

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp
Faculdade de Educação

Tese de Doutorado

a cor da romã

Autor: Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa – 002738

Orientador: Milton José de Almeida

Tese de Doutorado apresentada à Comissão de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

C823c	Costa, Alan Victor Pimenta de Almeida Pales, 1982- A cor da romã / Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa. -- Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Milton José de Almeida. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 1. Paradjanov, Serguei, 1924-1990. 2. Arte. 3. Cinema. 4. Educação visual. 5. Armênia - Cultura. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
	12-070/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês: The color of pomegranates

Palavras-chave em inglês:

Paradjanov, Serguei, 1924-1990

Art

Cinema

Visual education

Armenia – Culture

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Doutor em Educação

Banca examinadora:

Milton José de Almeida (Orientador)

Acir Dias da Silva

Adilson Nascimento de Jesus

Antônio Carlos Rodrigues de Amorim

Maria do Céu Diel

Cristina Bruzzo

Data da defesa: 17-02-2012

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: russo333@hotmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Título: A Cor da Romã

Autor: Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa
Orientador: Milton José de Almeida (em memória)

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa e aprovada pela Comissão Julgadora.
Data: 17/02/2012

Assinatura
Presidente da Banca

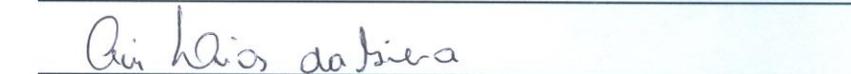


Profa. Dra. Cristina Bruzzo

COMISSÃO JULGADORA:









Resumo:

Apresento ao leitor um conjunto de ensaios interpretativos que tomam forma de diálogo com as imagens e elaborações poéticas do artista armênio Serguei Paradjanov. Para fins deste trabalho, nos concentramos em seu filme *A cor da romã* (1968-1969) e em sua produção plástica que vai de 1967 aos dois anos que antecedem sua morte, em 1990. O conjunto dos textos elabora a idéia estética do *pastiche* e almeja remontá-la como procedimento metodológico sugerido pela poética própria da obra deste artista. Busquei estudar os elementos cênicos apresentados e sua interação em caleidoscópio, a peculiaridade de seus enquadramentos e planejamentos de cena, percorri seu olhar até que enxergasse no invisível da arte de suas memórias e da memória dos recursos técnicos utilizados. Foi desse modo que tentei, com imaginação e conhecimento, apresentar uma interpretação verossímil e crível, não cronológica e cuja escrita buscasse sincronicidade com a obra e sua forma de apresentação.

Palavras-chave:

Arte, cinema, Armênia, Serguei Paradjanov, educação visual, pastiche, memória.

Abstract:

I present to the reader a set of interpretative essays that take the form of a dialogue with the images and poetic elaborations of the Armenian artist Serguei Paradjanov. For purposes of this paper, we focus in his movie "The Color of Pomegranates" (1968-1969) and in his plastic production from 1967 to two years before his death, in 1990. The set of texts elaborates the esthetics idea of pastiche and aims to rebuild it as the methodological procedure suggested by the artist own poetic art. I sought to study the scenic elements presented and their interaction in kaleidoscope, the peculiarity of its framework and the scene planning, I went through his look until I could see the invisible of the art in his memories and the memories of the technical resources used. In this way I tried, with imagination and knowledge, to present a believable and credible interpretation, not chronological and whose writing sought synchronicity with the work and his way to present it.

Keywords: Art, cinema, Armenia, Serguei Paradjanov, visual education, pastiche, memory.

Índice

Capítulo 1.....	8
Capítulo 2.....	26
Capítulo 3.....	29
Capítulo 4.....	37
Capitulo 5.....	47
Capítulo 6.....	50
Capítulo 7.....	59
Capítulo 8.....	67
Capitulo 9.....	75
Capítulo 10.....	79
Capítulo 11.....	94
Catálogo de imagens	101
Bibliografia	170
Anexo - Memorial.....	173

Índice de audiovisuais



Sayat Nova - A Cor da Romã (1968)



As Sombras Esquecidas Dos Nossos Ancestrais (1964)

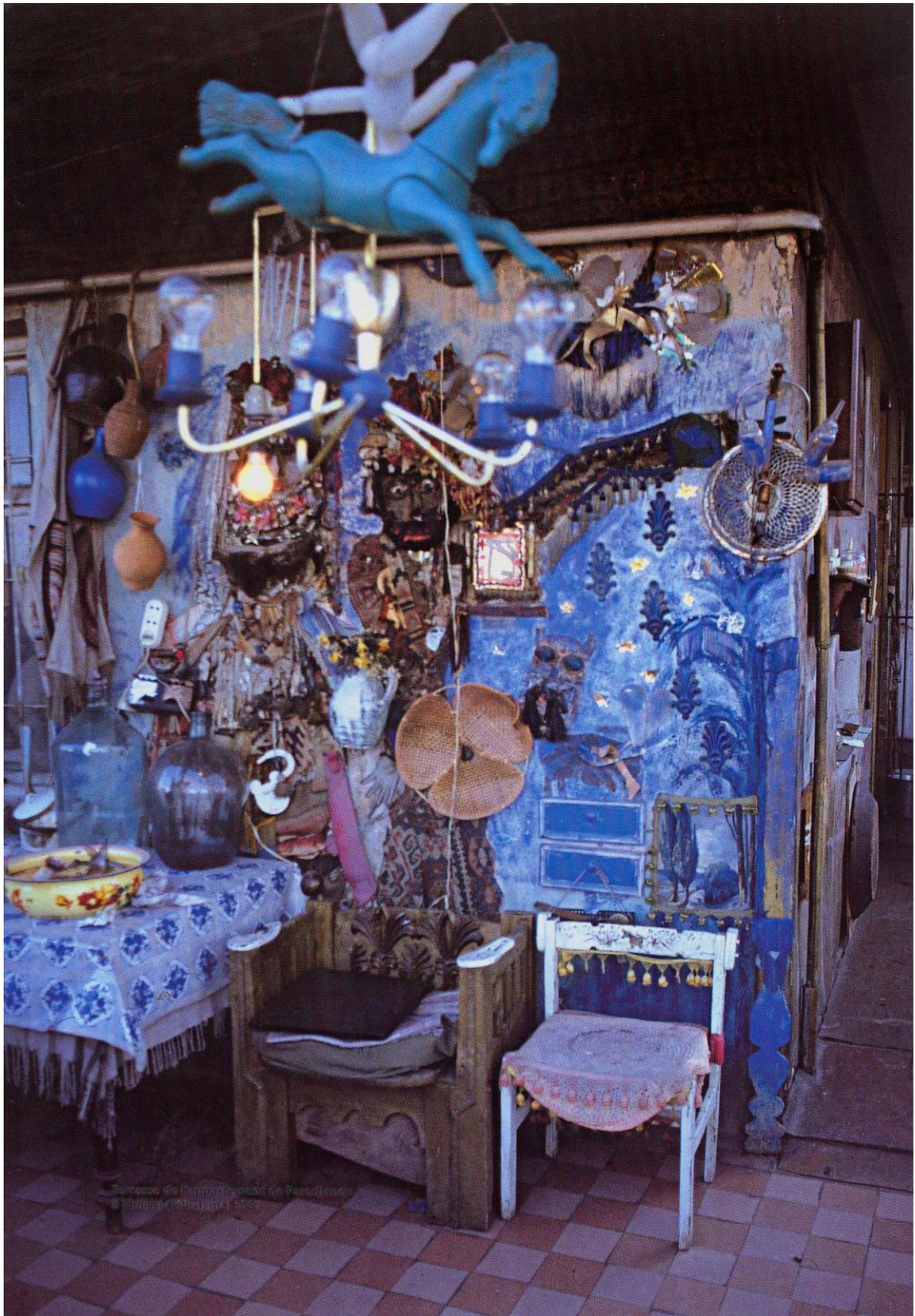


Entrevistas com o cineasta



Cinema Primitivo

*ao Milton
e Amora*



Terraço do apartamento de Paradjanov em Tbilissi (Tiflis), maio de 1987

*Ninguém aprende a ser cineasta a partir do zero, mesmo em um instituto de estudos.
Isso não é uma matéria para estudos, com isso a que se nascer.
Ainda que, seria pouco apenas nascer com esse dom.
Sua mãe deve ser a atriz.*

*O diretor se baseia na vida mesma.
Se você sabe fixar o olhar nos saberes e detalhes da vida, se sabe observá-los, e, se
você conhece o modo de resumir filosoficamente a verdade, então você é um diretor.
A capacidade prática para transmitir a idéia do filme depende do professor que te
ensinou, do seu talento, sua natureza, seu pertencimento étnico.*

(Serguei Paradjanov – Esse sou, Serguei Paradjanov – 1990)

Apresentação:

Este trabalho se realiza entre imagens, textos e esforços de reflexão sobre a *A cor da romã* do cineasta armeno Serguei Paradjanov.

A razão estética que movimentou meu interesse por essa obra foi a simpatia pelo modo como o artista mobiliza os recursos técnicos de que dispõe para criar, não só com a força das idéias a serem expressas, de maneira direta e discursiva, em suas obras, mas também pelo modo como ele se vale do suporte material de maneira criadora e como meio de expressar poeticamente seus modos de olhar. É evidente que qualquer obra diz de si a partir dos elementos que a constituem. Mas é interessante considerar que, nas criações de Paradjanov, a explicitação da forma traz à superfície da observação os caminhos feitos pelo olhar do criador, e que podem levar a uma compreensão mais íntima de seu objeto de observação.

Nesse repouso do olhar com o objeto se dá a unidade entre forma e conteúdo.

O que há de verdadeiramente interessante é não se firmar apenas naquilo que a obra diz, mas no conjunto do modo como diz. Como dizer algo que possivelmente já é do conhecimento de todos? É isso o que há de tão belo na arte. A possibilidade que se abre de nos projetarmos sobre as coisas e nos reencontrarmos em seus caminhos, é o que a torna objeto de nosso maior interesse. Como um caso de amor que se faz à história própria do amor. Essa impossibilidade, que diz da ação inflexível do destino reinventa pela novela e por cada um que a cante de novo.

NA *cor da romã* os movimentos do amor são de uma natureza tão fluida que impregnam os elementos e recursos cênicos, e os transformam, por maceração, em atributos de cada uma de suas formas: a mãe, Anna, a atriz, a freira e a musa.

No seqüenciamento imagético, nas distorções de luz e enquadramento, na sobreposição de sentidos e bruscas rupturas de significado, encontramos recursos que já foram largamente empregados na literatura e música armênia, bem como os recursos emprestados do cinema primitivo de Méliès. Nenhum dos artifícios de Paradjanov representou, de fato, uma inovação técnica.

A aparente disparidade dos temas, corredores que dão em portas erradas, a sensação de desconexão na continuidade são temas recorrente aos primórdios do cinema, ao cinema feito experimento. Essa marca acentuada do pó, essa afirmação da busca pela origem, essa busca criadora pelo próprio mito, que ao se narrar se reinventa. Essa disposição em combinar a invenção de uma sintaxe totalmente nova com o reavivamento de formas tradicionais do passado é o que me parece haver de mais marcadamente moderno na obra de Paradjanov, por essa característica arteira foi ele chamado: *pelotiqueiro*.

É curioso o arranjo habilidoso das singularidades com que cada peça encontra sua intimidade exatamente em realizar o universo total da obra. Nessa prática permutatória que se arma por baixo do véu, e que constitui o segredo da mágica. É assim que A cor da romã se faz reunião desencontrada de cenas.

É desse mesmo modo que nosso olhar arranja um sentimento unitário que se dissolve na multiplicidade interativa do viver diário, nas ruas por onde passamos, nos cruzamentos e seus recortes, nas sobreposições de densas camadas de concreto e piche, ou nos quilômetros de paredes ou de calçadas, todas recortadas, e que fazem das cidades aquilo que elas são hoje em dia, a reunião disforme cujo sentido de unidade é dado unicamente por nosso caminhar. Se somarmos a isso ao curso do tempo, enxergaremos ali, no meio do nosso caminho, a sobreposição cronológica dos diferentes gostos estéticos de sucessivas gerações. Discursos poderiam ser escritos sobre isso. Ou poderíamos reunir essa variedade de informações sob o efeito que elas causam em nós e, assim, as reinventar. Isso só é possível porque elas foram feitas no passado, mas não existem no passado, porque cada presente as reconstrói.

Esse trabalho foi construído dessa maneira. Não tentei formalizar aqui um conjunto linear de observações sobre um filme. O que tentei fazer foi iniciar um movimento de caminhada conjunta. Se a impressão mais imediata que levantamos sobre o filme foi essa da colagem, não haverá como escapar à sua impressão visual do efêmero; também com o sentido desordenado, confuso e descuidado, características componentes do pastiche. Desse modo, não dispensei o recurso técnico da aproximação aparentemente arbitrária de informações e, principalmente, de modos de escrita e observações acerca do filme. O

resultado foi um encadeamento de pequenos trechos, pequenas sugestões interpretativas que intencionam um estado volátil de compreensão da totalidade do filme. Foi pela evidenciação das lacunas que procurei chamar o leitor a um esforço reflexivo que buscasse devolver a diversidade à sua condição de jogo de espelhos, não importando por qual parte se inicie a leitura.

Por fim, tenho por mim que *A cor da romã* represente esse jogo, cujo tema central se desenvolve como imagem da eternidade.

Apresento textos e imagens e serem vistos como colagem. Os textos desenvolvidos aqui podem ser lidos na ordem como se apresentam ou não, como uma diversidade de possíveis caminhos do olhar do leitor espectador sobre a obra poética e plástica de Serguei Paradjanov e seu filme. Imaginei alguns caminhos sugeridos pela temática das cores e seu atributo de impregnação de significados, algumas trilhas deixadas como sinais pelos próprios objetos e a sintaxe própria que criam no decorrer do filme. Percorri imagens, sons e locais, pinturas e palavras que revelaram um pouco de sua história na história.

Organizei esse trabalho em três partes: a primeira, um olhar sobre as idéias surgidas a partir do filme *A cor da romã* e alguns elementos da obra mais genérica de Paradjanov; na segunda, uma idéia de suas criações plásticas, incluindo aqui as seqüências de fotogramas da *cor da romã* que se encontram intercaladas com meu texto (primeira parte); por fim, apresento e tradução integral do roteiro, publicado pela primeira vez entre 1968-1969 na armênia soviética, aqui traduzido para o português por Carol Fava, a partir da versão inglesa 1998.

Esse trabalho engloba, também, um conjunto audiovisual disposto em três mídias. Embora nosso interesse prevaleça sobre *A cor da romã*, entendemos que *A sombra de nossos antepassados esquecidos* e o conjunto de *Entrevistas com o cineasta* representem um acréscimo importante ao entendimento que se faça da obra de Paradjanov e ajudam a compreender melhor sua trajetória artística e militância político-cultural.

Por fim, registro meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que nos apoiaram e incentivaram nesses estudos, sobretudo ao nosso grande amigo e mestre Milton José de

Almeida, ao qual dedicamos tudo aquilo o que temos feito. Agradeço a minha companheira Carol Fava pela tradução do roteiro e inestimáveis sugestões de percurso, aos colegas de pesquisa no Grupo de Estudos Audiovisuais OLHO, cujo auxílio e carinho muito contribuíram para esse trabalho.

