

Revista ECO-Pós



Este obra está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1931/4011. Acesso em: 06 dez. 2018.

REFERÊNCIA

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva; GOMES, André Luís. Philosophy of composition (1846) e Psychology of Composition (1944): do ensaio literário poeano ao ensaio fílmico eisensteiniano. Revista ECO-Pós, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 292-313, 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1931/4011. Acesso em: 06 dez. 2018.

Philosophy of composition (1846) e Psychology of Composition (1944): do ensaio literário poeano ao ensaio fílmico eisensteiniano

Philosophy of composition (1846) and Psychology of Composition (1944): from the Poe literary essay to the eisensteinian film-making essay

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Doutorando em Literatura pela UnB. Pesquisador do Inep.
Contato: helciclever@gmail.com

André Luís Gomes

Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura (TEL) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Contato: andrelg.unb@gmail.com

PERSPECTIVA

RESUMO

O objetivo deste artigo é refletir sobre as considerações estéticas de Poe e de Eisenstein, assim como evidenciar aspectos importantes do pensamento de Poe discutidos por Eisenstein, que demonstram o impacto das ideias do poeta norte-americano no cinema de Eisenstein.

PALAVRAS-CHAVE: Philosophy of Composition, Psychology of Composition, Poesia, Cinema

ABSTRACT

The purpose of this article is to reflect on the aesthetic considerations of Poe and Eisenstein, as well as to highlight important aspects of Poe's thought that are discussed by Eisenstein and demonstrate the impact of the American poet ideas in Eisenstein's cinema.

KEYWORDS: Philosophy of Composition, Psychology of Composition, Poetry, Cinema

Eisenstein foi um dos mais influentes pensadores da arte cinematográfica, sendo desde a publicação de seus estudos, referência obrigatória para qualquer estudioso ou realizador de filmes. Frequentemente citado em teses, o monumento crítico e teórico de Eisenstein é comumente lido por meio de suas obras magnas *A forma do filme*, publicado nos EUA em 1949 e *O Sentido do Filme*, publicado nos EUA em 1942, no entanto, não há no Brasil ainda ensaios ou comentários acerca de sua obra *Psychology of Composition* (1944), estudo publicado também nos EUA de grande relevância, inclusive por ser um texto que entremeia as duas obras capitais do autor e que reconhece a importância de Poe e seu poema maior para formação da estética cinematográfica de pendor eisensteiniano.

Neste texto, temos o intuito de refletir sobre esse livro capital da relação literatura-cinema escrito por Eisenstein e que não tem tido a justa inserção no debate e nos estudos atuais da referida relação. Aliás, esse texto eisensteiniano não foi sequer traduzido no Brasil, o que se configura verdadeira lacuna em nossos estudos.

Eisenstein foi um dos primeiros pensadores do cinema a inculcar a ideia de que o cinema é por sua própria constituição e natureza uma arte interartística de sintética: “Eisenstein desenvolve a ideia de que o cinema é uma “síntese” das outras artes, realizando o ideal do *Gesamtkunstwerk* pós-romântico, ele ainda o refere à tradição.” (Aumont, Marie, 2009, p. 22). Como se nota, o pensador russo foi um dos primeiros teóricos que via o futuro miscível da arte a partir do seu passado, ou seja, há elementos do atual debate intermediário no interior do pensamento eisensteiniano.

Singrando para alguns apontamentos iniciais para um prisma teórico, observamos que os formalistas russos, para além da notável contribuição aos estudos literários, também produziram importantes reflexões sobre o cinema. Do mesmo modo que na investigação literária, esses teóricos russos propuseram uma análise do cinema sob uma perspectiva de teorização “poética” da sétima arte, conforme assertiva de Giuntini (2015):

O estudo da narrativa na modernidade é deflagrado pelas investigações dos formalistas russos, com as análises temáticas de Tomachevski (1970) e a morfologia de Propp (1984). Os formalistas russos foram os primeiros a pensar a analogia entre a linguagem e o cinema e procuraram sistematizar o universo aparentemente caótico dos fenômenos fílmicos. A publicação mais ambiciosa dessa tradição, a antologia *Poetika Kino, A poética do cinema* (1927), pretendia oferecer uma sólida fundação ou “poética” para a teoria do cinema, comparável à sua poética da literatura. (Giuntini, 2015).

O exemplo dos pensadores russos é mais um indício eloquente entre desenvolvimento cinematográfico e poesia, ainda que o termo “poética” não tenha sido utilizado, neste contexto, como sinônimo de linguagem poética *stricto sensu*¹. O texto de Poe dialoga tanto com a tradição poética enquanto linguagem, assim como permeia a tradição das “poéticas”, entre quais se inscreve a *Poetika Kino* dos formalistas russos.

Eisenstein também realizou análise comparativa entre poesia e seus efeitos sensoriais e psicológicos e a produção de sentidos no cinema. Andrew (2002) enfatiza que o cineasta soviético foi amplamente estimulado pelo teatro kabuki no que tange a sua abordagem do material fílmico (Andrew, 2002, p. 52), assim como pela poesia haikai, relativamente a sua orientação estética ligada a montagem². Ainda de acordo com Andrew (2002), “No cinema, os sentidos percebem as atrações, mas o significado cinematográfico só é gerado quando a mente supera a compreensão para prestar atenção à colisão dessas atrações” (Andrew, 2002, p. 53). A mesma forma combinatória e sensorial se verifica na poesia haikai, segundo Andrew (2002), ao comentar a perspectiva crítica de Eisenstein:

A poesia haikai, feita de ideogramas, funciona de modo semelhante. Registra uma curta série de percepções sensoriais, forçando a mente a criar seu senso de unidade e produzindo um impacto psicológico preciso. Eisenstein dá o seguinte entre vários exemplos:

*Um corvo solitário
sobre um galho desfolhado
numa noite outonal* (Andrew, 2002, p. 53, grifo meu).

O exemplo de haikai dado por Andrew (2002) não poderia ser mais oportuno para nossa análise. A semelhança com o poema maior de Poe é tamanha que poderia até ser incorporado ao texto do poeta

1 O termo “poética” é aqui empregado no sentido clássico dos manuscritos aristotélicos que cunharam essa expressão. Bordwell (2008) sintetiza essa tradição de poéticas entre as artes até o cinema nos seguintes termos: “Aristotle’s fragmentary lecture notes, the Poetics, addressed what we nowadays recognize as drama and literature. Since his day, we have had Stravinsky’s Poetics of Music, Todorov’s Poetics of Prose, a study of the poetics of architecture, and of course the Russian formalists’ *Poetics of the Cinema*. Such extensions of the concept are plausible, because it need not be restricted to any particular medium. *Poetics* derives from the Greek word *poiesis*, or *active making*. The poetics of any artistic medium studies the finished work as the result of a process of construction—a process that includes a craft component (such as rules of thumb), the more general principles according to which the work is composed, and its functions, effects, and uses. Any inquiry into the fundamental principles by which artifacts in any representational medium are constructed, and the effects that flow from those principles, can fall within the domain of poetics”. (BORDWELL, 2008, p. 12).

2 *Idem*.

e escritor americano, sobretudo pela escolha temática e atmosférica do haikai em contraste com o poema *The Raven*, de Poe. Para além dessa semelhança incrível, também é muito importante acentuar o fato de que a construção sensorial e perceptiva na poesia, neste caso, haikai, guardar conexão direta com a produção sensório-psicológica do cinema.

Seguindo seu comentário analítico sobre a natureza e montagem em Eisenstein, Andrew (2002) pontua outros elementos fundamentais da montagem e consequente visão cinematográfica eisensteinianas que guardam também profunda relação com a orientação estética de Poe:

[...] ele [Eisenstein] enumera os tipos gerais de efeitos que tais colisões podem gerar. Revela cinco “métodos de montagem”, da montagem métrica **absolutamente matemática**, onde o conflito é criado estritamente pela **extensão e duração dos planos**, até a montagem intelectual, onde o significado é resultado de um pulo consciente dado pelo espectador entre dois termos de uma metáfora visual, ou imagem. (Andrew, 2002, p. 53, grifo nosso).

