



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p24-41>

A terceira coisa: a imagicidade no estudo da imagem poética

The third thing: the imagery in the study of the poetic image

*Erivoneide Marlene de Barros Pereira**

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir o conceito de imagicidade explorado pelo cineasta Serguei Eisenstein, em que reflete sobre os processos de construção da imagem artística e suas especificidades. Nessa perspectiva, o exame atento de estruturas literárias estabelece a relevância da construção poética na compreensão da imagem artística como um complexo sistema emocional e intelectual. A base do conceito e sua relação com a linguagem poética são discutidas a partir dos estudos de Serguei Eisenstein, Boris Eikhenbaum, Iúri Lotman, Boris Kazanski e Leonid Timoféev. Por meio da análise de procedimentos imagéticos extraídos de “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, de Hilda Hilst, pretende-se verificar de que modo a imagicidade compõe a estrutura profunda do poema, demonstrando que a experiência de construção imagética no campo da poesia observada por Eisenstein possui um *modus operandi* que pode contribuir para o fortalecimento dos estudos intermédias da imagem artística na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Serguei Eisenstein; Estudos interartes; Cinematografia; Montagem; Estrutura imagética

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the concept of imagery explored by filmmaker Sergei Eisenstein in his theoretical writings, in which he reflects on the processes of artistic image construction and its specificities. Within this perspective, a close examination of literary structures establishes the relevance of the poetic construction in understanding the artistic image as a complex emotional and intellectual system. Throughout the article, the basis of the concept and its relationship with poetic language are discussed on the basis of studies by Sergei Eisenstein, Boris Eikhenbaum, Yuri Lotman, Boris Kazansky and Leonid Timofeev. By analyzing the imagery extracted from Hilda Hilst's “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, the aim is to verify how the imagery composes the poem's deep structure, demonstrating that the experience of imagery construction in

* Universidade de São Paulo – USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – São Paulo – SP – Brasil – eribarros@usp.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

the field of poetry observed by Eisenstein has a *modus operandi* that can contribute to strengthening intermedia studies of the artistic image today.

KEYWORDS: Sergei Eisenstein; Interarts studies; Cinematography; Montage; Imagery structure

Introdução¹

Em *O cinema da poesia* (2012), Rosa Maria Martelo apresenta possibilidades de diálogos entre o texto poético e o cinema, privilegiando um conjunto artístico em que a relação dessas linguagens não decorre de uma aproximação temática², mas está fundamentada em um interesse comum em torno dos processos de *fazer imagem*. A pesquisadora salienta que, apesar das diferenças técnicas, “[...] as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque) configuram uma problemática que lhes é comum” (Martelo, 2012, p. 13). Pode-se considerar que a questão central, nesses casos, recai sobre as demandas da práxis criadora, da qual se ocuparam estudiosos que circularam por ambas as linguagens.

No contexto russo-soviético, os problemas em torno do cinema e da literatura ganharam espaço nos estudos desenvolvidos pelos membros da OPOIAZ [Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética], historicamente conhecidos como formalistas russos. Alguns integrantes do grupo, como Viktor Chklóvski, Iúri Tiniánov, Boris Eikhenbaum e Adrián Piotróvski, na segunda metade dos anos 1920, dedicaram-se à linguagem cinematográfica e, muitas vezes, enveredaram por discussões que estabeleciam estreitos diálogos com os meios de criação literária. Aliás, o convívio entre os artistas das diferentes linguagens gerou interessantes projetos e debates críticos e teóricos nesse período. A coletânea *Poética do Cinema* [*Поэтика Кино*], editada por Eikhenbaum e publicada em 1927, tornou pública parte dessas discussões, evidenciando a existência de uma fronteira flexível na relação entre literatura e cinema.

Note-se, no entanto, que esse lugar fronteiriço não coloca em pé de igualdade ambas as artes. Antes, demonstra a existência de um movimento entre sistemas que permite o surgimento de novos sentidos. Por isso, nos escritos dos formalistas russos há o questionamento da natureza artística do cinema e a elaboração de hipóteses sobre a transformação de mecanismos artísticos na cinematografia, suas possíveis potencialidades e limitações quando comparadas aos procedimentos literários.

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no Colóquio “Poesia & Imagem: teoria, crítica e expansão”, organizado pelo Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, em agosto de 2023.

² Segundo Martelo, “[...] quando são tidos em conta os diálogos da poesia com o cinema, a presença temática do universo cinematográfico é normalmente destacada, pelo que ganham especial relevância os poemas dedicados a filmes, realizadores e actores, ou os poemas que funcionam por processos efrásticos e por transição narrativa” (2012, p. 11).