Capítulo 1

Nos anos de 1700, surgiram obras musicais e teatrais feitas de trechos de diferentes autores, de composições diversas. Em sua maioria eram feitas a partir de obras cômicas, como paródias de obras 'sérias', que, por sua vez, já haviam modificado textos, personagens, música. Já antes houvera uma moda arquitetônica nos palácios aristocráticos que consistia em ornamentar suas paredes com fragmentos de ruínas romanas, recém-desencavadas, e integrá-los à construção com imitações de estuque. A essas obras teatrais e a esses ornamentos é dado o nome de pastiche. Em italiano se usa a palavra pasticcio, com os sentidos acima, e, dada sua impressão visual insólita, também com o sentido de algo decadente, desordenado, confuso, descuidado. (...)

O importante pra mim neste texto é interpretar nossas expressões e memórias culturais como pastiches, o que me permitirá ver nossa história presente como sobreposições materiais, temporais, políticas, desordenadas e não como camadas ordenadas de tempo – metáfora arqueológica e geológica –, nem como engendramento causal e genético de mecanismos inexoráveis – metáfora biológica, evolucionista e nazicientífica –, nem como expressões temporais de sistemas socioeconômico-políticos – metáfora marxista, econômica, liberal ou científica.

Ao assumir o pastiche, ou a visão da História como histórias de aglomerações transitórias e significativas do Caos, o intérprete, se por um lado perde a salvaguarda das instituições, da tradição, das corporações de pensamento, dos conceitos e métodos históricos, ganha a liberdade e as múltiplas possibilidades que as infinitas dimensões temporais lhe oferecem, juntamente com as infinitas expressões materiais e espirituais humanas. O que quer dizer também que a História não tem finalidade, que nós não sabemos ao certo por que existimos, que a História não é um construto metafísico em movimento infinito, um deus em eterna digestão, e que nós não somos suas meras expressões individuais, aguardando sermos subsumidos em alguma generalização. Mas isso aumenta a responsabilidade do intérprete, que conta com sua imaginação e conhecimento, e corre o risco de apresentar uma interpretação verossímil e crível e pode ser acusado

justamente de praticar o pastiche... não ter o distanciamento onisciente das categorias definidas a priori nas alturas metafísicas, pecar contra os monoteísmos... mas esse é um risco ínfimo, comparado com o que é viver ou andar despreocupado pela cidade... ¹

¹ ALMEIDA, Milton José; “Alguma memória do futuro”; *Educ e Soc.*; abr-jun; 2010, p.503-504.

As imagens que primeiro se vê são miniaturas. A elas o artista dá o tom universal da atenção concentrada, à moda da reprodução dos detalhes que de modo geral acompanham textos analíticos de grandes quadros. Refiro-me àquelas cenas que, na imensidão dos planos, tornam-se praticamente imperceptíveis e cuja ampliação nos possibilita uma observação mais direta. É bela essa maneira como nos acostumamos a buscar cenas no interior de cenas e alterar suas dimensões para melhor acomodá-la aos olhos. Ali, o olhar se habitua a caminhar pelo quadro, a formular-lhe uma história, para que se possa seguir o olhar do pintor como se fosse o movimento do nosso.

A Cor da Romã tem assim seu início.



Uma pluma de pavão à mão, a, concha sobre o peito, o poeta nos olha. Com as mãos calçadas de branco, a princesa olha, gesticula, fiandeira. De que ordem é o toque entre essas mãos e as do poeta? Que trama ata a história desses dois que se olham sem que se vejam?

Nesse espaço cinematográfico que abre mão da figura clássica do campo-contracampo, onde é que se vê o ponto geométrico ao qual convergiria a história? Esse que revelaria a fuga/encontro dos olhos dos dois?

De que matéria é feita essa união?

Ao redor, no quarto, a claridade deixa ver sua composição: rendas artesanais, moldura dourada, duas janelas em arco, um fundo branco. O desenvolvimento da seqüência é a presença desencontrada dos dois: estando um visível, do outro se tem seus objetos de uso. O tom visual é o da difusão. Ninguém, nem objeto algum possui sombra. Cada qual é mostrado como possuidor de luz própria. Assim apresentados, não se hierarquizam com os diferentes elementos de cena. O opaco da luz atribui intensidade e espírito aos objetos seus sujeitos. Ao mesmo tempo, o aspecto formal do controle de luz tem a propriedade de evidenciar o filme enquanto *realização cinematográfica*, e deixa ver os papéis desempenhados pela técnica, na história.

Escolhi iniciar minha análise a partir da a cena da urdidura com a troca de alianças, a união das personagens, toda ela é atravessada por essa inspiração magnética que soa, como memória, na obra do cancionista. Essa cena se repetirá, tingida por outras cores, após aquelas da vida cerimoniosa na Corte, representando um limiar no processo dramaturgico do filme. Em seu jogo de rimas visuais, como pela singularidade de seus atributos, ela denota uma fissura na vida do poeta e uma particularidade poética na montagem cinematográfica d'A cor da romã.

Mas, antes que essa seqüência tenha lugar à tela, ainda, na casa de banhos há um detalhe que se tornará uma constante na relação entre os dois, além de representar um ponto importante no processo metodológico de observação do filme. O menino espia por uma janela e, dentre várias coisas, suas vistas passam por um tronco feminino, que tem um dos seios coberto por um caracol madrepérola. Leite é derramado sobre o peito da jovem. Vemos, espalhadas ao lado do corpo, pequena cruces douradas.

Em seguida, o poeta, adulto, traz à mão a *Kamantcha*, de pé, ao lado esquerdo de um quarto branco e de chão craquelado. O menino caminha de seu ponto até centro e desaparece atrás do poeta.

Close no rosto do poeta, ele nos olha diretamente, sua cabeça pende para o alto e ele a abaixa em seguida, sem que o olhar se retire. O quadro seguinte detalha sua túnica preta

com um pequeno ramo de coral vermelho pendurado em seu pescoço. Sua palma aberta está pintada em vermelho, recordando os tons da infância consagrada pelo galo sacrificado, cujo sangue o pai usou para tingir sua testa. Um rápido quadro o mostra acariciar o corpo da *Kamantcha*. No plano seguinte, ele mergulha a mão no vaso cheio de cacos, apanha um punhado e solta sobre o corpo do instrumento.² A música das cordas, que é interrompida por breves silêncios ou por sinos que retinem, cessa ao crepitar da madrepérola sobre a madeira da *Kamantcha*, e nos remete à transição com a cena da união poeta-princesa.

Buscamos a nós mesmos nos outros

é o subtítulo que marca a passagem entre de cena.

² Acabei aceitando a sugestão de que esses são cacos de Nácar, substância dura, irisada, rica em calcário, produzida por alguns moluscos, no interior de sua concha, utilizada em bijuteria e marchetaria. (O nácar das conchas é feito de camadas planas, enquanto as pérolas finas, produzidas pelas ostras, são compostas por camadas esféricas e concêntricas feitas pelos mesmos elementos do nácar.) Desse modo, o Nácar refaz a associação dada pelos objetos marinhos, que pontuam a atração amorosa poeta-princesa, num movimento que erotiza a relação do homem com o instrumento.



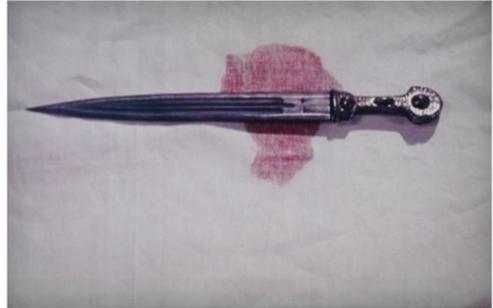
A dinâmica de cena é a alternância de modos de visão do poeta com a princesa. A sugestão dada por esse princípio de montagem acaba por ser a busca por um face-a-face impossível. Isso, sob dois pontos de vista: aquele histórico, que exclui as possibilidades desse amor acontecer, e o cinematográfico, que opta pela ausência do recurso de campo-contracampo. A cada cena nos é apresentado um conjunto de objetos, de atributos: ferramentas de rendeira, instrumentos musicais, querubins, molduras douradas, livros abertos, rosas brancas, etc. Os trajes das personagens são idênticos.

Os objetos pertencentes a um permanecem em cena quando se dá a presença do outro. O anjo suspenso ao fundo ora gira ora pendula, ora arrebenta. Ele é a presença de maior constância na seqüência. O amor, ponto constante de contato entre essas duas realidades de presença, em flutuação e giro, desestabiliza o ponto de encontro da união. Vários outros movimentos, ao longo do filme, parecem sugerir essa mesma oscilação. Enquadrado por uma moldura, também oscilante, o anjo está em outra sala, invisível, paralela ao quarto que vemos, sendo que, assim, transporta para outro plano de manifestação a união dos dois.

Sobre um tapete, o poeta tem um livro aberto em uma das mãos. O outro braço ele desdobra na direção oposta ao ponto onde estaria a princesa. A Kamantcha está no chão, junto a um vaso com uma rosa branca e à mesa de trabalho de renda coberta por um véu, que se agita. Um corte seco faz sumir o poeta e devolve a princesa ao seu canto, em seu constante trabalho de fiar. A continuidade pode sugerir, por alguns momentos, que seus olhos se encontram, mas os dois corpos não participam do mesmo espaço, nem da mesma temporalidade. A união só ocorre pelos olhos do espectador.

Paradjanov se cerca de um conjunto de atributos, alguns com os quais já estamos familiarizados a essa altura e outros que serão revelados durante o filme. Essa combinatória encontra contraponto na trilha de sons: os acordes da Kamantcha, tinidos de sino, vozes murmurantes, barulhos mecânico, algazarras de pássaros, sussurros. Editados por cortes retos, interrompidos, contínuos, esses vários sons se respondem uns aos outros, por

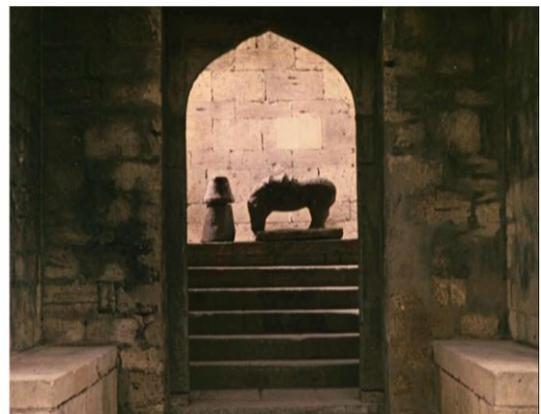
associação, no ponto de fuga do espectador e formam ali uma outra aura, já que raramente correspondem aos sons que seriam naturalmente produzidos pelos objetos mostrados. Mesmo com a Kamantcha, cujo som não corresponde às vibrações das cordas tal como se mostram na cena. Essa voz própria dos objetos, análoga à luz, os movimenta como participantes ativos da cena e da história do poeta. Aquecidos pelas vibrações do amor, ganham vida para além de seu simbolismo, já que é sua participação interna na cena que revelará a intimidade de seu significado.



Estas são palavras de Érik Bullot:

Parece que, apesar da aparente fuga de planos, fechados em si mesmos, frontais, sem contracampos possíveis, uma qualidade de porosidade, similar à operação dos corantes da casa de tingimentos, permite que diferentes atributos decantem, para passar de um plano ao outro na forma mágica apropriada. Ao poeta são atribuídos determinados poderes, associados aos objetos. Ele chama a princesa: uma pena de pavão em uma das mãos, com a outra, ele simula um seio com a concha madrepérola; dessa forma, ele dramatiza a oscilação separadora dos gêneros. Seria preciso lembrar que Paradjanov atribuiu o papel do poeta e da princesa à mesma atriz, Sofiko Tchiaourelli? As personagens do poeta travesti reforçam a sensação de confusão e de déjà vu. Seria este um encontro de dois amantes ou um evento narcisista? O reverso é um espelho? A ambigüidade se dá em função da tradição da pintura em iluminura armênia, que consiste em representar o amigo e o amado com a a mesma face. A simetria dos motivos (a identidade das vestes, cordões e fios, anéis), estabelece uma cadeia simpática de contágio. Querubins barrocos, molduras ornamentadas, livro aberto, o véu de renda, penas de pavão que se deslocam, formam discretas indicações que atuam sobre um plano produzindo um efeito no próximo. A contigüidade é causal. O cineasta tem um método para indicar a relação de causalidade: a transformação de uma imagem em outra, que se faz numa pessoa ou coisa. O nexos de causalidade é representado por uma sucessão. É o poder mágico que permite aos amantes reunirem-se em pensamento. A linguagem dos objetos, o jogo de semelhanças em opostos criam um vínculo espiritual, próximo ao da telepatia, do contato à distância entre as personagens. O cineasta se envolve numa operação de natureza mágica, em seu sentido mais tradicional.³

³ BULLOT, Érik; *Sayat Nova de Serguei...* (pp.74-75). Tradução minha.



Movimento por animação.

O toque ao coração do amado evoca seus passos. Sua sensibilidade está contida em cada um de seus indícios. Os amantes exercem sua influência mútua, concedendo-se os sinais um do outro: um véu de gaze branca atesta a presença ausente da princesa, o poeta apresenta uma pena de pavão e uma concha.

Movimento por simpatia.

É o que evoca a *Kamantcha*, a busca dura e dolorosa para a tira de renda amada, indo e voltando devagar, como câmera lenta, por entre os dedos da princesa, é literalmente o elo que liga, gradualmente, o coração de poeta.

Movimento por contrariedade.

O poeta e a princesa fecham os olhos para verem melhor.⁴

⁴ Contiguidade, Simpatia e Contrariedade são as três regras da operação mágica propostas por Marcel Mauss, e levantadas por Érik Bulloz para ilustrar seu modo de visão da união espiritual entre o poeta e a princesa.

Capítulo 2

O filme é um mosaico interpretativo do universo biográfico do poeta.

Filho de tecelões, a convite do rei Irakli, da Geórgia (1762-1798), Sayat Nova se torna cancionista da Corte, onde se apaixona pela princesa Anna, irmã do monarca, inacessível a ele por razões de etiqueta. Este amor impossível será a constante fonte inspiradora de sua obra.

Banido, exilado, o poeta deve abraçar a vida monástica. Ele ingressa no mosteiro de Haghpat como um sacerdote regular. Morre em uma igreja, depois de ter se recusado a abjurar o cristianismo, no momento da invasão da Geórgia pelas tropas persas.

O olhar do cineasta tem por caminho os episódios da vida do poeta. Olhar que desdobra imagens biográficas e simbólicas entrecruzadas na horizontalidade da dramaturgia. A dificuldade inicial foi a de tentar estabelecer o que, nesse tecido poético, diz respeito à historicidade e quais cenas carregam o universo ilusório como potência criadora do artista. Desse modo, o fio narrativo se desembaralharia em seqüências de quadros vivos a amarrarem a história corporal da personagem aos elementos alegóricos da cena,

produzindo essa confusa sensação do êxtase no espectador, nos momentos de encontro dessas duas linhas de força.