Como se nota, sobretudo na montagem métrica de Eisenstein, há uma correspondência quase perfeita desta com a “unidade de efeito ou impressão” de Poe. Em outra análise Andrew (2002), ao expor uma síntese do pensamento de Eisenstein, o aproxima novamente de Poe:

A teoria de Eisenstein poderia facilmente ser interpretada como uma teoria da propaganda. Qual o objetivo dos filmes de propaganda e dos comerciais de televisão, além de arrumar imagens de modo inteligente nos sentimentos e nas mentes dos espectadores com o objetivo de causar o maior efeito emocional possível? **O efeito, mapeado com antecedência** torna-se a *raison d'être* do trabalho da arte. Essa situação subordina a arte às reações que gera e encoraja o ponto de vista (apesar de não exigí-lo) de que um único efeito pode ser obtido via dois ou mais trabalhos artísticos. Isso levaria, naturalmente, a uma avaliação dos filmes baseada em sua capacidade de causar um efeito explícito. (Andrew, 2002, p. 67, grifo nosso).

Poe, ávido como sempre foi por ter sua obra divulgada, conhecida e lida, inclusive por sua necessidade de subsistência pessoal por via do labor de escritor, soube transitar muito bem entre o tom propagandístico presente, por exemplo, em seu ensaio *Philosophy of Composition* (1846) e a preservação de sua obra como arte e manifestação da beleza. O efeito a ser produzido na leitura ou na audiência de um filme deve ser perseguido com antecedência pelo artista.

Assim, a sintonia entre Eisenstein e Poe nestes pontos é tão evidente que é possível aventar que o primeiro leu o segundo, mesmo que não tivéssemos evidência de tal leitura, o que de fato há relação de interesse de Eisenstein sobre a obra poeana³. Nesse sentido, assim como Eisenstein desenvolveu uma teoria da montagem do filme, Poe pontificou uma teoria da montagem poética e do conto moderno com razoável homologia ao que propusera o cineasta soviético.

A ideia de que na montagem fílmica, cada plano significa diferentemente em contato com outros planos, algo percebido pelos primeiros realizadores fílmicos, vai de encontro ao postulado de Poe sobre a construção poética e narrativa moderna de forma particular, assim como com toda teoria da linguagem poética de base semiótica. Entretanto uma diferença marcante entre o posicionamento criativo do escritor americano em relação ao cineasta soviético é o uso desse potencial semiótico da linguagem, pois enquanto o primeiro busca criar a partir dos significados socialmente já construídos e esteticamente validados, o segundo questiona esses usos cristalizados pela arte do passado em busca das novas formatações de sentido:

Os “esquerdistas” da montagem estão no extremo oposto. Ao brincar com pedaços de filme, descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos. Esta propriedade consiste no fato de que *dois pedaços de filme qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição*. (Eisenstein, 2002a, p. 14, grifo do autor).

Com isso não queremos afirmar que a narrativa e poesia de Poe são óbvias ou triviais, mas tão-somente o fato de que seu projeto criativo estava inclinado a se servir e potencializar usos de significados socialmente já disseminados e construídos, a fim de ampliar o público leitor.

Eisenstein também realizou uma análise apologética de sua maior obra fílmica, *O Encouraçado Potemkin* (1934), sendo aceita como a primeira análise fílmica da história:

Cita-se, correntemente, como primeiro exemplo histórico, a análise de um fragmento de 14 planos de *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein 1934), trabalho que, com efeito, apesar das limitações devidas à sua relativa brevidade e à sua intenção apologética, esboçava ao menos três direções de análises com um futuro promissor:

- a análise da montagem e dos efeitos sequenciais, que seria, para a semiologia estrutural, o essencial (Bellour, Kuntzel, Chateau e Jost);
- a descrição plástica dos planos, e da composição, em um sentido quase

3

Sobre a condição de Eisenstein leitor de Poe, Cf. LAMPOLSKI, 1998, p. 223 e ROBERTSON, 2009, p. 132.

musical das relações de plano a plano – uma preocupação que retornaria, transformada, nas décadas de 1980 e 1990;

- enfim, a preocupação dos diretores mais “teóricos” (ou, simplesmente, conscientes de sua arte) em ilustrar sua concepção do cinema com exemplos analíticos, de Hitchcock a Godard (que transformou suas auto-análises em verdadeiros ensaios filmados). (Aumont; Marie, 2009, p. 13-14).

É sintomático o fato de um cineasta realizar uma meta-análise de seu trabalho como ato inaugural da análise fílmica e com caráter de expor seu modo de pensar sua arte e estabelecer as bases para vários outros modelos analíticos ainda em curso, conforme aponta a citação. Como já dito, Eisenstein foi leitor de Poe e, portanto, sua postura de divulgação analítica pode ter sido influenciada pelo exemplo de *Philosophy of Composition*. Para além do exemplo estritamente de Eisenstein, fica bem claro que a tradição crítica do cinema demonstra vários outros cineastas usando seu meio de expressão como ensaios, conforme sinaliza igualmente Aumont e Marie (2009). A inserção de Eisenstein no debate literário ligado a Poe é sinal evidente da saudável contaminação dos âmbitos literário e cinematográfico, evidenciando que seu cinema tem como forte viés o entrelaçamento com aspectos da tradição literária ocidental e também oriental.

A confirmação dos vínculos do pensamento artístico de Poe e de Eisenstein vem à tona com a obra do cineasta soviético: *The Psychology of Composition* (1944), que tem até no título a referência direta ao mais famoso ensaio de Poe, dedicando ao estudo de *The Raven* um capítulo inteiro da obra:

Juntamente com Juan Gris, vamos citar outra afirmação. De uma época diferente. De um tempo diferente. E mesmo de um diferente reino artesanal. Mais clara ainda será a imagem do método de trabalho de artistas – caso lidem eles com o espectro das cores, a escala dos sons, ou palavras e imagens verbais. Nosso exemplo se refere a um homem de um século diferente – o dezenove. De um continente diferente – ele é um americano. E não um pintor, mas um poeta. Debruçar-nos-emos sobre sua obra na qual ele descreveu seu processo de trabalho como sua criação mais conhecida. Este é o artigo de Edgar Allan Poe, ‘A Filosofia da Composição’, o qual descreve como ele escreveu O Corvo. (Eisenstein, 1986, p. 26-27, tradução minha)⁴.

4 Along with Juan Gris, let us cite another pronouncement. From a different epoch. From a different time. And even from a different realm of craftsmanship. All the more clear will be the picture of the common working method of artists-whether they deal with the spectrum of colours, the scale of sounds, or words and verbal images. Our example concerns a man from a different century-the nineteenth. From a different continent-he is an American. And not a painter, but a poet. We shall dwell on a work of his in which he described his own process of work on his best known creation. This is Edgar Allan Poe’s article, ‘*The Philosophy of Composition*’, which describes how he wrote *The Raven*. (Eisenstein, 1986, p. 26-27, tradução americana do texto original russo).

Quase cem anos depois da publicação do ensaio de Poe, Eisenstein liga definitivamente o pensamento estético do poeta americano à reflexão crítica cinematográfica, por meio de um de seus maiores engenheiros. Nesse aspecto, numa análise mais ousada, podemos conectar a teoria da montagem de Eisenstein como sendo parcialmente herdeira de Poe. A visão artística do escritor americano parece ter contribuído tanto para a formação do cinema clássico americano (Griffith), quanto ao cinema soviético e demais estéticas do cinema que a este se afiliaram.

Eisenstein demonstra que conhecia muito bem o contexto de produção da obra de Poe, inclusive os problemas de aceitação crítica de sua poesia e seu ensaio maior, bem como sua relação de escritor com o jornalismo, dependente deste para publicação de sua obra.