O cinema, na condição de espaço semiótico, carrega como singularidade a estrutura múltipla e essencialmente aberta para o desenvolvimento de fenômenos imagéticos diversos. Iúri Lotman afirma que um filme carrega diferentes camadas semióticas e desse aspecto viria “[...] a capacidade do cinema para ‘absorver’ os tipos mais variados de semiosis e os organizar num sistema único” (1978, p. 163). O cinema, portanto, seria uma arte sintética, cuja força motriz dialoga com a movimentação de outros sistemas de linguagem. Isso de modo algum afasta do cinema características que o tornam um sistema singular. Pelo contrário, o seu posicionamento fronteiro o colocaria como uma arte essencial para a compreensão de fenômenos artísticos desenvolvidos ao longo do século XX. Por isso, afirmou o cineasta e teórico Serguei Eisenstein: “[...] o cinema é o herdeiro de todas as culturas artísticas [...] é herdeiro de todas as culturas dos séculos precedentes” (2014, p. 21).

Boris Kazanski destaca a relevância do cinema nos anos 1920 por ser a arte “do nosso tempo”, afirmação semelhante à de Viktor Chklóvski em seu famoso texto “Literatura e Cinema”, publicado em 1923. Nesse contexto, a ausência de um legado artístico do cinema, se comparado a outras artes, seria compensada pela sua perspectiva de futuro, uma vez que a sua atualidade permitiria o surgimento de novos caminhos artísticos e teóricos que não se encerram em si, mas se abrem às outras artes de maneira inerente. Afirma o autor:

A técnica possui uma enorme importância na evolução de certas artes: lembremos o papel que os instrumentos tiveram na história da música ou a maquinaria na evolução do teatro ou a aparição de novos gêneros pictóricos, tais como a gravura, a litografia, a zincografia etc. Desse ponto de vista, o estudo do cinema será igualmente fecundo para a crítica da arte, já que amplia seu campo de investigação e ilumina muitos fenômenos importantes que, até esse momento, escapavam à observação³ (Kazanski, 1998, p. 102).

A problemática basilar da questão da técnica no cinema incide diretamente sobre os meios de criação das outras artes e nos fenômenos originados em tais processos. Se pensarmos em termos de evolução no campo artístico, torna-se compreensível que as artes

³ “La técnica tiene una enorme importancia en la evolución de ciertas artes recordemos el papel que tuvieron los instrumentos en la historia de la música o la maquinaria en la evolución del teatro, o la aparición de nuevos géneros pictóricos como el grabado, la litografía, la cincografía, etc. Desde este punto de vista, el estudio del cine resultará igualmente fecundo para la crítica de arte, ya que amplía su campo de investigación y alumbra muchos fenómenos importantes que, hasta ese momento, escapaban a la observación”. Todas as traduções são de nossa autoria.

sejam afetadas pela natureza da cinematografia. Por isso, diz Eikhenbaum, “o cinema é uma nova forma sincrética de arte”⁴ (1998, p. 54), que “[...] estabelece uma nova correlação entre a palavra e o objeto”⁵ (1998, p. 54). Para o teórico, o cinema se encontra naturalmente com a literatura quando as duas artes revisitam seus próprios procedimentos em busca de novas soluções artísticas e se deparam com problemáticas semelhantes. Um dos resultados dessa aproximação seria o interesse dos cineastas em transpor para a linguagem cinematográfica obras literárias, “[...] de revisar, reviver toda a literatura conhecida a partir do ponto de vista do cinema”⁶ (Eikhenbaum, 1998, p. 208). Ainda segundo o crítico, o impulso para essa empreitada estaria no fato de os cineastas reconhecerem nas obras literárias “[...] casos em que um escritor mostra a primícia de um pensamento cinematográfico”⁷ (1998, p. 208). Observação que leva Eikhenbaum a concluir que “[...] o desenvolvimento do cinema está intimamente ligado à utilização da literatura do ponto de vista do cinema”⁸ (1998, p. 209, grifo próprio).

Desse modo, as discussões entre literatura e cinema não podem estar centradas em aspectos da representação, mas precisam ser consideradas a partir de problemáticas no campo imagético em seu sentido mais amplo. Essa aproximação de problemas comuns também propõe um espaço intelectual de experimentação pautado pelas diferenças e conformidades que perpassam a natureza da imagem artística. Esse é o tema basilar dos escritos de Serguei Eisenstein, em que o autor se propõe a pensar a imagem como um amplo conceito que engloba todos os elementos constituintes do conjunto dinâmico que é a composição artística. Para dar conta dessas questões fundantes da construção imagética da estrutura artística, Eisenstein se apropria do conceito de imagicidade [*образность*], presente na teoria literária russa, a fim de explicar o funcionamento criativo do fenômeno imagético.

Considerando esse conjunto de discussões no campo das relações entre literatura e cinema, propomos uma apresentação do termo imagicidade em ambas as linguagens a fim de apontar possíveis contribuições para os estudos interartes hoje. Certamente, não abordaremos toda a complexidade do tema nos limites deste artigo, por isso a seleção do *corpus* aqui apresentada está direcionada às imagens poéticas de natureza

⁴ “el cine es una nueva forma sincrética del arte”.

⁵ “[...] establece una nueva correlación entre la palabra y el objeto”.