Essa idéia me pareceu visível e belamente passível de atenção. Investigar. Buscar uma significação para os objetos de cena como referências exteriores dos sentimentos do poeta e entender a totalidade do filme como uma literalização de seus estados de espírito. Com essa fôrma eu partiria do sentido dado pela seqüência factual dos acontecimentos na linearidade narrativa da dramaturgia da obra.

Por investigação, entendo o abandono da busca e a aceitação da condução do olhar pelos caminhos do filme a ajuntar pedaços que dêem sentido ao impulso primeiro de encontrar pequenos pontos condutores da intenção inicial. Assim, ao longo da história cada objeto e cada gesto estariam subordinados, em seqüência, à intenção causal, externa, de produzir determinados estados de entendimento, ou formas de leitura, sobre a narrativa. Aconteceu então que, estando a idéia pronta, desenvolvida, e de posse das seqüências e imagens-chave que a sustentassem, notei que não mais me atentava ao filme, e que buscava enxergar sombras na luz de minhas idéias, reflexos de onde, em verdade, eu gostaria que meus questionamentos partissem. Esse foi o momento, então, de repensar o método através do qual eu miraria o poeta, sua biografia e sua obra, e também sobre a personagem criada e mostrada por Paradjanov.

É verdade que buscamos, no Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO, uma compreensão mais restrita acerca de nossos objetos de curiosidade imagética. Restrita, que se abre aos milhares, porque o método é observado no/do interior da imagem, como um dos movimentos próprios do processo de criação. Por esse modo de olhar, cada obra se mostra a partir de seu próprio desenrolar metodológico. O centro de minhas preocupações iniciais se fez deixando de lado a carga de conteúdo que é expressa pela forma, assim, as singularidades se uniriam sob o todo - representado pela seqüência de ações/estados de espírito. Tal qual a submissão desempenhada pelos grandes sistemas de Poder sobre suas dissidências.

Meu ponto de partida inicial acabou restrito por se querer apenas investigativo, subordinando a totalidade fragmentar, múltiplas sementes da cor da romã, a uma

perspectiva que nascia apenas em mim e me ajustava o olhar. Encontrei, nessa vereda do pensamento, o momento em que exerci, politicamente, a opção por uma perspectiva que tinha numa verdade externa à obra seu plano inicial de realização.⁵

Quis, então repensar essa idéia inicial de olhar o filme como entrelaçamento de diferentes formas de realidade, de segmentá-lo em linguagem real e ilusória para dar sentido a uma compreensão pessoal. Agindo assim, iria eu encarcerar Paradjanov por mais uma vez.

⁵ Isso em muito me lembrou o animismo dos métodos objetivistas de investigação e a forma totalizante como agrupam a aleatoriedade dos significados à raiz daquilo que é estabelecido, politicamente, como *referente*, conferindo a cada ponto de observação um papel na trama, ou uma aura, que os faça participar harmoniosamente do todo.

Capítulo 3

A romã segue em sangue. As uvas são prensadas por pés. Eles nunca deixam de regressar. Foi difícil deixar de supor que as imagens em repetição se tratassem de um início que se repetia no fim, como confirmação, ou mesmo cenas finais que se antecipassem, por subordinação. Mesmo porque, essa seria uma bela imagem organizadora, o fluxo único ao de uma vida prontamente estabelecida, dentro da caixa mundo editada do filme. Também daria uma bela imagem dos mecanismos de ação ideológica. E então toda a poética se dissiparia do eixo da narrativa para que pudéssemos vê-la com maior clareza.

Tendo por mim que a *sensação de poesia* resulta da aproximação de elementos que, de outro modo, jamais se ajuntariam, entendo que as cenas vistas se montam de maneira dramática, menos por ordem dos próprios acontecimentos que por seus atributos imagéticos. Quanto ao universo dos acontecimentos, início e fim são colocados em uma situação de curto-circuito que, simultaneamente, aumentam a impressão de confusão temporal. Como se o prolongamento do momento, característico da cronologia, amadurecesse a especificidade de cada instante num movimento próprio da sincronia.

A criança conhece as personagens adultas com as quais nunca conviveu, e estas, mesmo após deixarem de fazer parte do eixo cronológico da história, nunca desaparecem

completamente. As seqüências obedecem a um princípio de rimas visuais que induzem no espectador uma sensação de desordem, se este as busca em sentido linear. Na tela, imagens do real e do sonho não são sujeitas a uma hierarquia específica de aparição e, assim, todas elas se mostram como imagens de cinema. Tudo o que vemos acontecer ali acontece filmicamente, não como situações ou pessoas ou formas de representação que encontraríamos ao dobrar a esquina. Compreendida dessa maneira, *A cor da romã* desenvolve o acontecimento em seu modo sobrerreal. O que se vê na tela não diz muito da natureza perfeita das imagens arquetípicas, como também não se faz literalmente, como manifestação realista do mundo dos fenômenos. O filme acontece como espetáculo da luz prismada nas lentes poéticas do diretor no desenrolar de seu espaço imaginal, no intermundo das formas puras com a aparência dos acontecimentos da carne. É nesse não-lugar de convivência que a narrativa se desenvolve em dramaturgia da imagem.

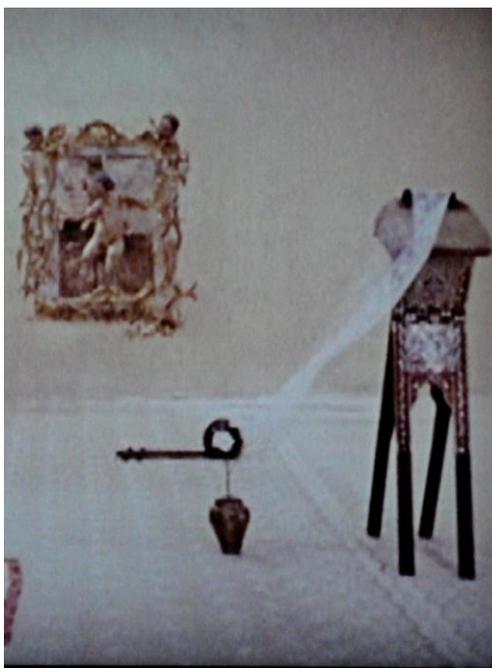
A sincronia nos padrões de projeção das cenas pode se tornar de difícil compreensão se buscarmos nas repetições de aparição um sentido literal mais próximo da lembrança ou da analogia, principalmente porque a poética fílmica tece combinações desconcertantes de aparição: uma atriz, Sofiko Tchiaourelli, pôde interpretar até cinco papéis (a princesa Anna, o jovem poeta, a mímica, a freira de hábito branco, a musa do poeta), também acontece de o mesmo personagem ser interpretado por diversos atores, figurinos e papéis, que muitas vezes trocam sua função. Esta oscilação está no cerne da arte que anima os atributos de Paradjanov, constantemente ela atualiza o momento da imagem carregando-a de significado. Isso fica perceptível, por exemplo, na visualização das miniaturas bíblicas de um dos livros encharcados, postos a secar ao vento no telhado do monastério. Se compreendo que seu sentido destina-se ao conjunto das outras cenas da seqüência, talvez eu possa entender que a imagem transborda o limiar de sua aparência e lança toda uma sorte de sentidos ao universo líquido que se derramou dos céus sobre os livros que, por suposição, deveriam estar cobertos, no interior do monastério.

Uma das características mais marcantes do filme é que quanto mais se olha, mais ele se desenvolve e se abre em seus múltiplos entrelaçamentos. É o que diz o cineasta a respeito da fortaleza de Suram. O mesmo poderia ser dito sobre Sayat Nova. Seus volteios

imagéticos fazem a tarefa do espectador ser comparável à do místico descrito por Gershom Scholem, enfrentando o texto da Torá pensada como um organismo vivo, plenamente capaz de transformação, onde tudo está em jogo, onde as combinações dos segredos Letras induzem a uma variedade infinita de significados.

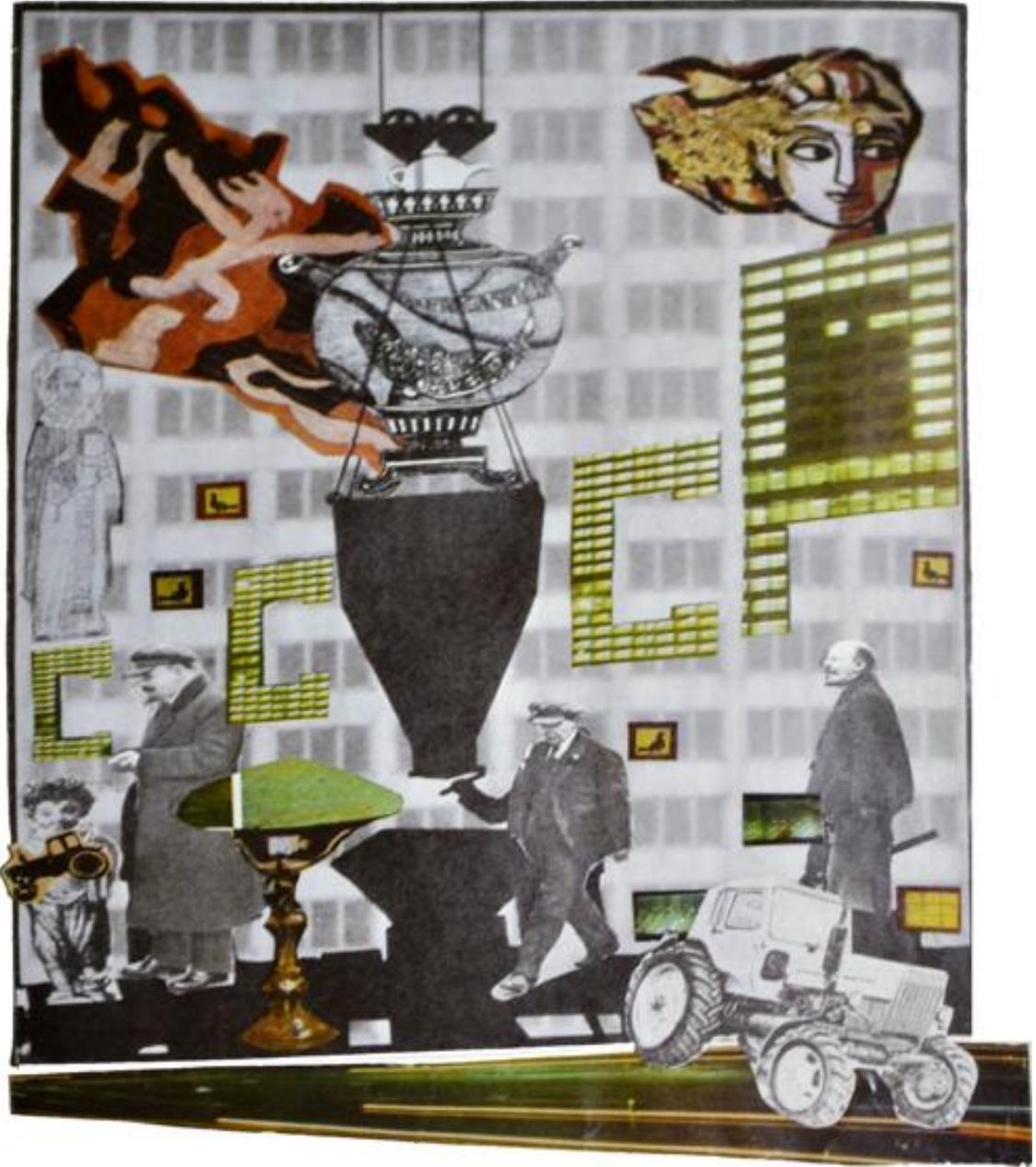
Se o espectador é atingido por um sentido de tempo em ruptura, de atemporalidade e descontinuidade, deve notar que seu olhar, paradoxalmente ao que vê, continua a evocar um mundo e uma cultura apoiada na literalidade dada pela sensação/noção de cronologia. A singularidade de *A cor da romã* se desenrola num contexto específico de tradição. De início, é parte da influência cultural árabe, cujas histórias não se desenvolvem na perspectiva tridimensional do tempo e para as quais a presença de lacunas não significa necessariamente ruptura. De outra parte, o cineasta teve de utilizar (e inventar) elementos culturais da Armênia e do Cáucaso, e articulá-los de modo que dessem dignidade visual à falha no preenchimento temporal. Ele tenta, a todo tempo, reavivar a memória do povo armênio por meio de silêncios que evoquem a ausência, que conviva com as personagens presentes e restaurem a continuidade de uma linhagem perdida. Essa é uma das opções políticas que o levarão à prisão e ao descenso.

Personagens de muitas faces e a mesma face às diferentes personalidades é algo difícil de afirmar esteticamente se não se dá espaço à elaboração poética e não se busca ver no invisível das situações de cada cena.



Manipulando entre dedos os objetos do cotidiano, transforma-os em pequenas maravilhas, as personagens passeiam pelo universo inteiro sem se moverem do lugar onde estão. Qualquer lugar é a origem de todos os outros. A junção de todos esses objetos, diversos, se compõe como em um baú de tesouros. Aparte, cada um deles terá sua maneira própria de se significar. Postos em conjunto, operam a potência instrumental das partes, não mais como algo em separado, mas na confusão extática do encontro. Quase como dizer que a singularidade de cada objeto só se mostra quando se dá pelo outro. Um ser a si quando não mais se é. Como o poeta que traz em seu corpo, magicamente, a imagem da princesa.

Essa é a bricolagem de Paradjanov.



Capítulo 4

A linguagem dos objetos do universo em cor de romã pode sugerir ao olhar espectador sensações próximas às da desarrumação. De fato, o tom de encadeamento seqüencial da narrativa acaba por parecer perturbado pela quase inexistência de diálogos falados entre os agentes, humanos ou não, nas cenas. O dito incômodo dura apenas o tempo que leva o olhar para aprender a urdir a história de cada elemento cênico, a trançar e desfazer para trançar de novo até que não se lembre mais dos caminhos feitos pelos olhos e eles tramem um tecido próprio, a se desmanchar logo que se dê por feito. Solve et Coágula. Então a desordem evapora sua qualidade efêmera de *instabilidade*, própria da natureza vibratória da matéria e das cabalices do método *criador* de *interpretação* - sendo este um belíssimo paradoxo.



Os modos de relação estabelecidos entre os componentes de cada cena, na comunicação interna das partes, e entre as próprias cenas em seqüência, arquitetam um jogo visual próximo à natureza do *motivo*. Por motivo, posso entender o elemento plástico recorrente cuja função simbólica permaneça flutuante. A rosa, por exemplo, é desvestida de seu sentido literal para se tornar um símbolo que durante o filme assume significados diferentes. A unidade dos objetos de abre ao múltiplo. Ao observar a repetição da forma, por similaridade, será o diálogo constituído pelas rimas internas com os outros elementos ou cenas que tornará possível a interpretação/criação de seu significado – sua atribuição – seu presságio.

A partir do momento em que se observa o elemento em seu caminho próprio através da seqüência, e em relação aos demais, sua presença ganha em força dramática e o olhar forja seu caminho próprio em combinação com o do poeta do cineasta.