Este trabalho é, em geral, muito bem conhecido, e, portanto, vou me limitar a estes excertos que se relacionam diretamente com o processo pelo qual surgem as imagens coloridas, que delineamos e traçamos através das obras do pintor espanhol acima mencionado. Até hoje este artigo continua a ser um objeto de controvérsia entre os mais diversos autores. Hanns' Heinz Ewers, um não bem-sucedido imitador de Poe de diversas formas, entusiasticamente exalta esta obra como o primeiro modelo de uma imagem detalhada de uma 'lógica da criação artística'. A maioria das críticas nega-se a dar o valor devido a este trabalho. E muitos ainda consideram-no como do mesmo tipo de 'farsa' no campo da crítica literária, assim como Poe tenha penetrado no campo do jornalismo através da sensação notória que ele causou no jornal, o *New-York Sun* ('A Máquina Voadora Transatlântica do Sr. Monck Mason'), acerca do voo de um balão de ar quente, o 'Victoria', que nunca voou em lugar algum e que nunca sequer existiu. (Eisenstein, 1986, p. 27, tradução minha)⁵.

Eisenstein também menciona críticos severos ao ensaio de Poe, alegadamente, por alguns, uma simples "fabricação": "O crítico, Joseph Wood Krutch, que visitou Moscou uma vez, há muito tempo, considera que o artigo é todo de fabricação simples, sustentando que 'não há escritor já vivo que

5 This work is, on the whole, very well known, and I shall therefore limit myself to those excerpts which relate directly to the process by which colour images arise, which we outlined and traced through the works of the above-mentioned Spanish painter. To this day, this article has continued to remain an object of controversy among the most diverse authors. Hanns' Heinz Ewers, a not very successful imitator of Poe in many ways, enthusiastically extols this work as the first model of a detailed picture of 'the logic of artistic creation'. The majority of critics refuse to take this work at face value. And many even consider it the same sort of typical 'hoax' in the field of literary criticism, such as Poe had perpetrated in the field of journalism by means of the notorious sensation he caused in the newspaper, the *New-York Sun* ('The Transatlantic Flying Machine of Mr. Monck Mason'), concerning the flight of a hot-air balloon, the 'Victoria', which not only had never flown anywhere, but which had never even existed. (Eisenstein, 1986, p. 27, tradução americana do texto original russo).

aparente ser menos apto que Poe a criar desta forma” (Eisenstein, 1986, p. 28, tradução minha)⁶.

Sobre a polêmica que sempre permeou o ensaio de Poe, Eisenstein conclui que o próprio ensaio de Poe é um conto, ficção, mas não desnatura sua qualidade como peça artística:

Eu acredito pessoalmente que o segredo para toda esta controvérsia está no fato de que este ‘artigo’ sobre “a filosofia da composição” é ao mesmo tempo e de sua própria forma ... um conto. E um ‘conto’ que no sentido americano da palavra conota tanto uma história inventada quanto uma literatura na mesma palavra – ‘ficção’. (Eisenstein, 1986, p. 28, tradução minha)⁷.

Entrando no universo do misterioso e detetivesco de Poe, Eisenstein ainda propõe um enquadramento do ensaio *Philosophy of Composition* na categoria de conto típico do escritor americano, os de histórias de detetive, comparando-o ao igualmente clássico conto *The Purloined Letter*, que permanece em parte obscuro em sua resolutividade.

Um conto típico de uma farsa de Poe – um conto de pertencimento, no entanto, não a um grupo de ‘farsas’ literárias como ‘O Balão’ – mas um conto de pertencimento de um grupo de ... histórias de detetives. E construído na forma do modelo mais típico para o gênero – ‘A Carta Roubada’ – com a única diferença de que aqui a carta parcialmente revelada também se mantém parcialmente oculta até o final. Neste caso, Poe não é muito propenso a resolver completamente o mistério e trazê-lo à claridade, para o clarão da luz do dia. (Eisenstein, 1986, p. 28, tradução minha)⁸.

Eisenstein até lança a hipótese de que Poe construiu seu ensaio com pistas falsas para despistar o leitor, que nesse sentido e se assim realmente tenha sido, o leitor passa a ser o detetive que tem um documento aparentemente autêntico para investigar e comprovar a feitura de seu poema maior:

6 “The critic, Joseph Wood Krutch, who once visited Moscow long, long ago, considers the whole article simple fabrication, maintaining that ‘there is no writer who ever lived who seems less likely than Poe to have created in this way’ (Eisenstein, 1986, p. 28, tradução americana do texto original russo).

7 I personally believe that the secret of all this controversy lies in the fact that this ‘article’ on “the philosophy of composition” is simultaneously and in its own way ... a tale. And a ‘tale’ in that American sense of the word which connotes both a made-up story and literature in one and the same word – ‘fiction’. (Eisenstein, 1986, p. 28, tradução americana do texto original russo).

8 A tale typical for Poe—a tale belonging, however, not to the group of literary ‘hoaxes’ such as ‘The Balloon-Hoax’, but a tale belonging to the group of ... detective stories. And constructed entirely in the manner of the model most typical for this whole genre – ‘The Purloined Letter’ – with the sole difference that here the partially revealed letter also remains partially concealed to the very end. For in the present case, Poe is not quite willing to fully solve the mystery and bring it out into the clear, bright light of day. (Eisenstein, 1986, p. 28, tradução americana do texto original russo).

“E para este fim, ele leva o leitor intencionalmente ao longo de uma trilha de conclusões erradas engenhosamente concebidos sobre o principal (“pistas falsas”) - um rastro de pistas deliberadamente colocadas, enganosas e acessórias”(Eisenstein, 1986, p. 28, tradução minha)⁹. Nesta perspectiva, o ensaio de Poe seria uma espécie de conto enigmático no qual o autor americano intencionalmente brinca tanto com o público leitor quanto com a crítica, mostrando mais uma vez a magistral percepção de Poe sobre os modos de recepção da arte em geral e da poesia em particular. O próprio Poe escreveu um ensaio, *Criptografia*, para desenvolver esse desejo humano de transmitir mensagens pela via da codificação:

Como dificilmente podemos imaginar um tempo em que não existisse uma necessidade, ou pelo menos um desejo de transmitir uma informação de uma pessoa a outra, de maneira a fugir à compreensão geral, segue-se que bem podemos supor que a prática de escrever cifra vem da alta antiguidade. (Poe, 1965, p. 1009).

Embora não seja possível atestar a análise empreendida por Eisenstein, há que se concluir neste aspecto pelo menos duas coisas muito importantes: ele foi um grande admirador e interessado leitor de Poe e sua proposta de síntese do ensaio poeano é perfeitamente harmonizada com o espírito inventivo de Poe, além de ser uma das mais belas interpretações de *Philosophy of Composition* e que, por isso e pela conexão direta com nosso estudo, merece ser esquadrihada ao máximo.

Costuma-se dizer que a técnica dos romances policiais demanda que, logo que se tenha demonstrado o motivo, a identidade do criminoso deve ser revelada – e o mistério se resolve por completo. Devemos prosseguir da mesmíssima forma. Devemos tentar descobrir o verdadeiro motivo por trás da escrita deste artigo. E então se tornará claro que a própria forma de uma ‘investigação’ serve aqui meramente como uma modificação composicional de um tema invariavelmente repetido – de forma a não ser chato, como Poe mesmo escreve neste mesmo artigo sobre a modificação incessante (pelo mesmo motivo!) da elaboração composicional de um refrão não variado, ‘Nevermore’. (Eisenstein, 1986, p. 29, tradução minha)¹⁰.

9 “And to this end, he intentionally sends the reader along a trail of cunningly conceived wrong conclusions about the main thing (‘red herrings’) – a trail of deliberately placed, misleading, incidental *clues*” (Eisenstein, 1986, p. 28, tradução americana do original russo)

10 It is usually said that the technique of the detective novel requires that as soon as the precise ‘motive’ has been established, the identity of the criminal must be revealed – and the whole mystery solved overall. We shall proceed in exactly the same way. We shall attempt to discover the true motive behind the writing of this article. And then it shall become clear that the very form of an ‘investigation’ serves here merely as a compositional modification of an invariably repeated theme-so as not to be boring, as Poe himself writes in this very article about the incessant modification (for the same purpose!) of the compositional elaboration of the unvaried refrain, ‘Nevermore’. (Eisenstein, 1986, p. 29, tradução americana do original russo).