⁶ “[...] de revisar, revivir toda la literatura conocida desde el punto de vista del cine”.

⁷ “[...] casos en los que un escritor muestra la primicia de un pensamiento cinematográfico”.

⁸ “[...] el desarrollo del cine está íntimamente ligado a la utilización de la literatura desde el punto de vista del cine”.

cinematográfica. Para observar na prática o fenômeno, analisaremos um poema de Hilda Hilst, em que os procedimentos poéticos revelam um tipo de construção imagética cinematográfica oriunda das unidades estruturais. Entendemos que a análise dos processos de articulação da imagem auxilia a compreensão específica da composição e da estrutura artística na condição de espaço de experimentação do *fazer imagem*.

1 Desenho de um conceito⁹

Na cultura russa, a palavra *образность* [imagicidade] perpassa diferentes áreas do conhecimento, gerando certa dificuldade para estabelecer uma definição única para os múltiplos fenômenos que nomeia. Da filosofia à crítica da arte, o termo qualifica complexos processos imagéticos que nem sempre surgem de um contato direto com elementos disponíveis aos sentidos, mas seus resultados se manifestam em percepções e sensações. De modo particular, nos estudos literários, a noção de imagicidade está ligada aos conceitos de imagem artística [*образ*] e expressividade [*выразительность*], que advêm dos meios de composição.

Na teoria e crítica literária, o termo é explorado na abordagem de estruturas semânticas e cognitivas mobilizadas tanto na criação quanto na recepção da obra literária. Com o intuito de introduzir essa ideia, parece-nos válido do ponto de vista didático partir de uma imagem-conceito que nos auxilie a compreender a dinâmica inerente ao processo de imagicidade, pautado tanto pela visualidade quanto pela pluralidade de elementos. Para isso, escolhemos a imagem do mosaico, que, além de, em sua construção, resultar em elemento semiótico da cultura, evidencia de que maneira um todo artístico é formado a partir de uma síntese de significados, em que os fragmentos da estrutura artística se projetam um em direção ao outro, formando uma complexa estrutura que o torna polissêmico. É exatamente essa a dinâmica da imagicidade no texto artístico.

O crítico literário soviético Leonid I. Timoféev, em seus estudos nos anos 1930, dedicou-se a demonstrar que a imagicidade denota “[...] as especificidades da linguagem artístico-literária”¹⁰ (1934, p. 185). Trata-se, segundo o autor, de um conceito amplo que considera o fato de que “[...] a imagem artística não existe isoladamente, mas em um

⁹ Essa investigação resultou do estágio de pesquisa do doutorado realizado no Instituto Górkí de Literatura Mundial da Academia Russa de Ciências de Moscou, com Bolsa CNPq (processo nº 202953/2020-3), sob a supervisão do Prof. Dr. Andrei Kofman.

¹⁰ “[...] специфические особенности художественного литературного языка”.

sistema concretizando a ideia principal do autor”¹¹ (1934, p. 186). Essa dinâmica estrutural aponta a necessidade de análises mais profundas da estrutura da obra na realização do trabalho crítico, uma vez que as categorias abordadas de maneira isolada oferecem um nível de compreensão parcial do todo. É no relacionamento das unidades artísticas que se encontra a significância das diferentes facetas de um mesmo fenômeno. Sobre isso, afirma Timoféev: “[...] uma série de elementos da obra de arte em si não representa uma expressão imagética completa, mas, entrando no sistema de imagem, enriquece-o e adquire um caráter imagético”¹² (1934, p. 186-187).

Outro ponto destacado por Timoféev (1934) é que não se pode confundir a imagem artística e os conceitos operados pelo escritor, embora, quando trabalhados artisticamente no sistema imagético da obra, determinados conceitos possam adquirir caráter imagético. O oposto, no entanto, não poderia ocorrer na visão do crítico, porque a concepção de elementos imagéticos comprometida com a divulgação de conceitos no sistema de um romance ou poema poderia expressar fenômenos específicos, mas não ganharia caráter artístico. Isso quer dizer que a complexidade da estrutura artística fica comprometida.

A multiplicidade de significados, característica basilar da imagicidade, é reconhecível a partir de sua superfície, que é a palavra ou a imagem. Nesse sentido, elementos fundamentais da estrutura artística são metonimicamente expressos por detalhes selecionados pelo escritor e colocam em movimento o sistema imagético da obra, mobilizando o leitor de modo cognitivo e emocional. Timoféev publica tais ideias em um período de virada da teoria e da crítica literária no contexto soviético em que a obra de arte exercia uma função pedagógica, a teoria marxista ocupava um lugar de destaque como motor do pensamento e as proposições dos membros do formalismo já eram vistas com desconfiança. No entanto, as ressonâncias do trabalho teórico formalista se mantêm no reconhecimento da centralidade do texto e na abertura para os estudos de recepção, que só ganharam contornos nos anos 1960.