Os motivos participam entre si, formam histórias paralelas, transversais, diagonais ou curvas, na façanha de tecer pra destrançar, esquecer para fazer lembrar e só ao fechar dos olhos poder de fato enxergar.⁶ Eles interagem com o veio central da narrativa como modos de explicitação, formam comentários e oferecem contrapontos visuais ao sentido desenvolvido pela sucessão factual. A idéia tomada aqui por *narrativa* se assemelharia, então, a um esforço por tornar evidente um fio específico. O que nos oferece a cópia reeditada d'A cor da romã é uma trama ilustrativa para o motivo *vida do poeta*.

A diversidade de motivos constitui o léxico da linguagem fílmica. Se minha intenção fosse apontada por uma *metodologia investigativa*, meu trabalho seria o de arranjar modos de forçar cada elemento cênico à sua qualidade de evidência da temática biográfica. Seria como tingir todos os objetos com a mesma cor e engessá-los na relação causa/efeito. Como se cada segundo fosse um passo contado em direção a um fim. Esse ofício catalográfico lembraria muito o modo de organização pertinente aos sistemas hierárquicos, hierarquizantes e políticos de educação do olhar. É nessa fôrma que quase a totalidade dos filmes produzidos por nações imperialistas possui a mesma chave explicativa (e aqui, *explicação* seria o melhor termo, na dinâmica de que toda aparição encerra o seu fim, ou melhor, o do Império).

É evidente que todo método, independente da forma como eu o chame, acaba por ser o criador de suas próprias evidências. E é no interior dessa capacidade *criadora* que vejo a beleza do processo. Pois meu desejo é o de que o método se revele por meio dos próprios elementos cênicos e através do léxico constituído pela intimidade destes mesmos elementos e sua conversa calada. É por sua natureza poética que A cor das romãs é de um tom que sangra a impregnar seu entorno, operação fundamental no exercício de uma *intenção interpretativa*.

⁶ A lembrar que o não conhecimento dos caminhos do olhar editados por Paradjanov abre ao nosso a possibilidade de buscar visão no invisível da obra que se nos restou pelas mãos de Youtkevitch.

Gematria⁷

O filme se abre sob o dilúvio, as paredes do mosteiro escorrem e os livros estão alagados, o líquido, seguidamente, continuará a brotar de qualquer material: água na calha de lavagem, tingimento em caldeirões, do pescoço de um galo trinchado, a pulverização nos banhos, sabonetes, espuma, o leite materno das mulheres.

Da cadeia simpática que conecta todos os termos entre si: a água na tinturaria é água do banho de tingimento de sangue que escorre pelos telhados e nichos, o corante permeia as penas do galo e o sangue flui, do pescoço cortado à pele da testa, lembrando o suco de três romãs sobre uma toalha branca que, com uma mancha genérica, desenha o que bem poderia lembrar o mapa da Armênia antiga.⁸

⁷ Gematria ou Guematria é o método hermenêutico de análise de palavras, atribuindo um valor numérico definido a cada letra. Tradicionalmente se atribui um valor numérico às letras de alguns alfabetos, como o hebraico, grego, etc, desse modo é possível realizar a soma dos valores de uma palavra.

Palavras de iguais valores numéricos são consideradas como explicativas umas das outras e o método também pode se estender às frases. Assim, como exemplo, temos a letra שׁ (ShIN) valor 300, número equivalente ao valor numérico da palavra רוּחַ אֱלֹהִים (RVCh ALHIM), Ruach Elohim, o Espírito de Elohim. A letra Shin é, portanto, um símbolo do Espírito de Elohim (repare que o desenho da letra possui três flamas). Temos R=200, V=6, Ch=8, A=1, L=30, H=5 ou Y=10, M=40 donde $200+6+8+1+30+5+10+40=300$.

Similarmente temos AchD, Achad (Unidade), e AHBH, Ahebah (Amor) têm o mesmo valor numérico 13.

Isto quer significar que Amor é Unidade. Existe infinito número de exemplos. Note-se também que a palavra (ou Nome – de Deus) יהוה IHVH tem valor $(10+5+6+5=26)$ que é o dobro de 13.

⁸ Vale lembrar aqui que o monte Ararat, na tradição judaico-cristã, está associado com as "Montanhas do Ararat", onde segundo o livro do Gênesis, a Arca de Noé teria aportado após as águas do dilúvio. O monte, bem como o dilúvio, desempenha um papel significativo no nacionalismo e irredentismo armênio, já que o monte pertenceria ancestralmente ao território armeno. As águas diluvianas podem remeter, simbolicamente, ao monte onde a mítica barca de Noé teria ancorado, e, por meio dela, os personagens procuram escapar ao dilúvio da história e da desmemória.

Capítulo 5

As diferentes cenas iniciais do filme enfatizam, todas elas, o elemento líquido. E é grande o número de personagens que aparecem em pranto. Esse conjunto serve de agravamento aos momentos no quais a criança lança seus olhos ao espectador com a força própria de uma testemunha. Ele testemunha a nós os fatos narrados, testemunha, também, nossa presença no enredo como testemunhas espectadoras do que nos é mostrado e, ainda, nos oferecem participar de sua intimidade líquida, escorrida sobre os elementos cênicos e encharcando-os para macerar suas qualidades de atributos dramáticos.

Esta fluidez sugere uma porosidade entre o corpo e seus humores, interior e exterior, e uma força profunda de impregnação. Ela cria um ambiente no qual os materiais são postos em movimento pelo contato. Assim, a princesa, um jarro em cada mão, derrama um

pouco de água, um após o outro, como um ritual de aspersão. A lavagem dos pés dos três monges e a prensagem das uvas, em buracos pode evocar a propriedade de acolhimento e/ou aprisionamento da terra, a lembrar, também, a configuração arquitetônica dos tanques e banheiras da casa de banhos, a pia batismal onde a água é leitosa e a ânsia do poeta a beber do vinho que macula sua batina. Há o retorno do sangue no festejo dos três carneiros, na aparição do anjo vermelho sobre as paredes do mosteiro, novamente pessoas chorando e a musa do poeta, que faz uma ânfora de vinho derramar-se sobre seu peito. Esses exemplos podem definir um conjunto lexical de conexões entre água, leite, vinho de sangue de morte, a sugerir a co-existência dos diversos momentos da vida do poeta.⁹

O uso destes elementos n'A *cor da romã* não partilha dos mesmos usos que se dão nas fábulas, nem como substituição do conteúdo que, literariamente, seria expresso por palavras, e que aqui são substituídas por imagem em função de uma adaptação ao suporte cinematográfico. A mim, eles dizem de humores, condensações, sentimentos, pensamentos do poeta. Soam mais como a sugestão de uma tonalidade particular que, para se ver, seria necessário, antes, penetrar na intimidade de sua constituição visual.

Seria como dizer que a literalidade foi seqüestrada por esse Pã Paradjanov em favor do sopro poético. É apenas pela participação nessa linguagem de elementos que Sayat Nova adquire seu verdadeiro eu. É forjando um sistema de correspondências¹⁰, é por encarnar sua qualidade de atributo cênico, que ele atrai para si a dramaticidade hierática dos demais objetos cênicos. É essa operação do olhar que produz a convivência harmônica

⁹ Aqui, um café e uma nota. As águas batismais me chamaram o olhar. O menino é batizado como Aroutin, sendo esse o nome próprio do poeta: Harutyun Sayatyan, chamado Sayat Nova por ser o *rei das canções*. Essa esfericidade que se centra sobre todos os cantos e sua circunferência que em nenhum se encontra. Essas águas que dissolvem o tempo para extrair sua tintura em obra.

¹⁰ Por repetição:

Movimento por animação.

O toque ao coração do amado evoca seus passos. Sua sensibilidade está contida em cada um de seus indícios. Os amantes exercem sua influência mútua, concedendo-se os sinais um do outro: um véu de gaze branca atesta a presença ausente da princesa, o poeta apresenta uma pena de pavão e uma concha.

Movimento por simpatia.

É o que evoca a Kamantcha, a busca dura e dolorosa para a tira de renda amada, indo e voltando devagar, como câmera lenta, por entre os dedos da princesa, é literalmente o elo que liga, gradualmente, o coração de poeta.

Movimento por contrariedade.

O poeta e a princesa fecham os olhos para verem melhor.

em imagens tão díspares e que é característica do pastiche. A ausência de hierarquia é o movimento da história.

A precipitação visual dos caminhos do poeta, como os do próprio Paradjanov, se faz de modo a encarnar o amor. Seria correto interpretar o filme como sendo um história de amor, mas seria igualmente interessante pensá-lo como a história do Amor. Os papéis representados pela atriz Sofiko Tchiaourelli (a princesa Anna, o jovem poeta, a mímica, a freira de hábito branco, a musa do poeta) encarnam a multiplicidade do amor em sua qualidade arquetípica. Em cada papel ela faz com que o poeta se conheça em um âmbito diferente.

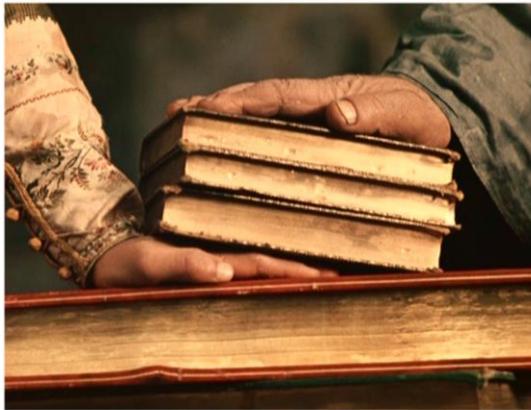
Ela é a cor da romã. A unidade do amor essencial que se realiza pela diversidade deixa a entender que a integridade do poeta só se deixa perceber pelas diversas formas de seu Amor. Ele só é a si mesmo quando refletido no amor que sente pelo outro.

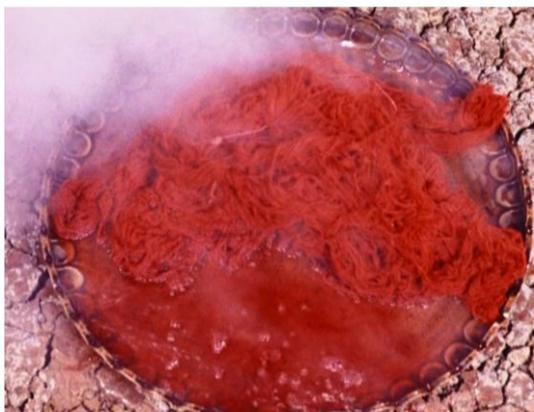
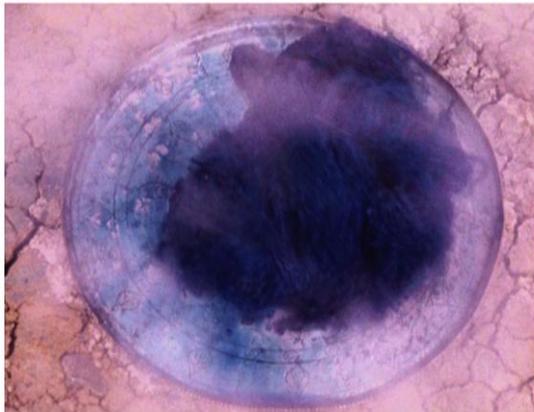
Capítulo 6

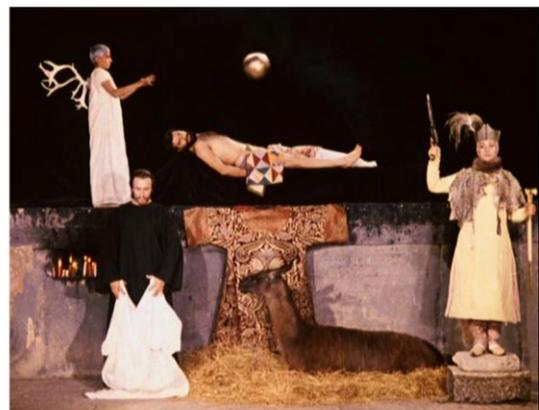
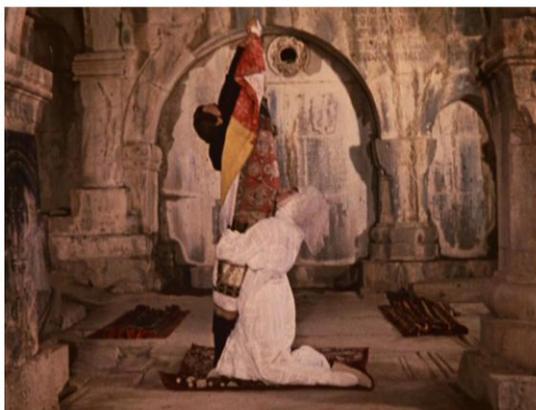
Observamos um possível ciclo de elementos líquidos no filme. Essa trama interpretativa criou cadeias de sentido, por associação, mas também por migração. O drama encarnou os objetos em determinados caminhos e em esquinas de olhares.

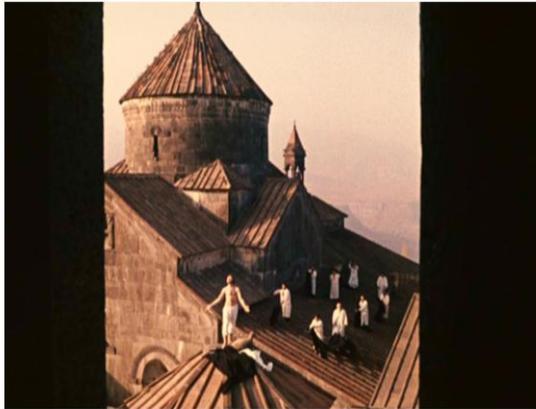
É de uso comum que se considere o formato em curva um atributo de feminilidade, como na concha que tem sua primeira aparição sobre o seio de uma mulher jovem. Por *associação*, a enxergamos na curva do corpo da *Kamantcha* sob a chuva de pedaços das conchas que o poeta verte ao ar, e também na taça de ouro pousada sobre o peito do poeta, fiando um comentário sobre seu aspecto feminino no caminhar travestido, que, então, pode ser similar às tigelas colocadas pelas duas freiras no peito, que o anjo vermelho, com uma venda nos olhos, tenta, em vão, segurar. Há também modos de se lembrar da constante aparição das esferas douradas.

As curvas também *migram* da ânfora ao vinho derramado pela musa do poeta sobre seu peito e pelos vasos ressonantes selados na parede à igreja, como cubas sem vinho. A curva de vasos secos é um padrão que também reflete a perda, o vazio da ausência de um amor retirado.







