

## **V. KHLÉBNIKOV E S. EISENSTEIN: POESIA E MONTAGEM NO CUBO-FUTURISMO RUSSO**

Mário Ramos Francisco Júnior  
Universidade de São Paulo

Nas primeiras décadas do século XX, sob a influência das inovações estéticas propostas pelas vanguardas artísticas européias, surge o movimento cubo-futurista, na Rússia. Assim como os movimentos europeus (cubismo, dadaísmo, impressionismo, futurismo), o cubo-futurismo russo buscava a integração entre as diversas formas artísticas, como a literatura, o teatro, a pintura, o cinema, a arquitetura. É nesse contexto que se insere a poesia de V. Khlébnikov e a cinematografia de S. Eisenstein.

O poeta Vladímir Maiakóvski, em ensaio escrito quando da morte de V. Khlébnikov, denominou-o como o “mestre” dos poetas do movimento, afirmando que Khlébnikov era a própria “personificação da palavra enquanto tal”. De fato, Khlébnikov, junto a outros poetas da época, foi um dos criadores da linguagem “zaúm” (chamada, em português, de linguagem “transmental”), que gerou uma poesia notadamente marcada pela pesquisa sonora e formal. Seus poemas são, muitas vezes, construídos através da combinação de unidades de sentido fragmentárias, ou seja, um discurso poético baseado na fragmentação, e que expressa pela via verbal muitos dos preceitos estéticos da pintura cubista. A importância conferida a Khlébnikov deve-se também ao fato de que suas inovações no campo da linguagem verbal e da forma poética estão associadas ao resgate dos arquétipos da cultura russa, trazendo ao contexto do cubo-futurismo a pesquisa do universo mitológico eslavo e, também, de outras culturas asiáticas da antiguidade.

Apesar da influência de Khlébnikov para a poesia moderna (considerado pelo linguísta Roman Jakobson como o maior poeta da primeira metade do século XX), apenas uma pequena

parte de sua obra poética foi traduzida para o português, fruto dos esforços conjuntos de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman (cerca de 20 poemas, na coletânea *Poesia Russa Moderna*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2001.). Além dos poemas, temos também a tradução do conto *Ka*, realizada por Aurora Bernardini (*Ka*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977).

O diretor russo Serguei Eisenstein, como se sabe, é reconhecido e exaltado por teóricos e realizadores do cinema em todo o mundo como um dos maiores cineastas de todos os tempos. Além de seus filmes (*A Greve*, 1925; *O Encouraçado Potemkin*, 1925; *Outubro*, 1928; *O Velho e o Novo*, 1929; *Alexandre Niévski*, 1938; *Ivan, o Terrível* – 1ª parte, 1945; *Ivan, o Terrível* – 2ª parte, póstumo; e *Que Viva México!*, póstumo), elaborou também uma extensa obra teórica onde, além de vários aspectos cinematográficos, expõe a sua teoria sobre a “montagem” fílmica. Considerado o mais importante teórico da montagem cinematográfica, Eisenstein buscava conferir o devido valor a essa etapa da criação do filme ressaltando sua importância como geradora de sentido na obra.

Para Eisenstein, a montagem cinematográfica deve buscar a significação através do conflito entre os planos. Para isso, o cineasta elaborou o que chamaria de “montagem intelectual”, ou seja, a montagem permitiria ao espectador compreender o significado, o discurso da obra, por meio de elementos contrapostos nas seqüências fílmicas. Na equação do cineasta, “justaposição de dois planos isolados onde, através de sua união não se parece ter a simples soma de um plano mais outro plano, mas o produto (...) porque em toda a justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente.”<sup>1</sup> Eisenstein buscava, assim, ressaltar acima de tudo a função da montagem como geradora de sentido na obra cinematográfica, e não apenas como um mero mecanismo facilitador da narrativa.

---

<sup>1</sup> EISENSTEIN, Serguei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. p. 16.

A idéia de um estudo comparativo entre as estruturas estéticas que regem a poética de V. Khlébnikov e as que estão presentes na concepção da montagem cinematográfica de S. Eisenstein surgiu após a leitura de um artigo do semioticista russo V.V. Ivanov, no qual são analisados alguns aspectos que despertaram o interesse dos dois autores russos por uma mesma obra de arte: uma pequena miniatura hindu representando o deus Vixnu carregado por um elefante formado por corpos de virgens (fig. 1). A pequena escultura motivou Khlébnikov a realizar o que poderíamos chamar de uma “tradução intersemiótica”, criando um poema com o intuito de traduzir ou representar a miniatura. Na tradução de Haroldo de Campos, o poema (sem título) tem como primeiro verso “eis-me levado em dorso elefantino”. Eisenstein, por outro lado, analisou a escultura em seu ensaio “Montagem 1937”, relacionando o método de composição da peça ao conceito de montagem (dois elementos que, justapostos, não resultam na simples soma de significados, mas numa terceira “idéia”). Vale lembrar que Eisenstein, ao escrever seu artigo em 1937, não tinha conhecimento do poema de Khlébnikov (poema póstumo, escrito provavelmente em 1913 e publicado somente em 1940).