Boris Eikhenbaum, por exemplo, na segunda metade dos anos 1920, dedica-se à noção de discurso interior do espectador para se referir ao esforço intelectual originado no ato de olhar uma projeção cinematográfica na tela. Em sua leitura, o espectador realiza

¹¹ “[...] образ существует не изолированно, а в системе, реализуя основную идею писателю”.

¹² “[...] Целый ряд элементов художественного произведения сам по себе не представляет законченного образного выражения, но, входя в систему образ, и обогащает ее и приобретает образный характер”.

“[...] um complexo trabalho cerebral reunindo os quadros que desfilam diante dele à maneira de cine-frases”¹³ (Eikhenbaum, 1998, p. 204). Eikhenbaum, no entanto, em um primeiro momento, não vê aproximações entre a postura do espectador em relação ao filme na tela e do leitor em relação ao texto literário:

No cinema, o espectador é colocado em condições de percepção completamente novas, em certa medida, opostas ao processo de leitura do sujeito, desde à justaposição dos fotogramas em movimento à sua compreensão, designação, à construção do discurso interior. O sucesso do cinema se deve, em parte, a esse novo tipo de trabalho cerebral, que não se desenvolve na vida cotidiana¹⁴ (Эйхенбаум, 1989, p. 4).

Nos anos 1930, Eisenstein justamente reconhecerá certa similaridade das figuras do leitor e do espectador no processo de recepção da obra artística, ao reconhecer que o texto literário demanda o mesmo tipo de esforço intelectual que o cinema tornou conhecido. Em sua leitura, a poesia seria um exemplo essencial desse procedimento. Nesse ponto, aproxima-se das ideias de Timoféev, também publicadas no início dos anos 1930, quando este fala sobre o trabalho do escritor realizado na estrutura artística, ao explorar detalhes expressivos que potencializam o fenômeno abordado na obra: “[...] o escritor, por assim dizer, destaca os principais elos dessa cadeia de propriedades que constituem a imagem artística, cabendo ao leitor a tarefa de acrescentar e completar o restante”¹⁵ (Тимофеев, 1934, p. 186).

Eisenstein, em seu famoso artigo “Montagem 1938”¹⁶, dedica-se a desconstruir a ideia de montagem, tal como amplamente difundida nos anos 1920, para demonstrar um tipo de lei que rege os processos criativos pautados por combinações de diferentes elementos (palavra, imagem, cor, som, entre outros) capazes de criar novos fenômenos. Essa visão de montagem em que “[...] *dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição*” (Eisenstein, 2002, p. 14, grifos próprios) colocaria em destaque apenas o

¹³ “[...] un complejo trabajo cerebral reuniendo los encuadres que desfilan ante él a manera de cine-frases”.

¹⁴ “В кино зритель поставлен в совершенно новые условия восприятия, до некоторой степени обратные процессу чтения от предмета от сопоставления движущихся кадров – к их осмыслению названию к построению внутренней речи. Успех кино отчасти связан именно с этим новым типом мозговой работы в обиходе не развивающимся”.

¹⁵ “[...] Писатель как бы выделяет основные звенья данной цепи свойств, составляющих образ, предоставляя читателю дополнить и дорисовать остальное”.

¹⁶ A primeira parte do texto, na edição brasileira, recebeu o título *Palavra e Imagem* (In. *O Sentido do Filme*, 2002, Jorge Zahar Editor. p. 13-50). Na edição original, trata-se de uma espécie de tratado sobre a montagem artística que, posteriormente, o próprio autor dividiu em partes para integrar a edição em língua inglesa *The Film Sense*, editada em parceria com Jay Leyda.

mecanismo gerador de síntese dedutiva. Esse processo ocorre na compreensão de uma fábula, de um neologismo ou, na atualidade, de um meme. Eisenstein vai dizer que o reconhecimento desse aspecto se tornou vazio, já que apenas o procedimento seria colocado em evidência e não o conteúdo produzido a partir dessa composição: “[...] o erro residuiu no fato de ressaltarmos mais as possibilidades da justaposição, enquanto parecíamos dar menor atenção ao problema da *análise do material justaposto*” (2002, p. 17, grifo próprio).

O cineasta aponta que, na construção de uma composição orgânica, aspectos internos e externos à obra são mobilizados pelo princípio da montagem, incluindo as noções de espaço e tempo:

Teria sido necessário voltar à base fundamental que determina igualmente tanto o conteúdo dos planos isolados quanto à justaposição compositiva dos conteúdos independentes entre si, isto é, voltar ao conteúdo do todo, das necessidades gerais e unificadoras.

[...]

Deveríamos ter-nos preocupado mais em examinar a natureza do próprio princípio unificador. Precisamente o princípio que deveria determinar tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo revelado por uma determinada justaposição desses planos.

[...] Deveríamos ter-nos voltado para os casos nos quais os planos não só estão relacionados entre si, mas nos quais este resultado final, geral, global não é apenas previsto, mas predetermina tanto os elementos individuais quanto as circunstâncias de sua justaposição. Casos como esses são normais, comumente aceitos e ocorrem com frequência. Nestes casos, o todo emerge normalmente como ‘uma terceira coisa’. A imagem total do filme, determinada tanto pelo plano quanto pela montagem, também emerge, dando vida e diferenciando tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo da montagem. Casos assim é que são típicos da cinematografia (Eisenstein, 2002, p. 17-18).