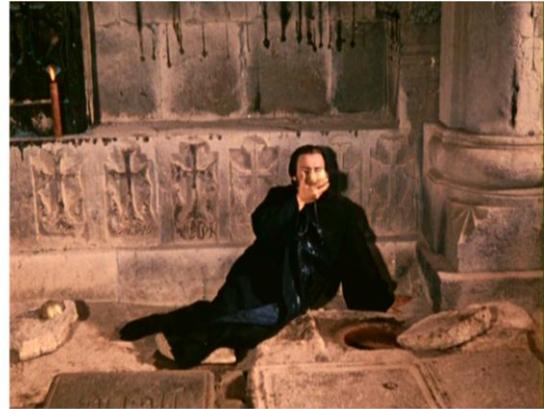


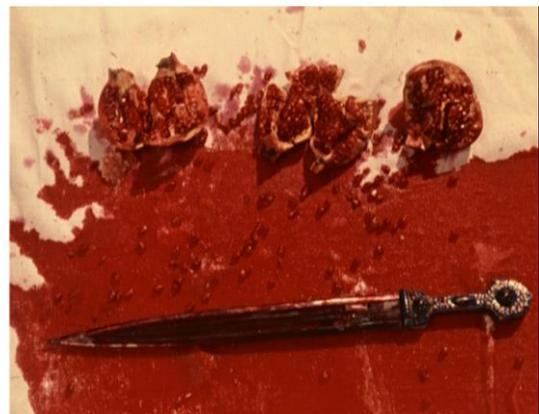
Capítulo 7

Cada aparição tende à sua própria autonomia. O filme foi entendido pelos formalistas russos como uma obra de paródia (estranhos padrões de trânsito das personagens, mímicas e gestos característicos de apresentações circenses, jogo de objetos/figuras de linguagem). Sem deixar de o ser, constituem, também, uma maneira de renovação do sentido da cena pela evidenciação do processo de trabalho do cineasta. Se o movimento pendular é marca da passagem do tempo, um de seus pólos oscilantes aponta também para a figura do artífice.

Assim compreendo melhor o porquê de a figura da infância estar tão associada à claudicação de balanço, ao jogo de equilíbrio. A infância, aqui, é dissociada de sua significação base para entrar na artimanha brincante de novas associações, como um gesto de dobrar e desdobrar: de separar objetos de sua função narrativa em favor de um uso poético, nos gestos ritualizados em sua sintaxe própria, como a sugerir uma separação que unifique o corpo e a fala, anulando planos para levá-los a outros planos de conexão.







Capítulo 8

O filme marca um ponto crítico na carreira do cineasta, chocando-se com a repressão artística e cultural da União Soviética no início dos anos sessenta. A audácia formal do cineasta, servindo de suporte intelectual para as vítimas da Ucrânia de prisão injusta começam a preocupar as autoridades. A rodagem de seu filme anterior, *Os Afrescos de Kiev*, considerado muito pessoal (prenuncia a busca visual realizada em *Sayat Nova*), é interrompida por motivos políticos.

Assim é, com alívio, que Paradjanov recebe a ordem oficial, em 1966, dos Estúdios Armenfilm de Erevan, para produzir uma cinebiografia do poeta armênio do século XVIII, natural de Tbilisi, *Sayat Nova (1712-1795)*, representante da arte cançãoeira, escreve poema e os canta com acompanhamento de alaúde ou de uma Kamantcha.

Esta ordem segue por várias razões. A reputação internacional do cineasta atrai a Armenfilm Estúdios, também ansiosa para protegê-lo contra as ameaças a ele. E o trovador *Sayat Nova* tem a dupla vantagem de ser um autor local, que encarna o espírito de um povo, do lado armênio, e um poeta que inspirou um espírito transcaucasiano, recitando nas

três línguas do Cáucaso (Geórgia, Armênia, Azerbaijão), símbolo da amizade entre os povos e do internacionalismo, aos olhos das autoridades soviéticas.

As dificuldades começam com envio do roteiro. Após decisão favorável do Goskino (Comissão de Estado de Cinema), em Moscou serão mais críticos (Mikhail Bleiman e Sergei Youtkevitch são os dois relatores). Acusam seu caráter excessivamente literário, o gosto pela alegoria, a sua construção em iluminura e sua falta de senso dramático e relação com a História. Ainda assim a rodagem é permitida, atendendo aos pedidos dos Estúdios Armenfilm, desde que solucionadas as deficiências do roteiro. Filmado (1967-1968) nos mosteiros de Sanahin e Haghpat, importantes centros da cultura armena nos séculos X a XIII, o filme conta com o apoio da Igreja, que torna possível o empréstimo de muitas relíquias e livros. O filme passa a ser considerado um comvente tributo ao patrimônio cultural da região do Cáucaso.

O cineasta consegue permissão para montar o seu filme em Kiev, nos Estudios Dovzhenko. Além do mau tempo, as filmagens serão sob as dificuldades de viajar em regiões montanhosas e do humor do cineasta, exasperado pelas tensões que se acumulam ao seu redor.

A recepção do filme é ambígua. Apesar da opinião crítica do Goskino (o trabalho é considerado obscuro e formalista, demasiado alegórico, mergulhado em um clima religioso, e padece de realismo), os Estúdios Armenfilm obtêm permissão para distribuir o filme, após algumas correções menores (o título é alterado para A cor da romã e o texto dos subtítulos é refeito), na república soviética da Armênia. Uma distribuição simbólica é programada para as outras repúblicas soviéticas, sob a condição de uma nova montagem. Paradjanov recusa qualquer outra intervenção. A remontagem é dada ao cineasta Sergei Youtkevitch, que escreve intertítulos novos e mais narrativos, altera a ordem das seqüências de modo a criar um sentido cronológico e encurta a duração.

Distribuído discretamente, o filme, embora não seja proposto para exportação, apesar dos pedidos, não foi proibido oficialmente. As autoridades temem, dada a reputação internacional do diretor e depois das decepções associados com a censura recente de Andrei Rublev de Tarkovsky, atrair demasiada atenção do Ocidente.

É a versão montada por Youtkevitch que é distribuída na França, em 1982. A esse ponto o cineasta corria risco por sua ousadia e suas provocações, proferindo discursos que reconhecem a singularidade de sua arte e formulando pesadas críticas ao cinema soviético. Seus projetos são rotineiramente negados. Preso, ele é confinado em um campo de regime severo na Ucrânia de 1973 a 1977 sob a acusação de homossexualismo. E foi apenas em 1984, após longos anos de espera e de mobilização muito forte dos círculos intelectuais do Ocidente, que pode realizar um novo longa, A lenda da fortaleza de Souram, seguido, em 1988, por Achik Kerib. Filmado, em 1986, sobre a pintura do georgiano Pirosmani, o curta-metragem Arabescos sobre o tema de Pirosmani é considerado uma forma de obra-prima. Nenhum desses filmes têm, no entanto, a luz opaca de Sayat Nova, que é tanto a intensidade espiritual de seus sujeitos como seu aspecto formal particular. Se enfatizo tanto os perigos da produção, não é unicamente por historicismo. Sayat Nova carrega os vestígios da sua realização.



Esboço para **A Confissão (O Interrogatório)**, 1988

colagem (papel, canetas, pen)

27 x 19 cm

É comum ver, nos filmes soviéticos e na estética do Realismo Socialista, que o povo podia se contemplar naquelas imagens em que ele próprio figurava como seus líderes lhes pediam para ser. O sistema combinava a força estética de grandes movimentos artísticos do passado com o poder multiplicador dos novos meios de comunicação, acima de tudo o cinema, para criar seus novos cidadãos, filhos da Revolução. Para os soviéticos, a única identidade possível, aquela com a qual se deparavam com insistência nas telas, era uma identidade revolucionária, nos moldes daquela proposta pelo método Bolchevista, com seus figurinos característicos e suas posturas de dominação ou obediência. Se o cinema soviético alcançou uma forma estética de teatralizar seu método político, não seriam da mesma ordem dos grandes desfiles de Primeiro de Maio e outras tentativas de espetáculo organizadas por Stálin e Brejnev como formas equivalentes de estetização política?

É possível que a genialidade do sistema soviético estivesse em tentar apagar a linha que separa a política dos meios de comunicação. É desse modo que as platéias, no cinema, nos desfiles e discursos, passariam a dominar uma gramática mais estreita da narrativa cinematográfica, assistindo a montagens que buscariam na identificação pelo impacto uma nova maneira de ver as coisas.

Quaisquer que fosse essa nova maneira, seu significado educacional estará no traço comum que é a própria definição de montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede da relação entre eles. Um exemplo seria a associação dos olhares diretos, presentes a todo momento n'A cor da romã, cujo sentido se modifica por completo conforme as imagens que o precedem. É desse modo que as montagens de Kulechov e Eisentein não precisam necessariamente mostrar o acontecimento, mas apenas aludir a ele. É pelo domínio da montagem que se faz possível tirar elementos de uma realidade conhecida, mas cuja significação final residirá muito mais na organização dos elementos que em seu conteúdo objetivo.

As combinações são incontáveis. Porém, todas têm em comum o fato de sugerir o juízo por meio da associação de idéias. Assim, entre o roteiro propriamente dito e a imagem bruta, se intercala a etapa da transformação estética. O sentido deixa, então, de

estar na imagem, sendo que ela cumprirá o papel da sombra projetada pela montagem no plano de consciência do espectador.

Capítulo 9

O uso da profundidade de campo, além de projetar sobre o caixote/tela o simulacro realidade, e hierarquizar os elementos cênicos em escalas imaginárias de proporções e medidas, representa também uma forma mais econômica e simples de evidenciar o acontecimento narrado.

Me parece que a sensação de profundidade tende a trazer o espectador a uma escala de maior identificação com relação à imagem vista. Isso, na medida em que ela encarna o formato visual naturalizado no campo de apreensão desse espectador, ao mesmo tempo em que estabelece uma via recíproca de comodidade, já que o espectador geral se sente habituado ao seu conjugado longilíneo de métricas próprias. A representação se torna apresentação, e a interação com ela pode se dar sem muito esforço.

Na imagem gradeada, na unicidade do ponto de fuga, os elementos cênicos posam como suporte ao entendimento global, ou mote, dado muito mais pela intencionalidade do que pela própria cena. Na cena configurada em plano de perspectiva do cinema

imperialista, em dupla mão, a atenção ao entorno dos fatos expostos tem se dado como desdobramento ornamental desses mesmos fatos que, além de não constituírem uma relação própria, funcionam como suporte variável para o mesmíssimo enredo, que é o de supermovimentar as roletas das salas de cinema com variantes da mesma história.



Capítulo 10

Não apenas o conteúdo expresso pelas imagens serve de suporte ao elemento intelectual, religioso e artístico. A forma da qual o artista se serve para materializar a idéia participa deste conjunto em igual possibilidade de visão e interpretação pessoal ou coletiva. O universo de produção imagética se constitui a partir do conjunto de representações ideológicas defendidas por indivíduos, grupos ou instituições como necessidade de materialização e educação visual. O plano estético participa desse mecanismo de realização da obra na medida em que aponta o método a ser seguido para alcançar compreensão desejada naquilo que se vê. O desejo, então, permanece duplo: é aquele desejo pretendido pelos realizadores da obra, e o desejo que pulsa nos olhos do espectador, trazido, inicialmente, pela visão da imagem e por aquilo que não está diretamente contido nela. É assim que as imagens participam dos ideais que as produzem e trazem a si o espectador, tanto pelo que expressam, excluem e interpretam, quanto pelo modo como o fazem.

Dáí que se nota a harmoniosa convivência entre indivíduos de semelhante padrão interpretativo. É possível observar imagens sendo trocadas entre pessoas pertencentes ao mesmo grupo: se vestem de modo equivalente, empregam palavras afins, reverenciam comportamentos, ou se reúnem em comunhão e celebram as cenas consagradas por seus discursos.

Aqui no Ocidente, a maneira mais comum de se representar tem sido esse prolongamento da perspectiva italiana e de seu processo histórico de estabelecimento. Também tem sido aquela que mais combina com os empreendimentos comerciais e suas necessidades de acerto.

As imagens que observamos ao longo da cor da romã estão sujeitas a outro padrão de organização estético e diz respeito à natureza própria do ícone. Sua idéia partilha do universo religioso e das infindáveis discussões acerca da representatividade das potências espirituais em estado de pureza. Um ícone não se faz por literalizar um conceito, mas por lançá-lo em um determinado padrão de entendimento, sistematizado por um conjunto de normas técnicas pré-estabelecidas cuja função é capturar, no plano bidimensional aquilo que, por sua própria natureza inefável, não poderia ser representado.

Os ícones são compostos em perspectiva inversa. Desse modo, o tratamento espaço-temporal acontece de modo diferente, a começar pela intencionalidade das representações.

Os ícones estão presentes na obra de Paradjanov de muitas formas. Ele os mostra por diversas vezes em muitos de seus filmes, personagens passeiam por eles e os vêem, também posam diante deles, sendo esses, peças fundamentais na composição visual da região do Cáucaso. O cineasta irá também emprestar parte do princípio técnico de construção dos ícones para organizar seu modo de filmagem e composição de cenas.

A tentativa de reprodução dos princípios técnicos do ícone, já tentada por alguns, resultaria uma dificuldade física ou uma confusão. Isso porque as lentes cinematográficas, e o próprio formato das câmeras induzem à captação da imagem no plano organizado da perspectiva clássica. Alguns cineastas tentam corrigir esse padrão empregando determinado conjunto de lentes que distorcem o resultado final, a fim de assemelhá-lo aos

ícones. Não é isso o que faz Paradjanov, mas o ícone é presente e visível em seu planejamento de cena, como explicaremos adiante.

O pressuposto fundamental das doutrinas cristãs está na semelhança imagética entre criador e criatura. A natureza humana, alterada por sua condição pecaminosa de descendência de Adão, não revela a marca da face de Deus em seu estado perfeito. Os traços humanos, como resultado dilacerado da pureza original, exprimem então uma realidade mascarada e falsa da divindade. Desse modo, a elaboração do ícone parte do suposto de que a natureza e a criação não devem ser objeto de representação direta.

Diferente da perspectiva clássica, a inversa não objetiva a representação naturalista dos elementos de cena, mas transmitir uma impressão real do objeto quando olhado sob vários pontos de observação distintos e estendê-los sob o plano geral da superfície bidimensional. Desse modo, a representação não se apresenta como réplica do objeto, mas como uma indicação simbólica do lugar ocupado pelo objeto. Daí a importância dada ao espaço circundante desse ponto central e à ausência de hierarquia visual entre os demais objetos. Dito de outro modo, os diferentes elementos de cena de um ícone não são representados de maneira subordinada em relação ao mote principal.

A proporcionalidade das medidas também não se dá em relação ao afastamento do observador, mas em aproximação para com ele. Isso significa que as imagens do fundo da cena não diminuem em relação às mais próximas, elas mantêm o tamanho inicial ou o ampliam. Sendo inversa, essa forma de perspectiva supõe que o artista realizador da cena está em seu interior e de lá aplica os cálculos de posicionamento das demais figuras. O artista, então, não se posiciona no lado externo do mundo representado, mas se coloca na posição de observador atuante e parte dele, tornando possível a mobilidade nos campos de visão.¹¹ Mas o iconógrafo não é livre para pintar os ícones, ele obedece a um conjunto determinado de regras de medidas e de aplicação das cores.

A espacialidade do ícone, no entanto, não se serve apenas da perspectiva inversa, as figuras de 'primeiro plano' são representadas pelo uso da perspectiva linear, ou isométrica,

¹¹ Essa observação é fundamental para que se compreenda as ações, tanto do cineasta quanto do espectador, na *cor da romã*.