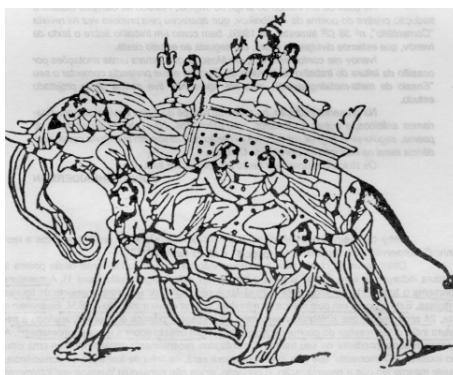


Fig. 1. Miniatura hindu representando o deus Vixnu carregado num elefante.

Analisando os possíveis motivos de interesse de Eisenstein pela miniatura, o semioticista V.V. Ivanov diz: “esta miniatura indiana impressionou Eisenstein pela ocorrência nela daquela

dualidade de representação e imagem, ao mesmo tempo fundidas e separadas, que constituiu para ele próprio (desde os primeiros trabalhos) o princípio fundamental da arte. A proximidade entre a construção desse quadro e os “planos múltiplos” do cubismo pode ser confirmada pela comparação direta com aqueles quadros de Picasso, Braque (um dos pintores prediletos de Eisenstein) onde a composição compreende instrumentos musicais decompostos em planos”.

Assim, tomamos como objetos de estudo o longo poema dramático *Tristeza Selvática* (em russo, *Liesnáia Tascá*), de V. Khlébnikov e o filme *Outubro* (1927), de S. Eisenstein. No filme, que narra os acontecimentos que antecederam a Revolução Socialista de 1917, o cineasta aperfeiçoa as técnicas de montagem cinematográfica que vinham sendo trabalhadas até o *Encouraçado Potemkin* (1925). Nessas obras, notamos semelhantes princípios de composição cubista, como os mencionados acima.

O poema *Tristeza Selvática*, inédito em português, narra um acontecimento que se dá no interior de uma floresta russa e tem como personagens diversos seres da mitologia eslava: Vila (espécie de fada), Liéchak (semideus protetor das florestas), Russálka (ninfa-aquática, espécie de sereia ou mãe-d’água), Vento (semideus que representa os ventos e forças da natureza), Virgens (ninfas da floresta), a Manhã (aqui, o alvorecer ganha vida e torna-se uma das personagens). Além dos seres míticos, participam do drama um grupo de pescadores e um velho ancião (que narra um trecho da história). Na história, o Vento prega uma peça em Vila, tornando-a presa das redes de um pescador. Estruturalmente, o poema é composto por vinte poemas menores, que funcionam como “falas” das personagens num texto dramático. Por tratar-se de um texto inédito em português, a tradução direta do original em russo constitui uma das etapas fundamentais do estudo.

Em seu filme, Eisenstein intercala longos trechos de narrativa “linear” dos fatos (por exemplo, a sequência do massacre de Leningrado) a sequências de pura “montagem intelectual”,

onde a narrativa é fragmentada em cortes rápidos e alternância de planos com diferentes significados (sequência de comparação entre o líder do governo provisório, Kerenski, e o pavão dourado). Da mesma maneira, Khlébnikov intercala momentos de narrativa “linear” (utilizando versos mais longos, de caráter mais “prosaico” e conteúdo descritivo), com estrofes de construção fragmentada (versos curtos, “cortes” rápidos e “saltos” descritivos, de uma imagem a outra, compondo blocos semânticos via conflito ou “justaposição” de imagens). Abaixo, dois trechos transcritos do poema, em tradução literal, que descrevem cenas do drama de maneira bem diversa:

*O Velho*

.....  
Ora mergulha nas trevas noturnas,  
Ora desaparece nas nuvens da noite,  
Ora ressurge em silêncio,  
Bastão carmim dentre a névoa.  
.....

*Virgens*

A branca nervura  
Rasga as redes.  
A água envolve  
Todo o embaraço.  
Os álamos dormem.  
Os primeiros sinais azuis  
Do alvorecer.  
.....