Quando Eisenstein reconhece essa diferença entre a abordagem da montagem nas décadas de 1920 e 1930 e o tipo de trabalho intelectual que envolve o todo artístico, oferece indícios da dissociação que Eikhenbaum fez entre o papel do leitor e do espectador diante da obra artística. A ênfase no resultado do processo criativo necessita do entendimento de que a realização total da obra não se encerra na criação, mas se estende ao receptor, aquele que também será afetado pela matéria artística:

A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (Eisenstein, 2002, p. 18).

Cabe ressaltar que, no artigo, Eisenstein usa a variante *obraz*, que em russo designa a imagem artística. Essa informação nos auxilia a compreender que tanto o autor quanto o leitor/espectador estão em contato com o mesmo fenômeno imagético, que, no entanto, será vivenciado de maneira particular por cada um dos envolvidos nesse processo: “[...] a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador” (Eisenstein, 2002, p. 22).

A montagem como mecanismo criativo para Eisenstein não é apenas um procedimento técnico, é um meio de organização de diferentes culturas e, sobretudo, é um meio criador elementar na história da arte, que aponta sempre para uma experiência especular:

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor.

[...]

É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (Eisenstein, 2002, p. 29).

Esse movimento de busca dos caminhos artísticos pelos quais os problemas da construção imagética de uma obra circularam na história das artes até o surgimento do cinema é norteado, no pensamento eisensteiniano, pela tentativa de esclarecimento da ideia de imagem artística que não pode ser restrita às definições correntes, que, em grande parte, reduzem as potencialidades da imagem e não demandam um olhar atento ao dinamismo das partes constituintes da obra. Esse seria o motivo pelo qual, na visão de Eisenstein, a imagicidade está conectada à investigação da ontologia da imagem artística, já que seria um complexo fenômeno resultante de diferentes sistemas de imagem e das características de construção do texto artístico.

2 Imagicidade

Em meados de 1926, Eisenstein realiza uma das primeiras abordagens do termo imagicidade para explicar a sua visão da potencialidade do cinema como arte. No artigo, “Bela esquece as tesouras”, Eisenstein crítica o interesse demasiado de Baláz pelo plano, unidade isolada, como essência da cinematografia. Para o cineasta russo, o processo de montagem evidencia que a essência do cinema está na relação entre os planos. Afirma Eisenstein que “*o efeito expressivo no cinema é resultado de justaposição*” (2010, p. 80, grifo próprio). Isso implica a compreensão de unidade semântica da obra gerada por meio da constituição de sequências. A cinematografia permite a concepção da imagem artística que extrapola o campo da representação ou de simbolismos imediatos (redes de comparação simplificadas) em direção à construção de sentidos autônomos, mais complexos, porque não se limitam ao que é materialmente apresentado na fatura artística.

Esse seria o ponto de convergência para a compreensão do cinema como um sistema aglutinador de meios expressivos, caracterizando um fenômeno específico da modernidade. A cinematografia, já presente nas outras artes, agora emergia como um tipo de construção que privilegia a experiência estética e cognitiva. Segundo Eisenstein, a base da estrutura artística é a qualidade imagética organizada por meio da montagem, que viabiliza, dentro de uma mesma estrutura concreta, o “confronto contextual”. Diz o cineasta, “[...] em alguns casos – quando a justaposição é inesperada ou incomum – funciona como uma ‘imagem poética’”¹⁷ (2010, p. 80).

A relação da síntese poética com a natureza multifacetada e sintética da cinematografia surge desde os primeiros estudos de Eisenstein sobre a montagem. Primeiro, considerando a construção dos haicais, em que detalhes expressivos oriundos da vivência do autor são potencializados na escrita dos versos e, depois, abordando diferentes estilos de construção poética da tradição russa e ocidental.

É o caso, por exemplo, do texto já citado, “Montagem 1938”, em que Eisenstein recolhe diferentes exemplos de poetas para demonstrar o procedimento da montagem na composição artística pautada por diferentes ordens sensoriais sincronizadas e mostrar conexões inusitadas por meio de dissonâncias construtoras de imagens artísticas que confrontam uma decodificação mais imediata dos elementos envolvidos na composição. É o que ocorre no poema “Voyelles” [“Vogais”], de Arthur Rimbaud, e na análise de

¹⁷ “[...] In some cases – where the juxtaposition is unexpected or unusual – it acts as a ‘poetic image’”.

poemas de T. S. Eliot, em que o cineasta destaca o uso de imagens concretas [palavras] para instigar, na percepção e nos sentidos do espectador, a imagem artística¹⁸.