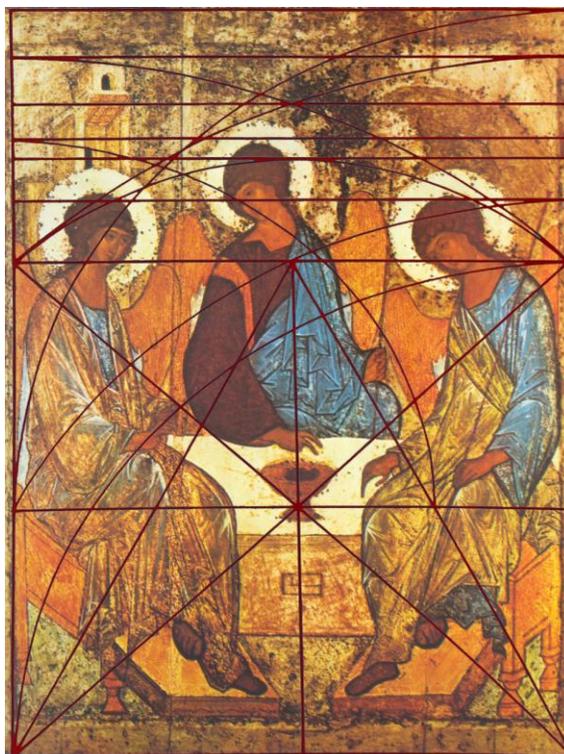
podendo essa métrica ser aplicada também às figuras do 'plano de fundo'. Nesse caso, as linhas ou ângulos também não são mostrados em convergência a um ponto de fuga no horizonte, mas permanecendo paralelos. Como projeção, a perspectiva isométrica nos parece pouco realista, por isso, diz-se que acontece a isometria quando se observa as imagens a uma distância infinita do espaço. Isso também contribui para o aspecto de sacralidade do ícone, e para as posições hieráticas dos corpos retratados.

A isometria usa o sistema de linhas paralelas sempre mantendo o viés que dá a idéia de profundidade aparente. As diagonais atravessam o quadro e se estendem interminavelmente em ambas as direções. A sugestão de profundidade e distância se dá por sua inclinação, mas essa distância é imutável porque o tamanho permanece constante.

Assim, o ícone bem pode ser percebido em sua dimensão total, como em seu aspecto de pequenos espaços organizados em si e em relação ao todo. Desse modo, as formas do ícone não corresponderão exatamente às dimensões materiais do que está representado, e configuram imagens deformadas com relação aos objetos vistos naturalmente.

A junção das formas de perspectiva empregadas no ícone resulta na movimentação do olhar do espectador na tentativa de refazer a totalidade da obra.

O tempo também possui uma forma específica de representação visual. Ele é representado a partir da fixação das diversas fases do movimento no tempo. A figura é repetida em posições ou situações diferentes dentro de um mesmo espaço pictórico. Isso nos remete à organização espaço-temporal da *cor da romã*, com a subdivisão do movimento ininterrupto em pequenos elementos de quietude. Os personagens se movem como se tivessem, para isso, que empurrar o vazio entre seus corpos, preenchido por uma realidade expeça e invisível.



Assim é que o ícone captura o que não é passível de representação naturalista. Não há um ponto de vista único, como acontece na perspectiva linear, o espectador pode movimentar seu foco de visão de modo a encontrar, na bidimensionalidade, uma representação quase total da figura, tendo estendido sobre o plano diversos pontos de visão do objeto, conseguindo assim uma imagem mais abrangente.

O que se vê em um ícone, portanto, não remete apenas à caracterização física, permanecendo, em grande parte, na dimensão conceitual. Mesmo porque, a união dos fragmentos da cena acontecerá por meio da visão fragmentada do espectador que as unirá em seu interior mental. Dessa maneira, o ícone cria um espaço no qual se desenvolverá o acontecimento, mas esse espaço se configura em direção ao espectador. É essa inversão que nos permite imaginar que a perspectiva inversa traz o olhar do espectador para outro plano de atuação, o que carrega a imagem com certa qualidade de representar o mundo dos fenômenos a partir de uma dimensão mais abrangente acerca do que é representado.

Isso também acontece em função da sacralidade do ícone. O sentido da cena não é dado diretamente por suas linhas e cores, mas o espectador pode contemplá-lo através dessas linhas. Um ícone não traz ao mundo material as formas da imagem que deseja representar, de modo que é o espectador que se movimenta diante da tela para encontrá-la. O que se tem ali é o vislumbre da forma perfeita. A Idéia é posta em movimento para que seja percebida por quem a vê, não posta em evidência, ou seja, a forma não carrega a materialidade daquilo que é representado. Sendo assim, a tradução completa da idéia a partir do que é visto nunca é completa, pois o conceito iconografado não a encarna no mundo material, como acontece quando se utiliza da perspectiva clássica.

Assim, o que se observa são elementos não da natureza, mas expressão de idéias. Quando se observa um ícone representativo do Cristo, o que se vê não é a imagem encarnada de uma pessoa, mas o Logos. Esse mecanismo apenas foi possível no contexto da Ortodoxia Cristã, já que o Catolicismo Romano acabou por cristalizar de modo literal a encarnação de sua teologia em imagens materiais, terrenas. O ícone, sem trazer o conteúdo teológico para sua forma, deseja permanecer imutável.

Essa é a beleza paradoxal do ícone, em tornar visível o que é proibido de ser visível. Ele representa o que é invisível, mas sendo visível. Nessa irrealidade visual, ou nessa forma sobrerreal de representação, o que se faz é trazer do invisível o que pode ser visível através da forma, não da idéia. Por isso o ícone poderia, modernamente, ser apenas uma moldura.



Outra característica do ícone é a significação que faz dos objetos e cores. Sendo cada elemento a representação de uma idéia específica e tradicionalmente instituída, o conjunto de cores e acessórios não se dão de acordo com a liberdade intencional do artista, mas seguem uma norma preestabelecida. Isso acontece porque uma das razões de existência do ícone é fornecer um ensinamento ou apontar um caminho de compreensão que eleve o espectador em direção ao divino, além de qualquer qualidade sensível, de modo a superar a realidade material. Desse modo, cada elemento cênico carrega em si a qualidade que expressa sua forma junto da idéia que representa, o que nem sempre se dá na relação direta forma-conteúdo, por sua qualidade eminentemente simbólica.

Os símbolos empregados em um ícone são personagens de igual importância com relação aos elementos humanizados, cada um indicando um estágio no processo de elevação. O valor de cada símbolo corresponde ao valor da inteligência que ele expressa e que pode ser identificado pelo significado dado por sua forma e cor.

Os ícones não se fazem na ilusão imagética da luz e da sombra. A luz em um ícone não deve nada à luz material, permanecendo em seu estado de graça e como tal deve ser recebida pelo espectador, como uma forma de conhecimento da luz celeste que se figura como iluminação. Assim, a luz natural perde seu esplendor, se espiritualiza.

NA *cor da romã*, os diálogos estabelecidos entre os objetos encarnam a cor como modo de humor, estados de espírito, conexão entre diferentes momentos da vida do poeta, constituindo uma linguagem própria que traz as formas ideais para o interior das cenas, fazendo da dramaturgia um emaranhado simbólico passível de ser aplicado, inclusive, ao espectador, na forma de comunhão de sentidos. A ausência de sombras também pode ser notada ao longo de todo o filme, nessa série de corpos que, na condição de independentes de uma luz externa, se mostram como portadores de uma luz própria, interna, espiritual.

O ícone é o reflexo do arquétipo e cada ícone é reflexo da natureza divina e humana unida sem mistura na pessoa de Cristo. Tornando a realidade maior inteligível para o entendimento do homem, qualquer imagem apresenta uma ligação entre aquilo que é representado e o espectador. No ícone essa ordem é superada, já que o inteligível não é o

aspecto material, sua essência está em ser o lugar da presença. Diferente da realidade comum do sujeito, esta presença não se realiza apenas por meio da recordação.

É desse modo que *A cor da romã* desenvolve seu aspecto mágico de partilhar uma presença ausente, e de expor em um mesmo espaço as três dimensões do tempo. Por meio de recursos técnicos e da elaboração poética, o Ícone constitui uma das colagens mais interessantes na composição do filme.



A integração do aparato técnico do ícone, seus objetivos e o sistema político dominante, faz lembrar muito da obra exposta agora há pouco, *Esboço para A Confissão (O Interrogatório)*¹², realizada em 1988 por Paradjanov. Pairando sobre o alto, o rosto do líder faz entender, dessas representações do grande poder, que o olhar freqüente das representações de um determinado sistema faz recordar, àqueles que as contemplam, dos modelos originais. A política de educação visual faz com que o espectador volte constantemente a seus mecanismos ideológicos e servir-lhe de testemunha. Aquele que venera uma imagem, certamente venera a realidade que ela representa.

É assim que entendemos que *A cor da romã* representa uma ruptura não apenas com o modelo estético do poder soviético, mas também para com o posicionamento político que se espera do espectador e do modo como este mira suas imagens e seus discursos. A condenação de Paradjanov teve sobre ele o efeito decisivo de por fim não apenas à sua existência, mas à sua ânsia em permanecer. Algo da ordem do desconforto se instalou em seu espírito de modo não a ceifar sua criatividade, mas sua disposição em encontrar a si mesmo em sua criação.

¹² Observada na página 54.

Capítulo 11

Esse trabalho de tese é um rol de movimentos em conjunto com aqueles que vejo ouço leio por Paradjanov, Milton, os autores persas, pelo êxtase luminoso de Clarisse Lispector Teresa d'Ávila. Como um tipo de farejador auditivo imagético de muitos e diferentes espaços, um pouco inventivo também, nesse mosaico que espalhei e organizei como caderno. A vontade que me move é a mesma daquela de criança que gira um caleidoscópio, e que em tal momento tenta reencontrar uma das imagens que viu e guardou de cor - no giro de luz, a seqüência se faz naqueles intervalos de acomodar as pedras, que de já se removem e saltam pra outro lugar, dando a ver outras formas. Falo dessa continuidade que se produz pela evidência do corte e da troca, como o silêncio arranjador da música, como aquele gesto interno que refoca o olho e partilha com ele a inteireza icônica de Andrey Rublev.

Se o faço devidamente seria outro conto, mas o que tento com esse texto é criar algo que não se contente em encontrar as tais referências fílmicas que possam ter servido de base ao trabalho de Paradjanov, ou as ditas idéias que fizeram sua cabeça. É o gênio o que me atrai, e essa habilidade com a qual manipula as qualidades luminosas da cor e do som, o modo literário como conversa, cola e inventa outros poetas como ele, quer os tenha lido/visto quer não.

A possibilidade de aproximação de elementos que de outro modo não se aproximariam acaba por saltar como um dos principais traços na produção de Paradjanov, seu pastiche. Ele também o realiza quando traz à cena seu bom número de amigos em arte. É essa substância de permuta interna da imagem que ele elabora. E é precisamente essa cola de escola o que nos faz ver Fellini passear numa das bordas de cena, ao Cáucaso, sem que ele próprio o tenha visto.

E essa cor da romã, que mais parece vir do nada e ao mesmo tempo se realiza em guardar a memória, e trapos, tintas, conchas, penas e arames. Esse testemunho do tempo.

A cor da romã é um filme que se faz como história, em seu sentido narrativo, sim, mas também em precisão técnica, sendo esse um dos movimentos mais eloqüentes da obra. E como contar sem inventar? e inventar sem repetir? A primeira impressão é curiosamente produzida pela cola da repetição: movimentos espasmódicos, evidente intervenção de montagem e edição, tomadas a partir de planos fixos, frontalidade, rimas internas, e aquela capacidade súbita de dizer das coisas que são mais bem ditas quando se cala.

É esse método, que combina a invenção de uma sintaxe própria com a reanimação de antigas formas, que enxergo o que a imaginação criadora de Paradjanov nos dá de mais marcadamente moderno. À clara afinidade com o universo da poesia, sua produção cola as luzes do cinema primitivo. E as referências fílmicas que poderiam surgir seriam próximas às criações de Edson e Méliès, à vanguarda soviética dos anos vinte, e mesmo o Chaplin dos planos fixos.

Imaginemos algumas características deste emparelhamento: a fixidez da câmera, a cena frontal, os atores olho-câmera – que mostram ao nosso o seu olhar. Cada plano como sendo um quadro em anexo a si mesmo. Presente também na forma quebradiça dos movimentos dos atores da cor da romã, muito semelhante à experiência visual das sucessões animadas da fotografia.

Isso junto à série de quadros pesados que são suspensos, e à qualidade de transferência desses atributos, tapetes, registros abertos e recortes de janelas, alcovas, nichos, portas, cantos. Esse mundo é uma janela e por ela se repete várias vezes.

Ao final do filme, pouco antes de sua morte, o poeta é posicionado com precisão, apoiado por dois anjos. Isso para ilustrar de modo exato os versos de uma ode do poeta. E desta forma, a arte de Paradjanov se realiza também como um modo de metáfora da literalização (para citar os normalistas russos), no qual cada aparelho capta e projeta a imagem de uma determinada forma, reunidos nessa colagem de modo tão literário quanto em precisão técnica.

A sensação da bricolagem na sucessão dos planos também pode ser acentuada pelas conexões estranhas. Os personagens muitas vezes parecem estar nos lugares errados com relação uns aos outros, no interior de uma mesma seqüência. Irakli, o rei, parece observar a criança na janela, mas isso sem que o conhecimento da topografia da casa de banhos nos sirva de prova, restando a isso apenas a cola da hipótese. A conexão é sugerida apenas pela continuidade seqüencial. Esse é o mesmo movimento que permite ao poeta contemplar sua amada como um duplo de si através das molduras e anjos esculpidos que pairam.

Essa impressão é ressaltada porque o cineasta abre mão do recurso de campo contracampo, mas também porque na cor da romã o plano é uma caixa de levantar mundos. Qualquer obra o é. Todas essas características pertencem ao cinema original, de George Méliès: magia. E como não pensar nos cartões do chinês Tchin Chao?

É que o plano é uma caixa mágica de levantar mundos. Ele permite que você esconda, oculte, revele em um sistema que multiplica as cartas em forma de enigma visual, como os tapetes posicionados, balançando, estendidos, sendo abertos como um ícone nas páginas de um livro.

Não acredito, porém, que essa relação deva me levar o olhar de modo tão dominador que chegue a assimilar a arte de Paradjanov à do cinema primitivo. Alterações de visão, acessórios, apreensão às frontalidades íngremes do plano, que em seus recortes ignora as leis do espaço, são apenas a expressão formal do gesto, é voltar à história. A imaginação criadora de Paradjanov é aquela que salta ao passado e explora a obsolescência de uma forma primitiva, a esta, tenta costurar os pedaços desconexos – como ele próprio o faz com a memória do Cáucaso. Daí a sensação de que o olhar do cineasta empresta seu caminho do

cinema primitivo ao participar fortemente do cinema moderno, a lógica dos recortes falsos que dão pistas de sua construção pelo desnudamento do processo. O filme inteiro é pontuado por cabeçalhos e rodapés.

Afinidades com o cinema mudo também estão na mudez dos personagens. Sayat Nova é um filme mudo. Ninguém fala para a tela, exceto o casal, no desencontro da fala, ou no diálogo final entre o poeta e o pedreiro, pouco antes de sua morte. Os demais sons independem da realidade mostrada, são choramingos, pessoas no mercado de Tbilisi, a procissão do funeral. As vozes que cruzam a trilha sonora são, em geral, condizentes com outros espaços que não os mostrados, como sons off: poemas, encantamentos, orações, músicas, vozes de um mundo interior, espiritual, ditas nas três línguas faladas pelo poeta.

