar suas teorias. Nesse não é diferente. Para demonstrar essa construção de linguagem e imagem transubstanciada na montagem ele fornece o exemplo de um corte, com quatorze cenas, do filme *Potemkin*. Trata-se de momento anterior à escadaria. São os instantes de congraçamento entre os marinheiros e o povo. Serguei projeta-o no corpo do texto.

Figura IX – “Poema visual” em *Potemkin*



Fonte: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002. p.115.





RELICI

Nos episódios, o “[...] ‘o bom povo de Odessa’ (os marinheiros do *Potemkin* se dirigiam à população de Odessa deste modo) envia barcos com provisões para o navio amotinado” (Eisenstein, 2002, p. 114). Vejo nessa “reconstrução” um poema visual. Trata-se de quatorze versos montados ao modo de Maiakóvski. Ele é composto por dois planos: o afastado (navios) e o próximo (povo). Pelos menos três figuras reverberam entre um e outro: a linha, o arco e o círculo. Esse jogo entre a geometria e a imagem está colocado na acepção dupla de cada figura. De um lado, o filme. De outro, o desenho “aritmético” dos movimentos.

Primero, no quadro 1 e 2, vemos o jogo horizontal dos barcos. Ainda nesse segundo já é introduzida a arcada como antecâmara do arco no terceiro quadro. Ele se expande para todo o corte. No quarto quadro, o arco transforma-se num círculo. De outro lado, no jogo dos planos, a partir do terceiro saem os navios e entra o povo de Odessa. Assim continua, por mais dez versos, essas tensões, conflitos e liames entre círculos, horizontalidades, arcos e planos. No verso treze, ocorre a junção entre o que Eisenstein chama de “princípio da unificação plástica” e a “unificação ideológico-temática”. Essa colisão é proporcionada pela bandeira esvoaçante no navio, ela é o elo: “esta é uma bandeira revolucionária, unindo o navio, os barcos e a margem” (Eisenstein, 2002, p. 117).

De um lado, a bandeira recolhe as formas e os movimentos proliferantes. De outro, ela é o substrato político que une o povo e os marinheiros. O último verso, o quatorze, introduz nova temática, a confraternização dos barcos, em pleno mar, com o encouraçado. Isso foi possibilitado pelo quadro anterior que fez desse navio em personagem principal. Até ali o foco tinha sido a relação entre os barcos e povo na margem.

É um poema construtivista. Existe toda uma arquitetura que foi levantada a *posteriori*. Serguei deixa isso bem claro, não foi algo intuitivo. Primeiro, as filmagens foram realizadas. Depois, na mesa de montagem, as peças foram estudadas, desdobradas e juntadas:



RELICI

Não se deve pensar que a filmagem e montagem desses fragmentos foram feitas de acordo com cálculos e planejamentos a priori. É claro que não. Mas a reunião e distribuição desses fragmentos na mesa de corte foram claramente ditadas pelas exigências de composição da forma do filme (Eisenstein, 2002, p. 118).

A poesia é trabalho e produção. Nessa linha, os ângulos, as iluminações, as formas e os planos são linguagens. No cinema esses elementos são analogias, ele diz, da “[...] expressividade de frases e suas indicações fonéticas numa obra literária” (Eisenstein, 2002, p. 119). Serguei termina de modo paradigmático, num texto sobre cinema ele encerra citando quatro mestres literários russos que deveriam ser conhecidos antes de tudo pelo tratamento com a linguagem. Entre eles está, como não poderia deixar de ser, Maiakóvski: “Nossos grandes mestres da literatura, de Pushkin e Gogol a Maiakóvski e Gorki, são valorizados por nós não apenas como mestres contadores de histórias. Valorizamos neles a cultura de mestres do discurso e da palavra” (Eisenstein, 2002, p. 119).

Ele parece querer dizer que a linguagem cinematográfica já está prefigurada na obra desses escritores. Em “Palavra e imagem” essas discussões serão retomadas em outros termos. Vamos direto ao ponto. Serguei retoma a montagem e seu imbricamento com os procedimentos da poesia. Um desses está no *enjambement*, o recurso de encadeamento entre “versos” e “cortes”. Ele pinça do livro *Introdução à métrica*, de Zhirmunsky, uma definição para o termo: “Quando a articulação métrica não coincide com a sintática, surge o chamado encadeamento (enjambement)... O sinal mais característico de um encadeamento é a presença, em um verso, de uma pausa sintática mais significativa do que a do início ou fim do verso...” (Zhirmunsky *apud* Eisenstein, 2002, p. 42).