No texto “Cinema e Literatura (sobre imagicidade)”, Eisenstein problematiza a diferença entre escritores “ultracinematográficos”, aqueles que apenas reproduzem a técnica do cinema em sua escrita, e os escritores cujo cinematografismo advém de “[...] uma alta cultura cinematográfica visual e de montagem” (*apud* Pereira, 2023, p. 266). Segundo Eisenstein, tais escritores são capazes de fazer ver com os cinco sentidos, isso quer dizer que o sentido figurado dentro de um romance ou poema não é suficiente para que as unidades semânticas deem origem a um todo polissêmico e instigante. É necessário que o autor saiba trabalhar todos os recursos de construção artística disponíveis em sua linguagem e possa deles extrair a expressividade:

[...] os colapsos da capacidade de representação imagética no cinema, eu repito, são ditados pelos mesmos que na literatura. Do protocolo das palavras passar ao discurso poético e metafórico sem a devida emoção e inquietação é o mesmo absurdo sonoro tanto para o escritor quanto para nós. Seja na forma de discurso. Ou na forma de enredo (Eisenstein *apud* Pereira, 2023, p. 273).

Nessas notas, o cineasta-teórico oferece uma série de exemplos para demonstrar que entre literatura e cinema há um mecanismo compartilhado de composição de imagem que extrapola a estrutura e convoca a participação ativa do espectador no processo de concepção imagética, por isso a relação entre ambas as artes não estaria restrita a pontos semelhantes de construção de um enredo ou narrativa. Esse mecanismo se expressa por meio da imagicidade, embora o autor não se detenha em uma explicação ou definição, optando por mergulhar em exemplos práticos na tentativa de elucidar algo de natureza extremamente abstrata. A síntese do argumento de Eisenstein é a necessidade de voltar-se às qualidades da dinâmica da imagem na literatura para compreender seus desdobramentos no cinema. Contudo, faz uma relevante objeção: “[...] o sangue da relação entre cinema e literatura começou com a posição de criação de uma linguagem de cinema à ‘imagem e semelhança’ da linguagem da literatura (não um transplante (do segundo ao primeiro)!)” (*apud* Pereira, 2023, p. 276).

O conceito de imagicidade ganhou um esboço mais claro nas notas intituladas “Organicidade e Imagicidade”, em que Eisenstein está preocupado em elucidar sua

¹⁸ Na edição brasileira, esses estudos receberam os títulos “Sincronização dos sentidos” e “Cor e significado”.

hipótese de que a natureza orgânica de uma obra extrapola seus próprios limites, permitindo que criador e receptor vivam semelhantes experiências de construções imagéticas. Desse modo, “a *imagicidade aparece-nos como a resolução mais completa do princípio da unidade da forma e do conteúdo*”¹⁹ (Эйзенштейн, 1964, p. 668, grifo próprio). Essa característica torna a imagem artística o elemento basilar da estrutura artística formada por conexões e transições complexas cujo resultado é o significado geral da obra.

O autor ou realizador traz uma camada de elementos que compõem o visível, mas o leitor/espectador pode operar outras camadas, tornando a obra infinitamente individual. Daí que seu resultado, além da estrutura artística, não pode ser descrito de maneira objetiva. A imagicidade estabelece a existência de algo da própria natureza imagética que escapa de tentativas redutoras de definição e exige um esforço maior por parte de quem decide explorá-la. Para Eisenstein, há uma *terceira coisa* que se cria aqui, um sentido mais profundo que instiga simultaneamente a inteligência e as sensações do leitor.

Outro aspecto muito relevante nesse processo é a montagem artística como uma forma de pensamento do autor. A montagem é a espinha dorsal das investigações de Eisenstein, como princípio composicional que oferece possibilidades criativas para a estrutura artística como um todo e não apenas na relação externa entre imagens por meio de combinações e justaposições. A plenitude de sua realização conecta-se diretamente à maneira como o espectador é provocado e também responde a essa provocação, gerando novas imagens.

Ao reconhecer o conceito de imagicidade oriundo do cinema como um importante aspecto das artes, Eisenstein mostra que o sentido provocado não está restritamente contido na estrutura conceitual e material, mas, sim, nas articulações resultantes dos processos geradores de um sistema imagético. Essa seria a imagicidade da obra a ser conhecida, estudada e problematizada na criação de novas experiências artísticas. Aqui, estamos diante do que parece ser a principal contribuição de Eisenstein para os estudos do texto literário na contemporaneidade, em que a leitura e a decodificação do sentido óbvio tornaram-se insuficientes, porém, essa impossibilidade torna a estrutura da obra uma zona de experimentação de novas formas poéticas e imagéticas, por meio de diferentes procedimentos, que congregam várias categorias expressivas. A imagicidade,

¹⁹ “Образность нам представляется как наиболее полное разрешение принципа единства формы и содержания”.

que resulta da experiência estética, tornaria consciente a existência da terceira coisa criada nas manifestações artísticas.