Sayat Nova não é só um filme mudo. Não naquele sentido tradicional pelo qual os gestos funcionam como substitutos às palavras. Sayat Nova é um filme no qual a palavra não é usada como palavra. Ao menos não no sentido de projetarem, elas, o sentido auditivo dado pela narrativa. As palavras possuem, na cor da romã, um papel a ser desempenhado na dramaturgia, como personagens, elas mesmas, repletas de sentido agente, como imagens de palavra que se realizam no silêncio.

Sayat Nova é um filme silencioso.

Na cena final, a voz do poeta, fechada em ressonantes vasos, é vedada na parede, um símbolo de sua posteridade. O filme é sustentado pela ameaça de perda da voz do poeta, uma afonia.

A questão do silêncio está também em outros dos filmes de Paradjanov, às vezes presente sob a forma da surdez. De qualquer modo, o silêncio é a garantia do conhecimento do incomunicável. Em Ashik Kerib, o herói tem de cantar para dois casamentos, um dos cegos e surdos, revelando o caráter de sua viagem iniciática. Após uma troca de sinais, o herói canta com o alaúde do poeta, ao pé de uma cachoeira. Convidados oscilam suavemente acenando por trás de um véu de peixe fora da água, fervendo audição.

É grande o fascínio de Paradjanov por um idioma composto de sinais. Na verdade, é uma sintaxe real de gestos e olhares que orchestra A cor da romã. Cada movimento é trabalhado. Trazer o pulso para sua testa, apresentando a palma de sua mão, sentir o seu

peito, estender a mão num sinal de recusa, olhar para cima... são ações que constroem o filme por sua própria qualidade cenográfica. Alguns são da iconografia cristã (especialmente durante as cenas da tentação no mosteiro, o não me toque) e outros parecem não encadear qualquer lógica na combinação e permuta fílmica.



Catálogo de Imagens

As imagens seguintes foram realizadas por Serguei Paradjanov entre os anos de 1960 e 1988, encontram-se hoje no museu dedicado a ele na cidade Armenia de Erevan. Foram reunidas no catálogo Paradjanov, *Le magnific*, editado em 2007 pela École nationale supérieure des beaux-arts.



Mochila da infância transformada em elefante, 1983

Coleção (couro, metal e tecido)

106 x 83 x 68 cm



Autorretrato gótico, 1976

Colagem (papel, grafite, metal, flores secas, borboleta)

29 x 20 cm



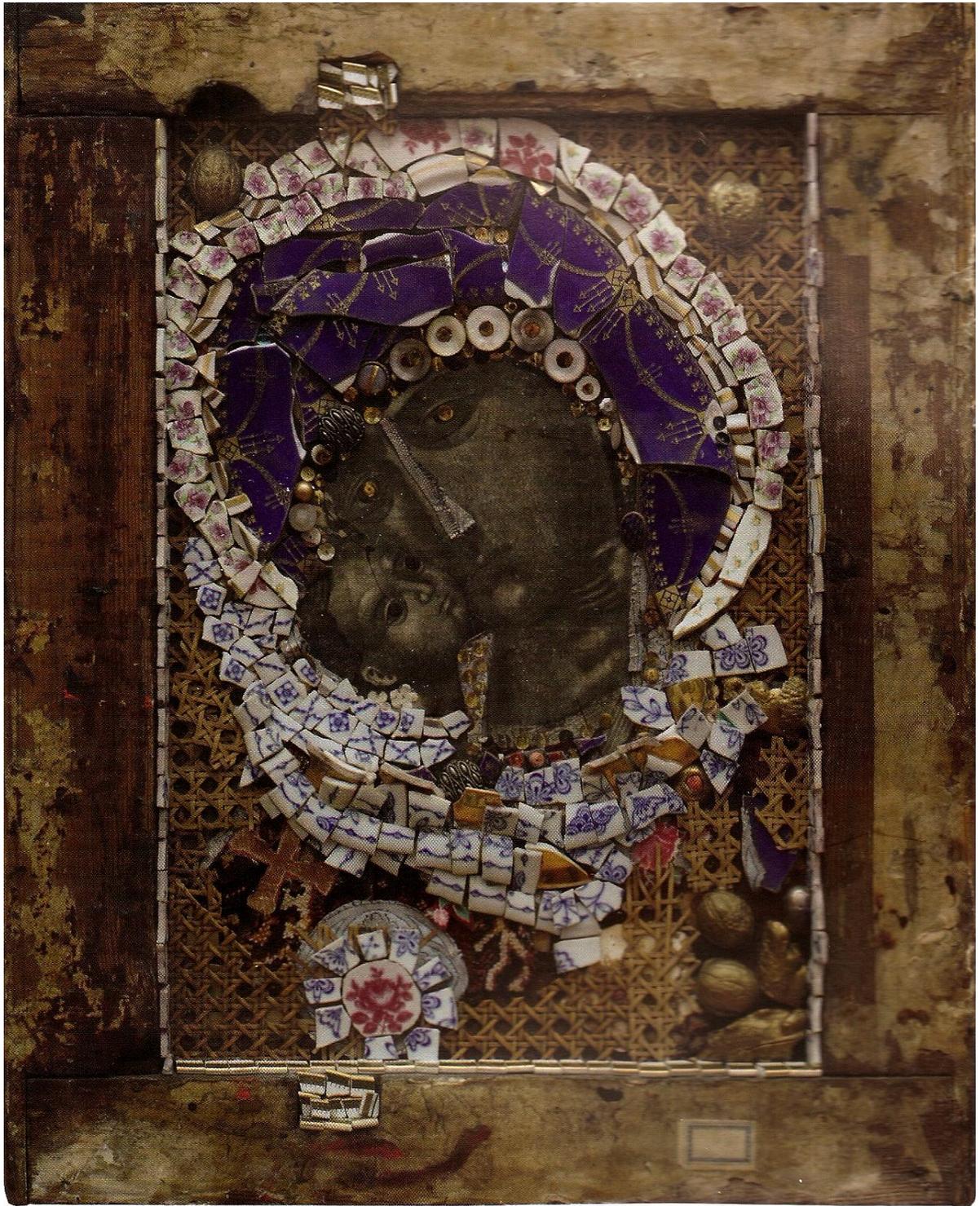
Meu primeiro automóvel, anos 1980
Colagem (fotografia, papel, tecido)
19 x 28.5



Paradjanov em Paris, 1988
Colagem (fotografia, papel)
10.3 x 9 cm



Autorretrato em Istambul, 1989
Colagem (fotografia, papel, tinta de caneta)
29.5 x 18.5 (com moldura 45 x 35 cm)



A Virgem, 1971-1973

Colagem (madeira, papel, vidro, porcelana, rendas, gesso, palha, pérola)
57.5 x 47 x 3 cm



Páscoa, 1984
Colagem (papel, tecido, caneta)
51 x 41 cm (com moldura 64.5 x 53 cm)



Variação sobre os temas de Pinturichio e Raphael com conchas, 1988

Colagem (madeira, vidro, papel, conchas, plumas)

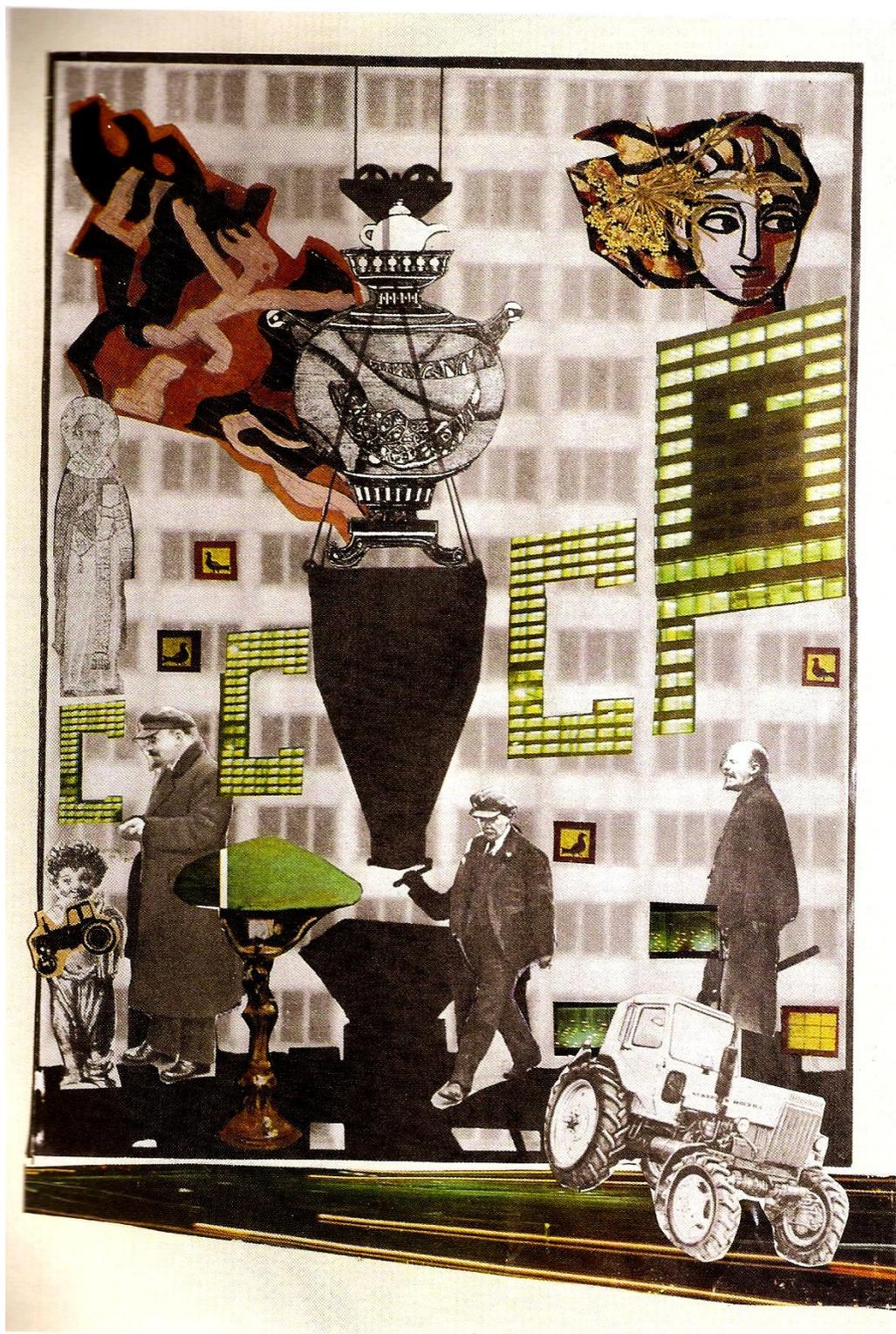
56 x 47 x 3.5 cm



Luto por um cineasta, 1974-1977

Colagem (papel, caneta)

29 x 20 cm (com moldura 45.7 x 36 cm)



O primeiro trator, 1974

Colagem (papel)

29 x 19 cm



Mayakovsky, 1974-1977
Colagem (papel, caneta)
28 x 19 cm



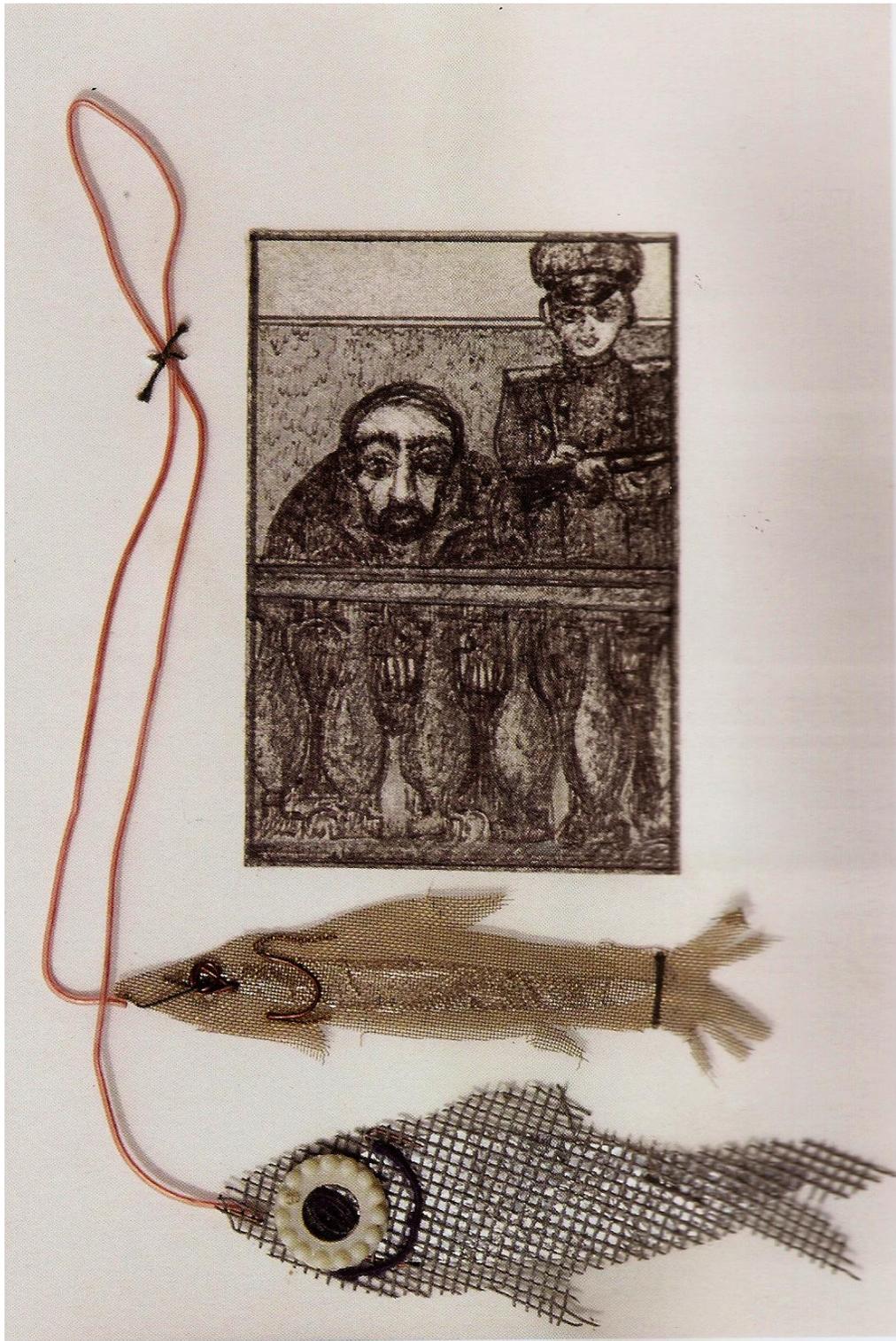
O Ladrão nunca será um homem de casa, 1978

Montagem com boneco

60 x 40.5 x 15.5 cm



Sem título (da série **A parábola do filho**), 1974-1977
Colagem (papel, tinta de caneta, metal e plástico)
15 x 10 cm



Tribunal (da série **A parábola do filho**), 1974-1977
Colagem (papel, tinta de caneta, metal e plástico)
15 x 10 cm