Eisenstein também considera que o verdadeiro motivo do ensaio de Poe não é exatamente a análise do poema, mas a preocupação do escritor é redigir um texto que agrade tanto o gosto popular quanto o crítico e nesse sentido o texto ensaístico não difere dos seus maiores poemas, que tiveram, segundo o cineasta soviético, a mesma motivação de *The Raven* e o referido ensaio:

E deste ponto de vista, devemos ver que o verdadeiro incentivo, o verdadeiro motivo para escrever essa análise de *O Corvo*, provará ser nem tanto a essência da ‘análise’, como a mesmíssima coisa que na realidade induziu o autor a escrever o próprio *O Corvo* em primeiro lugar. (E especificamente sobre isto, Poe permanece em silêncio no artigo: ‘Repudiemos, como irrelevante ao poema per se, a circunstância – ou então necessidade – a qual, em primeiro lugar, deu origem à intenção de compor um poema que devesse se encaixar tanto no gosto popular quanto no crítico.’) E este motivo, na minha opinião, acaba por ser o mesmo que trouxe à vida não somente *O Corvo*, mas também *Annabel Lee*, *Morella*, *Ligeia*, *Berenice*, e *Lenore*, se nos restringirmos às mais básicas encarnações desse estimulante ‘motivo’. (Eisenstein, 1986, p. 29)¹¹.

De acordo com Eisenstein, o inusitado da fórmula enigmática de Poe é subverter em seu ensaio a ideia de fantástico, tendo em vista na que na *Philosophy of Composition* o fantástico está encoberto pela ideia de lógica, inclusive matemática, não havendo espaços típicos da investigação detetivesca como são os castelos medievais em ruínas, laboratórios onde se fabricam monstros etc., para afirmar o discurso no plano da confiabilidade que o autor quer lhe conferir.

Começando com o título ilusório desde o princípio, ‘A Filosofia da Composição’, Poe escolheu não usar para esta história de detetive a sua ambientação na forma de um castelo medieval em ruínas, os esconderijos terríveis da rala da cidade, os laboratórios dos experimentos secretos onde Franksteins são fabricados ou os miseráveis hermeticamente selados em uma sala na rua Morgue, na qual um gorila com uma navalha se esgueira por uma chaminé. Aqui o papel das pistas a serem lidas e resolvidas pelos detetives é interpretado mudando as frases do processo criativo, e os recantos e fendas individuais deste labirinto, que são sucessivamente penetrados pelos brilhantes e cegantes raios da lógica, servem como os objetos de

11 And from this viewpoint, we shall see that the true incentive, the true motive for writing this analysis of *The Raven*, will prove to be not so much the essence of the ‘analysis’, as the very same thing which in reality induced the author to write *The Raven* itself in the first place. (And specifically about this, Poe remains silent in the article: ‘Let us dismiss, as irrelevant to the poem per se, the circumstance-or say the necessity-which, in the first place, gave rise to the intention of composing a poem that should suit at once the popular and the critical taste.’) And this motive, in my opinion, turns out to be the very same that brought to life not only *The Raven*, but also *Annabel Lee*, *Morella*, *Ligeia*, *Berenice*, and *Lenore*, if we restrict ourselves to the most basic embodiments of this stimulating ‘motive’. (Eisenstein, 1986, p. 29, tradução americana do original russo).

mistérios a serem revelados. E aqui – de acordo com a mais estrita observância das leis do gênero – é cumprida outra condição do romance policial (e também, aliás, da literatura fantástica, onde mais uma vez nosso autor é um brilhante exemplo!). Esta é a absoluta autenticidade dos elementos individuais e concretos da narrativa. (Somente sob esta condição é autêntica a fantasmagoria adquirida por aquela que é conduzida além dos limites da credibilidade da aparência lógica no reino do incrível.) Poe cola-se em toda parte neste tipo de cenário consciencioso e verdadeiro diante dos próprios elementos do processo. Mas vamos brevemente recontar a própria análise e suas características que de forma verdadeira e precisa contornam as fases do processo criativo no qual estamos interessados. (Eisenstein, 1986, p. 30, tradução minha)¹².

Para além de realizar hipótese de que *Philosophy of Composition* é um conto disfarçado, Eisenstein aprofunda essa perspectiva conclamando que este texto de Poe, disfarçado de ensaio, é uma verdadeira poesia criptografada num outro gênero discursivo:

E, portanto, o próprio fato de que temos diante de nós, na guisa de um trabalho analítico, um poema sobre a composição de O Corvo, atesta aqui a presença de um voo típico para o próprio autor: a mesma fuga da prosa caseira para a paixão real do reino da beleza poética, que traduz sofrimento real e paixão em som musical abstrato e sentimento. E isto já nos diz bem claramente que a mesma paixão tortuosa claramente constitui este trabalho, como os outros poemas, com a única diferença de que desta vez o autor não quer nomeá-la, quer escondê-la da claridade, e realiza isto a escondendo de si mesmo, escondendo-a do leitor através da forma incomum do conto, levando este leitor pela trilha errada até mesmo pelo próprio título do artigo, chamando de ‘filosofia da composição’ o que poderia ser chamado de um ‘poema’, e de modo nenhum de ‘composição’ (e então forçando a análise a cumprir-se na fase de criação assim como o detetive faz com a interpretação de uma evidência!). O verdadeiro conteúdo, o verdadeiro ‘motivo’ de escrever este trabalho será – em minha opinião – nem sequer uma presunção

12 Starting from the very beginning with the misleading title, ‘*The Philosophy of Composition*’, Poe chose not to use for this detective story of his couleur locale in the form of some medieval castle in ruins, the terrifying hideouts of city riff-raff, the laboratories of secret experiments where Frankensteins are fabricated, or the wretched, hermetically sealed room on the rue Morgue, into which a gorilla with a razor sneaks through a chimney. Here the role of the clues to be read and solved by the detective is played by the changing phases of the creative process, and the individual nooks and crannies of its labyrinth, which are successively penetrated by the brilliant, blinding rays of logic, serve as the objects of the mysteries to be unravelled. And here-in keeping with the strictest observance of the genre’s laws-another condition of the detective novel or story is fulfilled (and also, incidentally, of fantastic literature, where again our author is a shining example!). This is the absolute authenticity of the individual, concrete elements of the narrative. (Only under this condition is genuine fantasticalness acquired by that which is driven beyond the limits of credibility of logical appearance in the realm of the incredible.) Poe adheres throughout to this sort of conscientious and truthful setting forth of the very elements of the process. But let’s briefly recount the analysis itself and those features of it which truthfully and accurately outline the phases of the creative process in which we are interested. (Eisenstein, 1986, p. 30, tradução americana do original russo).

em sua total liberdade criativa e consciente (que de todas as interpretações prévias parece ser a mais persuasiva psicologicamente e provavelmente a que corresponde à dirigente – mas a segunda em intensidade subordinada ao motivo, não básica. Esse motivo é, obviamente, outra coisa. E esse motivo, acredito, consiste em poder novamente, uma segunda vez, através do mesmo círculo de ideias e imagens em *O Corvo* – e, talvez, pela décima vez em geral – a experimentar a experiência da mesma doce agonia do tema básico do amor por um morto ou jovem moribunda, que se destaca como uma lírica trágica através da biografia da vida real do autor, e, portanto, ao longo de seu trabalho criativo. (Eisenstein, 1986, p. 32, tradução minha)¹³.

Eisenstein (1986) continua suas reflexões sobre Poe de modo bastante instigante e propõe um modelo de análise do ensaio *Philosophy of Composition* por uma via integrada ao pensamento geral de Poe. Segundo o pensador soviético, o poeta e contista americano realizou em verdade uma autoanálise do poema muito próxima de uma dissecação ou mesmo uma autópsia. Como o tema da morte é uma das chaves hermenêuticas da obra de Poe, essa parece ser uma hipótese igualmente plausível.