Na atividade teórica e pedagógica exercida por Eisenstein, a natureza sintética das imagens construídas nas estruturas poéticas é explorada a partir de análises dos meios de composição e da montagem artística de versos, ritmos, detalhes expressivos e, até mesmo, na subversão de tais elementos, em busca dos caminhos pelos quais novas possibilidades artísticas emergem. Ressaltamos que a imagicidade é produto do processo criativo, vivenciado tanto pelo autor quanto pelo leitor, de maneira intelectual e sensorial. Nesse sentido, a imagem poética é resultante do contraponto de um sistema complexo de estruturas profundas, conforme definição do semioticista russo Viatchesláv Ivánov (2009) ao se referir aos estudos de Eisenstein que evidenciam a necessidade de uma abordagem mais profunda dos objetos artísticos e seus fenômenos.

3 A imagicidade na poesia

Como vimos até aqui, a imagem artística para Eisenstein é *locus* de materialização do fenômeno imagético em diferentes artes. Na condição de espaço criativo, coloca seus processos em evidência, gerando experiências de interação e transformação na realidade imediata e naqueles que entram em contato com o objeto artístico. No caso da poesia, Eisenstein se interessa pela concepção artística expressa por seu autor em cada poema, capaz de gerar uma experiência que é vivida na forma, mas também na compreensão singular que cada leitor obtém da construção poética. O cineasta chama esse aspecto do trabalho poético de “tradução do movimento de um fenômeno para verso” (Eisenstein, 2002, p. 112). Ao falar sobre a poesia de Púchkin, expõe justamente essa ideia, que pode ser estendida à atividade de outros poetas em que “[...] o ritmo e a métrica são sentidos [...], originariamente, como imagens de movimento” (Eisenstein, 2002, p. 112).

No mergulho que realiza dos textos poéticos em suas reflexões, Eisenstein demonstra de maneira empírica que o conjunto de imagens artísticas criado em um poema revela um conceito definido pelo ritmo, do qual emerge o significado lógico e sensorial/emotivo da obra poética. A montagem, por sua vez, é o procedimento artístico que coloca em movimento a estrutura da imagem, mobilizando sua forma interna (os conceitos operados de maneira explícita ou não pelo autor/leitor) e a externa (meios expressivos e materiais usados na composição artística).

Apesar de não ter escrito um tratado específico sobre a imagem poética, Eisenstein, em suas análises, demonstra que a poesia é uma estrutura pensante e as imagens exploradas por cada autor são o meio pelo qual a própria forma se pensa. Esse tipo de cognição artística exige do leitor um envolvimento com a compreensão profunda de sua estrutura, a fim de entender de que maneira as diferentes imagens artísticas se cruzam na tessitura da obra. Nessa perspectiva, o cineasta aponta, ainda que indiretamente, o fato de a poesia moderna ser uma zona experimental, em que imagens são mobilizadas, trazendo para o primeiro plano um novo conhecimento sobre a realidade, mas também sobre o poético.

Podemos considerar a hipótese de que o interesse pelos meios de se fazer poesia, assim como os questionamentos do poético, características da poesia moderna, seja um tornar consciente a estrutura artística cuja base é a imagicidade, ou seja, são os resultados do cruzamento de níveis composicionais e imagéticos produzidos no discurso poético, não apenas pelo uso de tropos ou de outros recursos da linguagem, mas também pela potencialidade da estrutura poética de se perceber e colocar em movimento diferentes materialidades.

Essas primícias advindas do pensamento eisensteiniano estão presentes em diferentes tradições literárias, como depreendemos de seus estudos. Na atualidade, podemos identificar como essa discussão auxilia leituras mais focadas na composição imagética sem uma restrição da forma. Trata-se de uma consciência de que o todo artístico é responsável por seus desdobramentos no campo da significância. Em vista disso, propomos uma breve leitura do fragmento II de “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, de Hilda Hilst:

Tateio. A frente. O braço. O ombro.
 O fundo sortilégio da omoplata.
 Matéria-menina a tua frente e eu
 Madurez, ausência nos teus claros
 Guardados.
 Ai, ai de mim. Enquanto caminhas
 Em lúcida altivez, eu já sou o passado.
 Esta frente que é minha, prodigiosa
 De núpcias e caminho
 É tão diversa da tua frente descuidada.

Tateio. E a um só tempo vivo
 E vou morrendo. Entre terra e água
 Meu existir anfíbio. Passeia

Sobre mim, amor, e colhe o que me resta:
 Noturno girassol. Rama secreta
 (Hilst, 2001, p. 72).

O fragmento, ou canto, inicia com quadros fechados de detalhes de um corpo que parece desvanecer, mas ao mesmo tempo cola o leitor no mesmo movimento. A sucessão de justaposições que almeja ressignificar um corpo, espécie de primeiríssimo plano cinematográfico, expõe lapsos de um desejo que perpassa toda a construção poética e permanece entre o aparente e o oculto, entre o visível e o invisível. A descontinuidade dos elementos também rompe uma possível linearidade do sentido, em que elementos de natureza distinta são tensionados dentro da mesma estrutura imagética. Não seria absurdo, portanto, considerar que esse corpo, ou melhor *corpus*, que aparece e desaparece, expressa a própria natureza do movimento poético, incapaz de ser contida nos elementos que o constituem.