Ele não faz essa citação por mero diletantismo. Eisenstein quer dizer que utiliza esse mecanismo que revela o conflito (entre a métrica e a sintaxe), o corte (por vezes brusco) e, por fim, o encadeamento (entre versos/imagens/planos). Estão delineados os gestos da montagem. Ele explora esse liame através de inúmeros poetas: Keats, Shelley, Milton. Na lista, Maiakóvski aparece novamente. Contudo, o



RELICI

cineasta fará o movimento inverso, mostra como a poesia do “futurista” tem muito do cinema:

O esquema formal de um poema, em geral, observa a forma de estrofes distribuídas internamente de acordo com a articulação métrica – em versos. Mas a poesia também nos proporciona outro esquema, que tem um poderoso defensor em Maiakóvski. Em seu “verso cortado”, a articulação é feita não de acordo com os limites do verso, mas de acordo com os limites do “plano” (Eisenstein, 2002, p. 47).

Para mostrar isso ele utiliza um exemplo da lavra do poeta. São três “versos”, como um haicai, do poema “A Sierguéi Iessienin”: “Vácuo. Voa nas alturas,/Nas estrelas esculpindo seu caminho” (Maiakóvski *apud* Eisenstein, 2002, p. 47). Na verdade, diz Serguei, Maiakóvski não escreve versos, mas planos. Estes, por seu turno, deveriam ser alinhados de outro modo: “Vácuo./Voa nas alturas./Nas estrelas esculpindo seu caminho” (Eisenstein, 2002, p. 47). São três planos separados por meio de “corte” seco. Neles, afirma o cineasta, o poeta é experiente montador: “Aqui Maiakóvski corta seu verso exatamente como **um experiente montador** o faria ao construir uma sequência típica de impacto (*as estrelas* – e *Yesenin*. Primeiro – um. Depois – outro. Seguido pelo impacto de um contra o outro” (Eisenstein, 2002, p. 47-8, grifos nossos em negrito).

Eisenstein cria uma possibilidade de filmagem a partir desses três versos. Na primeira tomada, o enquadramento do vazio, mas no qual as estrelas já possam ser pressentidas. Na tomada dois, o voo nas alturas. Na terceira, os conflitos entre “os conteúdos do primeiro e segundo planos nas circunstâncias de impacto” (Eisenstein, 2002, p. 47-8). Pelo contrário, não é ele quem imagina essa possibilidade de *mise-en-cadre*, ela é sugerida pela própria poética: “[...] a criação de Maiakóvski é impressionantemente gráfica nesta questão da montagem” (Eisenstein, 2002, p. 48).

Nesses expressivos diálogos, indiretos e diretos, entre Maiakóvski e Eisenstein, a poesia incorpora elementos do cinema e este, por sua vez, incorpora elementos da poesia. O cinema afirma seu caráter onívoro mesmo nessa “pesada” década de 1930.



RELICI

## REFERÊNCIAS

ALBÈRA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BO, João Lanari. *Cinema para russos, cinema para soviéticos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CAMPOS, Augusto de. Maiakóvski, 50 anos depois. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*. Tradução e organização de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.p.153-169.

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Trad. Ana Luiza Andrade; Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

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

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

FITZPATRICK, Sheila. *A revolução Russa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Todavia, 2017.

LEYDA, Jay. *Kino: historia del cine ruso y soviético*. Trad. Jorge Eneas Cromberg. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. Cinema e cinema. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.p. 267-271.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. Como fazer versos?. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.p. 167-220.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. Intervenção no debate “Os caminhos e a política da Sovkino”. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.p. 271-281.



RELICI

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*. Tradução e organização de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Sobre Isto*. Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Editora 34, 2018.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. Teatro, cinematógrafo, futurismo. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.p.263-267.

PEREIRA, Erivoneide Marlene de Barros. *Literatura e cinema: a imagem artística nos escritos de Seguei Eisenstein*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2023.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RIPELLINO, Angelo Maria. Maiakóvski e o cinema. In: \_\_\_\_\_. *Maiakóvski e o Teatro de vanguarda*. Trad. Sebastião Uchoa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. p.241-271.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 109-143.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.