E Poe, claro, em desafio a este direto, primitivo e ‘reto’ caminho, escolhe um muito mais refinado, forma ‘original’ de satisfazer essa necessidade – não dissimulando a cripta real, mas dissecando a multidão de imagens caras a ele, nas quais o tema por ele estimado é expresso – por meio de uma análise poeticamente concebida do processo criativo, efetivamente realizado, acima de tudo, como o ‘dissecar de um cadáver’, a música e suas amadas imagens com o bisturi da análise. 20 ‘Nunca antes dele alguém havia desmembrado sua própria obra de arte e a dissecado até o seu último farrapo ...’ – escreveu Hanns Heinz Ewers. 21 ‘Desmembrar’ (‘zergliedert’), ‘até o seu último farrapo’ (‘letzte Faser’), ‘dissecar’ (‘zersetzt’) – estes termos próprios do campo da dissecação fisiológica, na qual o processo da ‘análise literária’ de Poe’ apresenta a si ao observador separado, já atesta como é acentuadamente sentida

13 And, therefore, the very fact that we have before us, in the guise of an analytical work, a poem about the composition of *The Raven*, testifies to the presence here of a flight typical for the author himself: the same escape from the homely prose of real passion to the realm of poetic beauty, which translates real suffering and passion into abstractly-musical sound and feeling. And this already quite clearly tells us that the same and just as clearly tortuous passion underlies this work, as it does the other poems, with the sole difference that this time the author does not want to name it, wants to hide from it and achieves this by hiding it from itself, hiding it from the reader by the tale's unusual form and leading this reader on the wrong trail by even the very title of the article, calling ‘philosophy of composition’ that which should be called a ‘poem’, and not at all about ‘composition’ (and then forcing the analysis to perform on the phases of creation that which the detective does with an interpretation of evidence !). The true content, the true ‘motive’ in writing this work will be in my opinion -not even a self-assurance of one's total and conscious creative freedom (which of all previous interpretations seems the most psychologically persuasive and probably corresponds to the chief-but second in intensity-attendant, and not basic, motive). This motive is, of course, something else. And this motive, I believe, consists in being able once more, for a second time, through the very same circle of ideas and images in *The Raven*-and, perhaps, for the tenth time in general-to experience the same sweet agony of the basic theme of love for a dead or dying young girl, who stands as a personal lyrical tragedy over both the real-life biography of the author, and hence over his entire creative work. (Eisenstein, 1986, p. 32, tradução americana do original russo).

aqui – sob a guisa de uma análise aparentemente fria e lógica, análise matemática da forma literária – o autêntico processo aterrorizante de cortar em pedaços de uma imagem viva, trazida à vida pelo próprio poeta. Cortando-o, o próprio poeta experimenta a mesma sensação estranha e única, alheia e incompreensível, de voluptuoso deleite em autotortura que ele atribui ao seu próprio herói, forçando-o a compor seu pesar, propondo questões para as quais ele já aguardava a bem conhecida resposta, ‘Nunca mais’, e entre elas, aquela que ele mais teme: Ele verá Lenore em outros mundos? ‘Disse o Corvo – Nunca mais.’ Parece a mim que este retrato de um ‘substituto’ – uma substituição imagística do motivo originário por uma alegoria – é óbvio aqui. Mas seria possível ainda citar outro exemplo da prática do mesmíssimo Poe, dessa vez envolvendo novamente o ato da ‘decomposição’* na forma de uma análise. Com a única diferença que aqui Poe executa sua ‘autópsia’ analítica na forma de uma análise literária sobre uma imagem criada (Eisenstein, 1986, p. 36, tradução minha)¹⁴.

Ademais, a obsessão de Poe pelos métodos de análise matemático e científicos, muito presentes em seus textos, nos autorizam a concordar com Eisenstein de modo muito tranquilo nessa direção. Nesse sentido, o ensaio de Poe é mais propriamente uma “Filosofia da decomposição”. Eisenstein ainda pondera que a despeito da aparente frieza dos métodos de criação de Poe, é perceptível a dor criativa do poeta.

Tomando como ponto de meditação as considerações de Poe sobre o processo criativo, Eisenstein (1986), ainda que em divergência com alguns dos postulados poeanos, assevera que o aspecto “calculista” está presente na obra artística, embora não comporte toda a sua complexidade:

Ou onde a peripateia deve levar o herói, antes de começar a trabalhá-los, que não é possível sem ser precisamente orientado aos destinos finais. Esta afirmação, da forma categórica na qual Poe a formula, é, obviamente, discutível em muitos

14 And Poe, of course, in defiance of this direct, primitive, ‘straight’ path, chooses a much more refined, ‘original’ way of satisfying this need-not by concealing the real crypt, but by dissecting the swarm of images dear to him, in which the theme dear to him is expressed-by means of a quite poetically conceived analysis of the creative process, actually conducted above all so as to ‘dissect like a corpse’ the music of his beloved images with the scalpel of analysis. 20 ‘N ever before him did any one so dismember his own work of art, and dissect it to its last shred ...’-writes Hanns Heinz Ewers.²¹ ‘Dismember’ (‘zergliedert’), ‘to its last shred’ (‘letzte Faser’), ‘dissect’ (‘zersetzt’)-these very terms from the field of physiological dissection, in which the process of Poe’s ‘literary analysis’ presents itself to the detached observer, already testify to how sharply there is felt here-under the guise of a seemingly coldly logical, mathematical analysis of literary form-the genuine, terrifying process of cutting into pieces the living image, brought to life by the poet himself. Cutting into it, the poet himself experiences the same strange and unique, alien and incomprehensible feeling of voluptuous ‘delight in self-torture’ that he attributes to his own hero, forcing him to compound his grief by posing questions to which he already awaits the well-known answer, ‘Nevermore’, and among them, the one he fears the most: will he see his Lenore in other worlds? ‘Quoth the Raven-Nevermore.’ It seems to me that such a portrait of a ‘substitute’-an imagistic replacement of the direct motive by an allegory-is obvious here. But it would be possible to cite yet another example from the practice of the self-same Poe, this time shrouding the actual act of ‘decomposition’* again in the form of an analysis. With the sole difference that here Poe performs his analytical ‘autopsy’ in the form of a literary analysis on an image created (Eisenstein, 1986, p. 36, tradução americana do original russo).

aspectos. Um cálculo é aqui necessário, sem dúvida, mas o processo criativo é em si, obviamente, muito mais complexo: ele é, sobretudo, um processo vivo – essa definição, é claro, não se encaixa nos parâmetros da imagem ‘matemática’ que Poe quer lhe conferir. E como algo vivo – é sujeito a mudar e crescer no próprio processo de seu desenvolvimento. Aqui não endosso completamente o que Picasso diz sobre o processo criativo como um processo verdadeiramente ‘sem nenhum sentido ou propósito’. Em vez disso, gostaria de citar um exemplo como a novela Guerra e Paz, na qual, como é bem conhecido, do estágio inicial de concepção até a conclusão final, passa pela mais complexa regeneração de não somente material e tratamento, mas também da ideia, visão de mundo e pontos de vista sobre a história e o papel do indivíduo como parte do próprio Tolstoi. É interessante que Poe considere isso como transformações ‘elementais’ e desovas do processo criativo, como algo vergonhoso, especialmente quando o verdadeiro propósito é ‘aprendido no último momento’, o qual muito loucamente corresponde com a verdade quando se está lidando com uma ampla e emocionalmente percebida concepção, e não com um jogo destas, utilizadas com intenção de ‘animar os parágrafos’. Ele ainda acredita que a ‘familiaridade’ destes elementos no processo criativo é uma das razões do porquê de a modéstia natural dos autores fazer com que sejam constrangidos e os impedir de descrever a história da criação de seus trabalhos. (Eisenstein, 1986, p. 40, tradução minha)¹⁵.