As imagens sensoriais cujo ponto de partida é a duplicidade significativa da palavra “tateio”, como a ação de tocar algo com as mãos ou a tentativa de vivenciar algo, colocam em evidência a exterioridade e a interioridade das ações do sujeito lírico, que não “tateia” apenas um corpo. Nessa tessitura poética, matéria que de modo incipiente dá suporte ao desejo latente, é o *corpus* da própria linguagem que é tateado. Assim, no processo de construção do poema, o outro, objeto de desejo, movimenta-se entre o ser alvo do amor e o ser-linguagem. Nem um nem outro se constitui como totalidade, e a forma poema – corpo poema – torna-se espaço de experimentação sensorial.

Essa estrutura pautada pela montagem contrapontística das imagens mobiliza diferentes tempos, como ocorre em “enquanto caminhas, já sou passado”, “a minha frente prodigiosa e a tua frente descuidada”, “a um só tempo vivo e vou morrendo”. A articulação imagética é construída por meio de antíteses, que conferem um efeito de oposição não apenas de sentimentos, mas do próprio campo da percepção. Apesar da aparente regularidade da forma (três estrofes compostas por cinco versos), há um descompasso dos sentimentos ali expressos, que leva ao jogo de contraposição semântica dos elementos materiais evocados no fechamento do poema: “noturno girassol” e “rama secreta”.

Os detalhes expressivos que compõem cada verso escapam à entrada restrita no campo simbólico e a construção da imagem artística desse *corpus* só ocorre no deslocamento de seus elementos e no retorno à própria estrutura em que a unidade imagética do tema é construída na sincronicidade dos elementos sobrepostos.

Apontamentos finais

A concepção da imagicidade nos estudos da imagem poética é um caminho relevante para explicar trabalhos poéticos que escapam das associações externas simbólicas com foco na significação, uma vez que auxilia o trabalho crítico de imersão na complexidade constitutiva do poema e mantém o poético e suas especificidades no centro da análise.

Apesar da dinâmica do conceito de imagicidade ser um assunto bastante amplo e difícil para se estabelecer definições mais restritas, buscamos apresentar sua pertinência e demonstrar que o estudo dos aspectos cinematográficos presentes na literatura congrega princípios artísticos profícuos para pensar, na atualidade, a imagem artística em um sentido mais amplo, encaminhando outras possibilidades de compreensão dos meios expressivos da forma poética.

Desse modo, também se evidencia que o conjunto textual eisensteiniano, em que obras poéticas e literárias são abordadas, não ocupa um lugar meramente ilustrativo ou ressoa os trabalhos realizados pelos formalistas russos, antes, demonstra que trilhar o caminho das imagens e entendê-las além da visão é estabelecer uma valiosa contribuição para a história e o futuro da visualidade na literatura.

REFERÊNCIAS

- EIKHENBAUM, B. Problemas de cine-estilística. *In*: ALBÈRA, F. (org.). **Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme**. Trad. José Ángel Alcalde. Barcelona: Paidós, 1998, p. 45-75.
- EIKHENBAUM, B. La literatura desde el punto de vista del cine. *In*: ALBÈRA, F. (org.). **Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme**. Trad. José Ángel Alcalde. Barcelona: Paidós, 1998, p. 207-210.
- EIKHENBAUM, B. La palabra y el cine. *In*: ALBÈRA, F. (org.). **Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme**. Trad. José Ángel Alcalde. Barcelona: Paidós, 1998, p. 203-205.
- EISENSTEIN, S. **Notas para uma história geral do cinema**. Trad. Sonia Branco e Lúcia Ramos Monteiro. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, S. **Writings, 1922-1934**. Trad. Richard Taylor. Londres: I. B. Tauris, 2010.

HILST, H. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2001.

IVÁNOV, I. I. **Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. São Paulo: Edusp, 2009.

KAZANSKI, B. La naturaleza del cine. *In*: ALBÈRA, F. (org.). **Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme**. Trad. José Ángel Alcalde. Barcelona: Paidós, 1998, p. 101-134.

LOTMAN, Y. **Estética e semiótica do cinema**. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARTELO, R. M. **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2012.

PEREIRA, E. M. de B. **Literatura e cinema: a imagem artística nos escritos de Serguei Eisenstein**. 2023. 298p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1310808>. Acesso em: 29 maio 2024.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. М. **Избранные Произведения в шести томах**. т. 2. Москва: Искусство, 1964.

ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. **Поэтика Кино**. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001.

ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. Литература и кино. **КиноЗаписки**, n. 5, Москва, 1989, p. 3-8.

ТИМОФЕЕВ, Л. Образ. *In*: **Литературная энциклопедия в 11 т**. Москва, 1929-1939.

Data de submissão: 06/03/2024

Data de aprovação: 12/05/2024