Em russo, os versos da primeira estrofe são mais longos (entre 6 e 10 sílabas poéticas), enquanto que na segunda estrofe os versos são mais curtos (entre 4 e 6 sílabas). É interessante notar que, no primeiro caso, a descrição de Vila sobrevoando a floresta acompanha o percurso da cena. Já no segundo caso, nota-se que, na descrição da cena em que as redes são cortadas, libertando Vila, a composição busca o conflito entre a inquietação das águas e a calma do

alvorecer na floresta. Para demonstrar estes efeitos sonoros em russo, apresentamos um exemplo da transliteração fonética dos versos:

*O Velho*

.....  
To v súmrakie sebiá natchnóm kupáiet,  
To v óblakie natchnóm istchésla,  
To moltchalíva vlistupáiet  
V dlimú malínavava jiésla.  
.....

*Virgens*

Rviót nivadá  
Biélaia jínka.  
Vsiúdu zamínka,  
Liôtsa vadá.  
Spiát tapaliá  
Síniaia dólia  
Rániei Zarí.  
Skázku glagólia,  
Chli ríbarí.  
.....

Também nas relações macroestruturais podemos notar semelhanças na forma de composição das obras. Em *Outubro*, temos vários exemplos de situações dramáticas que se repetem no decorrer do filme, apresentadas sob diferentes condições e pontos de vista (exemplo, o abrir e fechar das pontes de Leningrado quando da ordem de isolamento da cidade e, posteriormente, durante a rebelião). Estas recorrências temáticas formam rimas entre os episódios que compõem o filme. Da mesma maneira, em *Tristeza Selvática*, uma mesma cena pode ser descrita em diferentes momentos do drama, por diferentes personagens, criando também rimas na macroestrutura do poema (por exemplo, a cena de Vila debatendo-se nas redes do pescador).

Além dos aspectos vistos até aqui, a análise das obras oferece muitos outros elementos de construção semelhantes: estrutura de rimas entre os planos do filme e rimas internas em cada um dos poemas menores de *Tristeza Selvática*; relações entre estaticidade, lentidão e velocidade nas

obras, tratando aqui da questão do movimento; retomada dos motivos mitológicos e tantas outras características. Assim, o estudo comparativo busca demonstrar, por meio das relações estruturais mais profundas entre as diferentes formas artísticas (poesia e cinema), as aproximações com a estética do cubismo, no que se refere a uma estética da fragmentação.

A base teórica do trabalho vem dos estudos dos semioticistas russos, que tiveram como ponto de partida a escola formalista do início do século, e que se desenvolveram até a constituição da atual Semiótica da Cultura. Os trabalhos de semioticistas renomados, como I. Lotman, I. Tinianov, E. Meletínski, V. V. Ivanov, R. Jakobson entre outros, são de grande importância na medida em que, além de serem os pioneiros na abordagem das relações intersemióticas entre as diferentes formas artísticas, tratam, em vários de seus textos, da produção artística dos autores aqui estudados. Destacamos a importância do estudo estrutural das figuras mitológicas e folclóricas e dos arquétipos literários e culturais nas obras de E. Meletínski, fornecendo subsídios para que este estudo partisse, inicialmente, da análise dos mitos presentes no poema de V. Khlébnikov.

A divulgação dos estudos de Semiótica da Cultura, geralmente, acontece através de coletâneas, onde são encontradas diversas análises de obras artísticas ou ensaios antropológicos. Esta característica é uma tradição que vem desde dos tempos do chamado “formalismo” russo, e que decorre da formação de grupos de estudo e pesquisa. Temos diversos exemplos desse fato, desde a década de 20, como: a OPOIAZ, o Círculo Lingüístico de Praga, as escolas de Tartu e Moscou etc.. Apesar da diversidade desta linha de pesquisa, as principais bases teóricas para a análise comparativa deste estudo vêm dos trabalhos de I. Lotman e I. Tinianov. O primeiro, pela elaboração e desenvolvimento do conceito do “texto artístico”, serve-nos como diretriz no trabalho de análise comparativa entre diferentes formas de arte (poesia e cinema), possibilitando uma visão da aproximação estrutural entre as obras analisadas. O segundo, por seus métodos

teóricos que, além de dar subsídios para os conceitos de “texto artístico” e “textos da cultura” (aprofundados mais recentemente pela Semiótica da Cultura), oferece também elementos para a análise de aspectos microestruturais das obras, principalmente poéticas, com seus estudos teóricos sobre o ritmo, a rima, a semântica etc.