Outro aspecto importante trazido por Eisenstein à baila neste momento de sua exposição é o fato de que a obra de arte requer revisões e eventuais mudanças de rumo, não necessariamente previstos no projeto inicial da obra. Ainda que em divergência com Poe, as críticas de Eisenstein permanecem revelando a força discursiva presente em Poe, capaz de discutir muitos anos antes, questões muito candentes para a formação crítica e artística dos principais cineastas da história. Nesse sentido, as ponderações estético-teóricas de Poe passam a ser agenda de leitura de cineastas do mesmo modo que

15 Or where the peripeteia should lead the hero, before starting to work them out, which is not possible without being precisely oriented to the final ‘destinations’. This claim, in the categorical form in which Poe states it, is, of course, disputable in many regards. A calculation here is undoubtedly necessary, but the creative process itself is, of course, much more complex: it is, above all, a living process-this definition, of course, does not fit within the parameters of the ‘mathematical’ image that Poe wants to give it. And as something living-it is subject to change and growth in the very process of its development. Here I do not at all mean what Picasso says about the creative process-as a process truly ‘without any sense of purpose’. Rather, I’d like to cite an example such as the novel, War and Peace, which, as is well known, from the stage of initial conception to final completion, underwent the most complex regeneration of not only material and treatment, but also the idea, world-outlook and views on history and the role of the individual on the part of Tolstoy himself. It is interesting that Poe considers these ‘elemental’ transformations and ‘spawnings’ in the creative process as something shameful: and especially when ‘the true purpose’ turns out to have been ‘seized at the last moment’, which so crazily corresponds to the truth whenever you are dealing with a broad, emotionally perceived conception, and not with a play a these, employed in order ‘to enliven the paragraphs’ . He even believes that the ‘homeliness’ of such elements within the creative process is one of the reasons why the natural modesty of authors causes them to be embarrassed and to refrain from describing the history of the creation of their works. (Eisenstein, 1986, p. 40, tradução americana do original russo).

estes se ocupam de grandes filósofos da arte, como Hegel, Kant, entre outros.

A ligação entre a perspectiva de criação literária de Poe com a teoria do cinema tem no fragmento abaixo um exemplo muito eloquente, reforçando nossa convicção sobre a potência das ideias estéticas de Poe para o desenvolvimento do cinema, conforme estamos argumentando, inclusive porque Eisenstein é categórico ao afirmar que seus contemporâneos ainda não tinham se detido adequadamente na problemática da duração fílmica¹⁶, um correspondente da extensão textual advogada por Poe.

E Poe 'se permite' isso somente na medida em que se considera – ou melhor, apresenta-se – na posição de ser livre de tudo isso, e conseqüentemente, um criador lógico. *As ideias sensíveis sobre a extensão e o tamanho do poema podem ser incluídas nesta mesma categoria. (Ideias que, incidentalmente, são bem úteis para cineastas, os quais, até agora, deslizaram sobre este problema.) Como são os discursos sobre Beleza, Verdade e Paixão (Eisenstein, 1986, p. 40, grifo meu, tradução minha)*¹⁷.

A análise de Eisenstein sobre a contribuição de Poe para o cinema não deixa dúvida que Poe foi uma espécie de “cineasta das palavras”, um escritor capaz de criar em diálogo numa linguagem artística que sequer existia em seu tempo, sendo em realidade um eminente precursor do cinema ou mesmo um farol inestimável para os construtores da linguagem cinematográfica.

Poe nos assegura que ele matematicamente deduziu a melancolia de todas as condições precedentes: a necessidade da beleza; tristeza, como a mais suprema manifestação da beleza; melancolia como a mais legítima encarnação do tom de tristeza. Após uma página ele continua essa linha de raciocínio, e através do dispositivo de perguntas e respostas diretas, ele irá fazer sua próxima dedução. É verdade, para confundir mais uma vez o leitor dos autênticos motivos por trás da escrita do poema, ele irá prefaciá-lo com uma imagem de como este pré-requisito originou o princípio do refrão, o som do refrão, o próprio refrão e também a imagem do próprio corvo (tardiamente abordado). Mas essa passagem é claramente ‘inserida’ em sequência direta do propósito óbvio de distrair a atenção da clara ‘invenção’ da linha de raciocínio. E mesmo depois disso, antes de ele se perguntar as

16 “A velocidade com que as imagens se sucedem na tela é determinada pela montagem.” (Gerbase, 2009, p. 24). Nesse sentido, a montagem interfere diretamente no ritmo e duração tanto dos planos quanto do filme.

17 And Poe ‘allows himself’ this only to the extent to which he considers himself-or rather, presents himself-in the pose of being free of all this, and, consequently, a logical creator. *The quite sensible ideas on the extent and length of the poem can be included in this same category. (Ideas which, incidentally, are quite useful for filmmakers, all of whom till now have ‘passed’ on this problem.) Such are the discourses on Beauty, Truth, and Passion which (Eisenstein, 1986, p. 40, grifo meu, tradução Americana do original russo).*

últimas questões, Poe adere rapidamente em mais uma referência para ainda outro motivo falso: rigorosamente alia-se à beleza: a morte, então, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo – e igualmente é indubitável que os lábios que melhor se encaixam neste tema são os de um amante enlutado. '28 A linha citada acima é logicamente continuada: melancolia é o mais legítimo tom de expressão da tristeza, e o assunto mais melancólico é a morte: a morte mais poética é a morte conectada com a beleza – logo, levando em consideração a exigência máxima da 'perfeição não ultrapassável' – o único assunto possível é a morte de uma bela e jovem mulher, e isso pode ser dito completamente somente pelos lábios daquele que a perdeu. Tudo matematicamente esplêndido, tão esplêndido como as deduções matemáticas de Descartes, Leibniz ou Newton. Com somente um porém. E com esse porém, aqui o processo é organizado dos pés à cabeça. E em total acordo com a 'tese' inicial, é apresentado aqui em ordem reversa – do fim para o começo. Na fase inicial se encontra Poe, ele mesmo abandonado, e a morte de Lenore que o abandonou (Virgínia, que estava morrendo à época, abrigada com as lembranças de Mrs Stanard e Elizabeth Arnold). Um oceano de tristeza, inundando o coração do poeta com melancolia na visão da morte de uma mulher jovem, alastra-se para o elemento tonal da tristeza... Isso, é claro, é o caminho real que o poeta iiberbaut [reconstrói], como que envergonhado pelo seu próprio tema pessoal aparecer de forma tão nua no poema. Ele precisou substituir a imagem verdadeira de sua autoexpressão direta com um complexo mapa de um suposto mapa matemático, exatamente como ele substituiu o verdadeiro motivo na escrita de outro trabalho sobre Lenore – com a forma de uma suposta análise do primeiro. Isso foi importante para nós por trazer à figura, através daquelas descritas por Poe, a verdadeira sequência da origem e aparência do elemento de tristeza, cujo tom verdadeiro foi claramente transposto (como a segunda fase do processo) na estrutura do refrão, seu ritmo, sua imagem verbal, e na forma de seu veículo. (Eisenstein, 1986, p. 41-42, tradução minha)¹⁸.

18 Poe assures us that he mathematically 'deduced' melancholy from all the preceding conditions: the necessity of Beauty; sadness, as the most supreme manifestation of Beauty; melancholy as the most legitimate embodiment of the tone of sadness. One page later he continues this line of reasoning, and through the device of direct questions and answers, he will make his next deduction. True, in order to once again mislead the reader from the genuine motives behind the writing of the poem, he will preface this with a picture of how this prerequisite gave rise to the principle of the refrain, the sound of the refrain, the refrain itself and thus the image of the raven itself (about which later). But this passage is clearly 'inserted' into the direct sequence for the obvious purpose of distracting attention from the quite clear 'contrivance' of the line of reasoning. And even after this, before he asks himself the final questions, Poe hastily sticks in one more reference to yet another quite untrue 'motive': most closely allies itself to Beauty: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world-and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such a topic are those of a bereaved lover.²⁸ The above-cited line is logically continued : melancholy is the most legitimate expression of the tone of sadness; the most melancholy subject is death: the most poetic death is death connected with beauty-ergo, taking into consideration the requirement of 'unsurpassed perfection' above all-the only subject possible is the death of a beautiful young woman, and this can be spoken about most fully only by the lips of one who has lost her. All mathematically splendid, as splendid as the mathematical deductions of Descartes, Leibniz or Newton. With just one 'but'. With the 'but' that here, the process is arranged from foot to head. And in full accordance with the initial 'thesis', it is presented here in reverse order-from end to beginning. At the initial phase stands Poe, himself abandoned, and the dead Lenore who abandoned him (Virginia, who was dying at the time, covered with recollections of Mrs Stanard and Elizabeth Arnold). An ocean of sadness, flooding the poet's heart with melancholy at the sight of a dying young woman, spreads into

Eisenstein (1986) esboça uma análise que liga a proposição temática do poema *The Raven* aos eventos fatídicos da vida de Poe com a morte prematura de mulheres do seu convívio social. Nessa linha, para Eisenstein (1986), Poe construiu uma aparência de neutralidade matemática para a composição do poema para disfarçar a conexão direta de suas escolhas temáticas com os eventos de morte e tristeza pessoais, que o assolaram desde a infância.

Por fim, sobre Eisenstein e Poe, cabe ainda enfatizar que o cineasta soviético afirma que o ensaio de Poe *Philosophy of Composition* é uma espécie de conto de detetive, hipótese plausível, embora difícil de ser confirmada. Diante disso, poder-se-ia pensar inicialmente que as estratégias composicionais de Poe não tenham sido, de alguma maneira, incorporadas ou assimiladas por Eisenstein em suas obras fílmicas.

Contudo, a teoria da montagem do cineasta soviético, ancorada, entre outras, na poesia haikai e no teatro kabuki, ambos de natureza agudíssimamente simbólica, o conectam irremediavelmente a Poe, precursor do simbolismo poético no ocidente. O cinema de Eisenstein dialoga com a poesia simbólica de Poe, não se restringindo a ele, pois sua produção fílmica é amplificada por outros elementos ideológicos e estéticos, mas é preciso reconhecer a presença oculta de Poe na obra eisensteiniana.

Nesse horizonte, não há como negar que o “quê” e o “como” narrar de Poe chamaram muito a atenção de Eisenstein, pois há que se questionar as motivações dele ter se ocupado da poesia narrativa de Poe, se esta não lhe servisse como matéria de reflexão para conceber seu cinema.

Em síntese, dado o nível de aprofundamento da crítica eisensteiniana sobre o *Corvo* de Poe, por exemplo, é de se supor que seu contato com tal autor e obra se deu bem antes da publicação de *Psychology of Composition* em 1944, obra que tem claro viés de análise meta-artística, sendo que o poeta e contista norte-americano foi o escolhido para essa reflexão, o que não parece ter ocorrido à toa, mas com o objetivo contundente de reconhecer o potencial analítico e estético da obra literária e poética de Poe para o cinema.

Acerca dessa característica de Poe, ou seja, um arguto e exímio analista, o próprio autor

the tonal element of sadness ... This, of course, is the real path that the poet *iiberbaut* [reconstructs], as though embarrassed for his own personal theme to be displayed in such naked form in the poem. He needed to substitute the true picture of his direct self-expression with a complex graph of a supposedly mathematical calculation, exactly as he had substituted the true motive in writing yet another work about Lenore-with the form of a supposed analysis of the first. It was important for us to bring into the picture, by means such as those described by Poe, the true sequence of the origin and appearance of the element of sadness, whose tone truly was clearly transposed (as the second phase of the process) into the structure of the refrain, its rhythm, its verbal image, and the form of its vehicle. (Eisenstein, 1986, p. 41-42, tradução americana do original russo).

percorreu um exame sobre o que vem a ser a constituição primacial do “verdadeiro” analista em sua concepção. Ele o fez no interior de um de seus mais complexos e inigualáveis contos: *Os Crimes da Rua Morgue* (1841)¹⁹. Sobre o “verdadeiro” analista, o narrador pontifica:

Da mesma forma que o homem forte se rejubila com suas aptidões físicas, deleitando-se com os exercícios que põem em atividade seus músculos, exulta o analista com essa atividade de espiritual, cuja função é destrinçar enredos. [...] Adora enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder *acuidade*, que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural. [...]. (Poe, 1965, p. 65, grifo do autor).

Sobre o interesse de Poe por uma orientação matemática, o narrador do conto também reafirma seu poder na resolução dos problemas: “Essa faculdade de resolução é, talvez, bastante revigorada pelo estudo da matemática e especialmente pelo do mais alto ramo desta, que, injustamente e tão-só por causa de suas operações retrógradadas, tem sido denominada análise” (Poe, 1965, p. 65).

Aliás, o ensaio *Philosophy of Composition*, como se observa, tem continuidade nas demais reflexões de Poe sobre a construção artística e também tem forte ressonância nas considerações analíticas e reflexivas dos seus narradores intradieгéticos e no personagem icônico e detetive, Dupin. Isso fica bem evidente no introito do conto *Os Crimes da Rua Morgue*, que se constitui numa apologia ao pensamento lógico, metódico e “matemático” tanto da reolução do crime em debate no universo dieгético, mas também ao *modus faciendi* do escritor americano.

O narrador do conto em tela ainda pondera diferenças marcantes, segundo ele, sobre a análise e a engenhosidade:

O poder analítico não deve confundir-se com a simples engenhosidade porque, se bem que seja o analista *necessariamente* engenhoso, muitas vezes acontece que o homem engenhoso é notavelmente incapaz de análise. A capacidade de construtividade e de combinação, por meio da qual usualmente se manifesta a engenhosidade e à qual os frenólogos (a meu ver erroneamente) atribuem um órgão separado, supondo-a uma faculdade primordial, tem sido nos limites da idiotia, que atraiu a atenção geral dos tratadistas de moral social. (Poe, 1965, p. 67, grifo do autor).

19 Este conto também foi transmutado para cinema por diversos diretores: *Murders in the Rue Morgue* (1932), dirigido por Robert Florey, com a presença sempre marcante de Bela Lugosi; *Phantom of the Rue Morgue*, de 1954 dirigido por Roy Del Ruth; *The Murders in the Rue Morgue* (1971), do diretor Gordon Hessler; *The Murders in the Rue Morgue*, filme feito para a TV (1986), dirigido por Jeannot Szwarc.

Essas discussões extrapolam em muito o contexto restrito do conto em questão, pois são uma dinâmica de toda a obra de Poe e podem ser transpostas também para a criação cinematográfica em que a análise dos planos, seus meios de combinação, ângulos, cores, efeitos são objeto constante de reflexão dos diretores.

Na sequência do conto, e em paralelo com outros escritos de Poe, o narrador traça a sua concepção de criação imaginativa que não tem nada de fantasiosa, mas sim analítica:

Entre o engenho e a habilidade analítica existe uma diferença muito maior, na verdade, do que entre a fantasia e a imaginação, mas de caráter estritamente análogo. Verificar-se-á, com efeito, que os homens engenhosos são sempre fantasistas e os verdadeiramente imaginativos são, por sua vez, sempre analíticos. (Poe, 1965, p. 67).

Como se nota na sequência, o narrador confirma que as teses até então levantadas então no conto *Os Crimes da Rua Morgue* serão devidamente comprovadas, servindo até este ponto da narrativa como um prefácio de natureza teórico-crítica, encaminhado pelo narratário: “A estória que se segue aparecerá ao leitor como um comentário luminoso das proposições que acabo de anunciar”. (Poe, 1965, p. 67).

A semelhança, nesta perspectiva, entre o ensaio *Philosophy of Composition* e o conto *Os Crimes da Rua Morgue* reside no deslindamento de mistérios, o primeiro procura desvendar o mistério da poesia, o segundo, o mistério de dois assassinatos. Neste sentido, as ponderações do narrador e do personagem Dupin poderiam facilmente ser acomodadas nas conclusões do dito ensaio. Com tudo isso, queremos demonstrar que o texto *Philosophy of Composition* serviu de base construtiva para o conjunto da obra de Poe e não somente para o seu poema maior, pois morte, mistério, amor, atmosfera noturna em choque tensivo com a lógica aristotélica de personagens como Dupin e narradores céticos são a essência dos contos de Poe.

Sobre a díade amor-morte em Poe, vejamos as considerações de Eisenstein (1944[1986]):

Em todo caso, o tema da conexão entre amor e morte, o tema do amor por uma moribunda, bela e jovem mulher, torna-se um tema inseparável para Poe. E deste ponto de vista, parece-me que essa sequência de *O Corvo* com a ‘análise’ fingida da construção do poema, é, acima de tudo, uma segunda experiência repetida do mesmíssimo círculo de imagens e ideias, vestida com as mesmas imagens e formas,

nas quais propriamente O Corvo cantou o tema favorito do autor. (Eisenstein, 1986, p. 34, tradução minha)²⁰.

Nestes termos, a renovação literária de Edgar Allan Poe foi sobejamente traduzida e transposta para o cinema desde os primeiros filmes e realizadores e isso não ocorreu por acaso, pois havia evidente sinergia teórica entre ele e os cineastas que ergueram os pilares da sétima arte. A sua narrativa e poesia tem elementos extremamente caros à linguagem cinematográfica de ontem e de hoje, mas, apesar de já está consolidada a ideia de que sua produção literária é muito assimilável à sétima arte, ainda assim não há estudos que tenham explorado com densidade a convergência de suas ideias estéticas com os modelos narratológicos e estéticos do cinema. Por isso, ainda que em dissonância com Poe, Eisenstein em sua obra *Psychology of Composition*, reitera o que Poe já manejava com segurança acerca dos procedimentos criativos, ou seja, o criador artístico seja ela qual for precisa conhecer e dominar suas ferramentas estratégicas de composição, que no caso de Poe, Eisenstein e diversos outros cineastas posteriores ao soviético, é a clarividência da força sugestiva da imagem poética e visual na recepção psicológica dos leitores, espectadores ou fruidores dos objetos artísticos.

Assim, em Poe, o elemento psicológico domina e direciona tanto o olhar do público massificado quanto influencia a análise de críticos e especialistas e fazia isso dando “pistas” algumas verdadeiras, outras falsas do percurso hermenêutico a ser feito na leitura de sua obra. Eisenstein provavelmente foi muito influenciado por esse expediente criativo de Poe, pois a montagem dialética ou intelectual requer um esforço interpretativo e integrador por parte do espectador, que tinha apenas a imagem em movimento para ler e analisar, visto que os seus filmes ainda não tinham som. A respeito da natureza escritural do cinema de Eisenstein, Costa (2000) estabelece acertadamente que:

O cinema, desde o mudo, já se utilizava da escrita na forma de intertítulos. Eisenstein foi, talvez, antes de Godard, o cineasta que mais se dedicou a pensar a expressividade imagética da palavra escrita. Mais que isso, Eisenstein deu ao cinema um estatuto de escrita figurativa. (Costa, 2000, p. 261).

20 In either event, the theme of a connection between love and death, the theme of love for a dying, beautiful young woman, becomes a theme inseparable from Poe. And from this point of view, it seems to me that following *The Raven* with a pretended ‘analysis’ of how the poem is put together, is, above all, a second, repeated experiencing of the very same circle of images and ideas, clothed in the same images and forms, with which *The Raven* itself sang the author’s favourite theme. (Eisenstein, 1986, p. 34, tradução americana do original russo).

Poe sabia na qualidade de artista moderno que era da existência de um jogo simbólico a ser jogado com a crítica e com o público leitor. Essa questão da recepção da obra é básica também para o cinema, especialmente no cinema de caráter mais popular, desde os primeiros tempos, seja ele europeu ou americano, questão que ficou estampada no clichê “sucesso de público e de crítica”. Isso se deveu e se deve prioritariamente em função de a arte cinematográfica ser por excelência a arte do capitalismo²¹ e que requer para produção de filmes elevados montantes de recursos financeiros. Poe também sabia da necessidade de se “agradar” ambos os flancos da recepção e tanto Eisenstein do lado soviético quanto Griffith do lado americano eram cômicos da potência ideológica do cinema para agregar seguidores do pensamento socialista no caso do primeiro ou disseminar os pilares do capitalismo no caso do segundo. Cabe ainda frisar que o cinema eisensteiniano nasceu por sua própria inclinação revolucionária, com um viés popular, e hoje não pode mais ser visto como uma arte de penetração legível para as massas.

O que Eisenstein discute em Poe é justamente sua capacidade aguçadíssima de manipular seu material artístico, anuviando os sentidos a partir de uma criptografia bastante simples, pois em vez de criar modelos linguísticos cifrados ao extremo, Poe prefere esconder a intencionalidade e motivação de seu texto poético máximo, que seria segundo Eisenstein, a sua própria existência e as relações pessoais ligadas à morte prematura de mulheres queridas, iludindo o leitor ao reconstituir os passos criativos e ao afirmar e que esse traçado criado seguiu a mais pura e fria lógica matemática. Nessa ótica, ele esconderia mais ainda os sentidos profundos do seu texto ao pretensamente revelá-los no ensaio *Philosophy of Composition*. No plano cinematográfico ficam patentes as marcas da criação e autorreflexão poética no desenvolvimento da cinematografia do cineasta russo.

21 “A relação entre cinema e capitalismo pode ser observada por vários aspectos. O primeiro aspecto seria a percepção de que o cinema é um produto do capitalismo e isto está ligado ao processo de discussão sobre os meios oligopolistas de comunicação, tal como é destacado por alguns autores. Tendo em vista que um filme é um produto social e histórico, e ainda coletivo, pois ao contrário de outras formas de arte raramente é produzido individualmente, sendo geralmente produzido por uma equipe, então é fundamental entender o seu processo de produção no interior da sociedade capitalista. Outro aspecto é como o capitalismo é reproduzido no cinema, ou seja, como os filmes reproduzem as relações sociais do capitalismo, em aspectos mais particulares ou mais amplos. A reprodução fílmica do capitalismo é algo natural, pois aqueles que produzem os filmes vivem nesta sociedade e tematizam questões e fenômenos dessa sociedade, e, mesmo quando pensam outras sociedades, historicamente anteriores ao capitalismo, o fazem a partir da percepção produzida nesta sociedade sobre as demais. Assim, o capitalismo produz o cinema e o cinema reproduz o capitalismo e, dependendo do que se focaliza, irá se privilegiar o processo social de constituição do cinema e das produções cinematográficas ou a produção fílmica em si. Um terceiro aspecto, derivado desse primeiro, é que tal reprodução pode ser naturalizante, tomando a sociedade capitalista como natural, ou crítica, na qual o capitalismo é apresentado sob forma questionadora e mostrando suas contradições e efeitos negativos sobre os seres humanos”. (Viana, 2013, p. 66).

Referências bibliográficas

- ANDREW, James Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2009.
- BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. New York: Routledge, 2008.
- COSTA, Luiz Cláudio da. No Paiz das Amazonas: a glória da imagem realizada. *Estudos de cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000. Disponível em: http://www.socine.org.br/livro/II&III_Estudos_Socine.pdf. Acesso em: 7 abr. 2016.
- EISENSTEIN, Sergei. *The Psychology of Composition*, Edited and translated by Alan Y Upchurch, 1986 and Seagull Books Calcutta, 1987.
- POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. José Aguilar, 1965.
- GERBASE, Carlos. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe. (E o que a literatura ainda aprende com o cinema). *Letras de Hoje*. V. 44, Porto Alegre, 2009. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/teo/ojs/index.php/fale/article/view/6024>>. Acesso em 05/06/2014.
- GIUNTINI, Mauro. *A narrativa cinematográfica de Alejandro González Iñárritu*. Tese (Doutorado em Comunicação) UnB/Brasília, 2015. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18174/1/2015_MauroGiuntiniViana.pdf. Acesso em: 1 fev. 2016.
- LAMPOLSKI, Mikhail. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Translator Harsha Ram. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1998.
- VIANA, Nildo. Capitalismo e cinema. **ALCEU**. n. 27, 2013. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/5alceu27.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2016.
- ROBERTSON, Robert. *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. London, New York: Tauris Academic Studies/I.B. Tauris Publishers, 2009.