A Cena (da série **Alguns episódios da vida de Joconda**), 1988
Colagem (papel, pluma, vidro, tecido, conchas e plástico)
43 x 58 cm



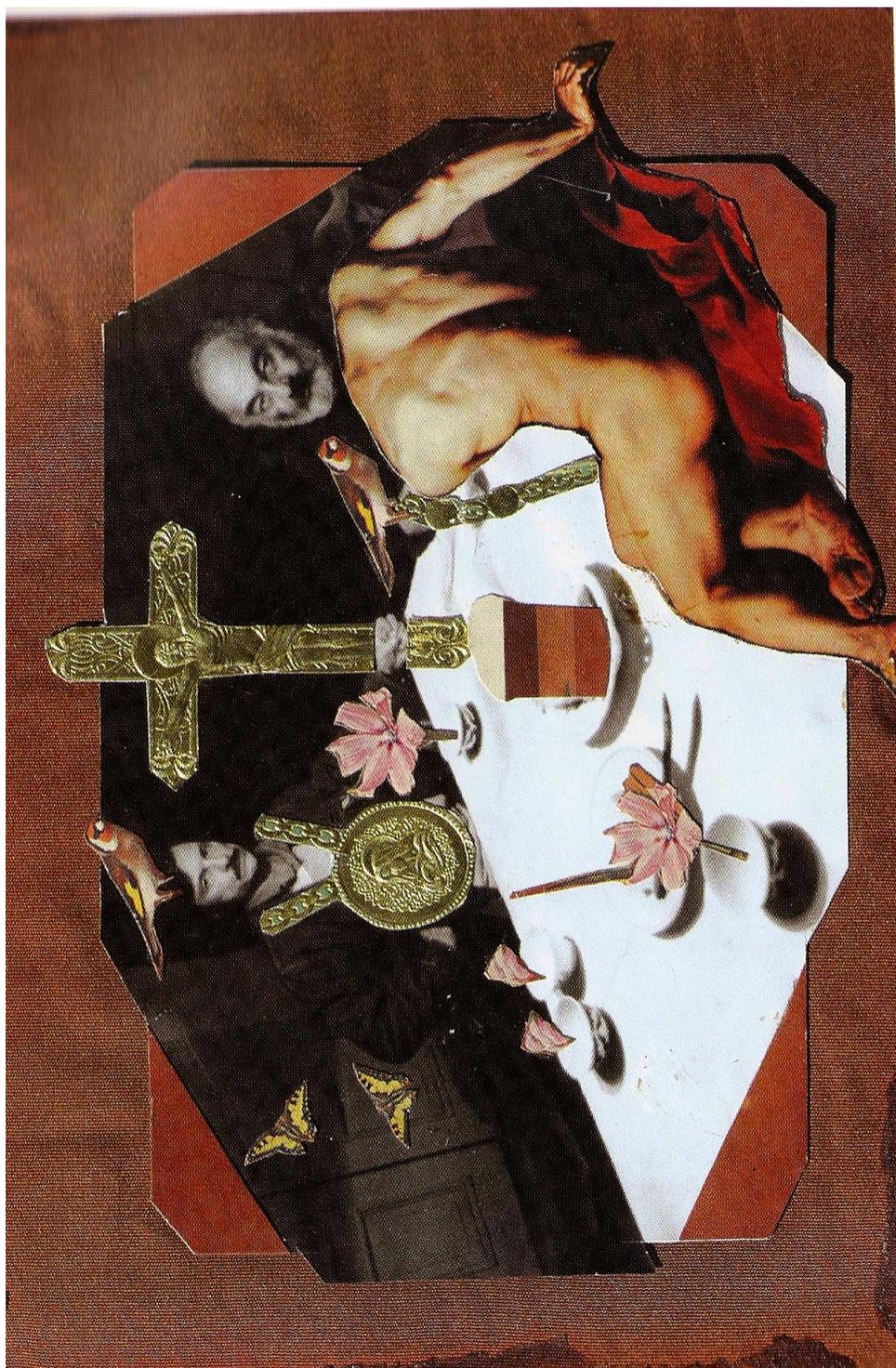
Variação sobre o tema de H. Bosch (da série Alguns episódios da vida de Joconda),
1988
Colagem (papel, metal, vidro)
53 x 55.5 cm



Esboço para **Confissão (Mãe em um casaco de pele)**, 1988
Colagem (papel, pele, rendas, fios, bronze)
27 x 19 cm (com moldura 42 x 32 cm)



Daniel Olbrychski, 1970-1980
Colagem (madeira, papel, porcelana, cobre)
26 x 22 x 6 cm



O Pássaro noturno de Tarkovsky, 1984
Colagem (fotografia, papel)
29 x 24 cm



A Carta de Fellini, 1980

Colagem (papel, papel alumínio, rendas, plumas)

28.5 x 23 cm



Esboço de traje para **A Cor da Romã (Sayat-Nova)**, 1967
Colagem (madeira, seda, metal, flores)
35 x 25 cm



Esboço de traje para **A Cor da Romã (Sayat-Nova)**, 1967
Colagem (madeira, forro, couro, tecido)
35 x 25 cm



Esboço de traje para **A Cor da Romã (Sayat-Nova)**, 1967
Colagem (madeira, forro, couro, tecido)
35 x 25 cm



O Arrumador, 1977
Colagem (papel, metal)
17 x 25 cm



Os Ícones, 1978
Colagem (papel, papel alumínio, tecido)
15 x 25 cm

SAYAT-NOVAⁱ

Roteiro – tradução de Carol Fava

Logo após a interrupção, em 1966, das filmagens dos Afrescos de Kiev, Paradjanov deixou Kiev e foi para Erevan onde escreveu o cenário de Sayat-Nova que, então, foi criado. A versão original do filme chocou alguns dos críticos e cinéfilos que tiveram oportunidade de assisti-lo. As autoridades cinematográficas armênias não puderam tolerar este novo tipo radical de cinema. O filme foi confiscado e o diretor Sergei Yukevich foi chamado para editá-lo. A “versão russa”, parcialmente mutilada, foi primeiramente mostrada em 1969, sob o título de “A cor da romã”. O cenário a seguir é o da versão original.

Uma inscrição em letras douradas aparece num fundo de pedras porosas cor lilás:

Sayat-Nova é um daqueles poetas excepcionais que, através da força absoluta de seus talentos, fala não para um determinado grupo de pessoas, mas para toda a humanidade.

- Valerie Bryussovⁱⁱ

No silêncio absoluto, um PÃO aparece sobre o fundo preto. Fora de quadro, a mão joga o peixe vivo sobre o pão...

Um punhado de uvas sobre uma pedra plana. O pé do homem pisa leve sobre as uvas... amassa... Vinho escorre das uvas.

O seio desnudo da mulher coberto pelo copo dourado... O copo se enche de leite e transborda.

Romãs malvas sobre tecido branco, próximas de um punhal forjado. As romãs sangram... Os tecidos brancos se avermelham.

O vento sopra... A rosa branca perde suas pétalas.

... A roseira branca aparece.

Silêncio.

***Eu sou ele,
cuja vida e alma são feitas de sofrimento.***

MINIATURAS QUE RETRATA AS LAMENTAÇÕES DOS POVOS TRANSCAUCASIANOS EM MEMÓRIA DE SAYAT-NOVA

Mataghⁱⁱⁱ

Mulher em preto sobre fundo de montanhas brancas. Por que a mulher chora? Por quê? A mulher em preto rasga suas roupas de luto e dança com entusiasmo, se movimenta... sobre o fundo de montanhas brancas.... e reaparece em preto... Chorando... Por que a mulher armênia chora?

Mulher em preto sobre fundo de rochas cinza. Ela também chora. Por quê? Por que ela rasga suas roupas de luto, e por que canta? Ela canta contra um fundo rochoso... e as rochas ecoam sua música... e novamente aparece em preto... Por quê? Por que a mulher georgiana está em preto?

Por que a mulher em preto vira de costas para o mar, cruzando a estepe? Por que ela está em preto? Por que também ela chora? Por que ela, também, rasga suas roupas de luto, e por que ela levanta suas mãos para os céus, chorando e cantando?

As mulheres se aproximam, se olham fixamente; choram e cantam, elas se viram para a pedra, aqui e agora... Você vê?

Veja.... Elas desapareceram... Saem...

Khachkar!^{iv}

Kva!^v

Estela!

Elas se encontram aqui! Três mulheres em preto! Três pesares eternos.

Um armênio carrega um carneiro.

Um georgiano carrega um carneiro.

Outro jovem, de costas para o mar, com um carneiro em seus braços.

Por que eles choram?

Por que as rosas brancas perdem suas pétalas?

Por que as jovens noivas rasgam seus véus?

Por que os três jovens sacrificam os carneiros diante da Pedra sagrada, diante das pedras eternas?

Por que o monge Sayat-Nova de repente aparece perto, chorando com eles? E, debaixo de seu cossaco, pequeno Haroutine, veste a túnica branca, assiste ao sacrifício com horror; ele, também, chora.

O monge Sayat-Nova chora!

Sua infância, pequeno Haroutine, chora...

As rosas brancas choram por anos sem fim, perdendo suas pétalas.

... como livros...

MINIATURAS QUE RETRATAM O MUNDO DE BELEZA E MISTÉRIO QUE SE ABRE DIANTE DO JOVEM HAROUTINE

Trovões troam sobre Sanahin... relâmpagos lampejam... chuvas caem sem parar...

Águas fluem ao longo das paredes reluzentes do monastério de Sanahin^{vi}... As paredes de basalto saturadas refletem os relâmpagos...

O jovem Haroutine vê o céu com medo... O céu se repete, e essa repetição assusta o garoto.

Trovões... Relâmpagos ... Chuva.

Trovões... Relâmpagos ... Chuva.

Ele treme...

A água corre em furtivas correntes sobre o altar da catedral... para dentro de sua biblioteca...

A mãe enrola o garoto assustado num tapete... Mas ainda, o jovem Haroutine treme...

Outro tapete...

Trovões... Relâmpagos ... Chuva.

E mais outro ainda...

Trovões... Relâmpagos ... Chuva.

Então tudo pára... Rosa despontava. No silêncio absoluto, pássaros empoleiram-se nos galhos ensopados e começam a cantar...

Multidões de monges correm à biblioteca... Silenciosos, tiram os livros molhados, um a um...

O pequeno Haroutine... Ele sobe a escada de madeira com um livro molhado em sua mão...

O pequeno Haroutine, cercado por livros molhados que estão no telhado do monastério de Sanahin para secar.

O pequeno Haroutine abre um livro... então outro... e outro...

O sol surge...

Raios de sol sobre os livros molhados...

As palavras dos manuscritos antigos, das miniaturas Armênicas, de repente apareceram diante dos olhos de Haroutine.

Exaltado, o garoto vira as páginas.

Os livros, ensopados durante a noite, secos ao sol e postas ao vento...

O garoto está em silêncio, mergulhado em pensamento...

As páginas dos manuscritos antigos farfalham ao vento...

***Kemancha, você é minha?*^{vii}**

MINIATURA QUE RETRATA A PEÇA, PAIXÃO E IMAGINAÇÃO DA INFÂNCIA DO FUTURO
POETA

Moedani^{viii}

No centro de Moedani, um garoto em branco... Um garoto como um afresco azul. Ele olha o mundo ao seu redor...

Lã suja, virando fio.

O fio é jogado no tonel... Cores aparecem de repente – amarela, azul...

Secando, o fio pinga cores...

E um tapete é tecido... em cordas brancas...

Um generoso tecelão desenrola tapetes embaixo dos pés de quem passa...

Pessoas andam para frente e para trás nos tapetes...

Cavalos andam nos tapetes...

Até mesmo o garoto em branco com a face como um afresco azul anda nos tapetes...

Ele dança sobre eles, rindo.

Velhas mulheres em preto esperam perto das paredes de Saint-Kevork^{ix}, cantado pelo galo branco.

Frangos cantam...

Um tem sua garganta cortada...

Ele pula, sangrento...

As velhas rezam...

O barulho da cidade diminui. Na imaginação do garoto:

Catedral Sion^x...
 Saint-Kevork...
 A mesquita...
 O garoto ouve músicas Georgianas vindo da catedral...
 Armênios cantam em Saint-Kevork...
 Bem como músicas da mesquita Karaite^{xi}...
 O garoto escuta... frangos cantam e ele imagina que São Jorge galopa a sua frente num cavalo branco...
 As gargantas brancas dos frangos são cortadas...
 As velhas rezam...
 E o garoto tenta pular no selim atrás de São Jorge!
 Ele está encantado por tudo que vê... Ele vê o Rei e a Rainha com as filhas do Rei e suas irmãs. Elas andam nos tapetes, fazem seu caminho aos banhos do Rei Irakli^{xii}.
 O jovem Haroutine corre sob a abóbada dos velhos banhos... Ele sobe até a cúpula e canta para a lanterna:
 a-a-a-a
 A-A-A-A, respondem os banhos...
 O garoto sobre outro telhado...
 a-a-a-a
 A-A-A-A
 a-a-a-a
 ...
 A cúpula não responde... O garoto esquadrinha-se dentro... Ele vê...
 Uma mulher mulçumana coloca água verde... A espuma é levada embora... Um peito, o peito da jovem princesa aparece em sua total nudez...
 Jovem Haroutine está em silêncio...
 Ele parece amadurecer.

Agora, um adolescente, Haroutine está num estúdio de música...
 Ele vê como uma pele transparente é esticada sobre a *tari*^{xiii} e a *kemancha*...
 Apanhando pedaços de pérolas, ele os joga sobre o seio... o seio emperolado da *Kemancha*.

MINIATURA QUE RETRATA HAROUTINE SAYADIAN, JOVEM CANCIONEIRO NA CORTE DE
 IRAKLI II.
 ELE CRIA SEU PSEUDÔNIMO: SAYAT-NOVA

Erekles abano^{xiv}
 A estátua de um leão. Água verde jorra pela abertura de sua boca.
 Vapor surge de uma fonte quente e sulfurosa...

O rei Irakli está deitado no chão de mármore. As mãos de um massagista tártaro correm ritmicamente em suas costas de um lado para outro... Ele esfrega as costas e o peito do monarca com uma luva úmida, sorri e cantarola elogios...

O rei assiste tristemente enquanto o massagista tártaro lambuzava cristãos com “lama turca”.^{xv}

E os cristãos dóceis esperam o casaco cinza de lama secar antes de retirá-lo com água fria. A água quente e sulfurosa da fonte flui ruidosamente para a água verde da piscina em que a corte do rei se banha, suas cabeças emergem sobre a superfície.

No meio deles o jovem de rosto como um afresco azul. Águas quentes caem em cascata sobre os cabelos do jovem em escuros regatos... O adolescente é transformado... Ele espera algo... Ele vê...

os Tártaros banham o rei!

lambuzam-no com a lama cinza!

Ele se indigna...

Águas estapeiam o fundo da piscina vazia.

Duas mulheres em preto, usando tamancos, banham a jovem princesa Anna. Apesar da água que espirra, a princesa ouve um instrumento ser afinado por perto.

Brasas esfumaçam.

Pilaf^{xvi} cozinhando...

O rei é enrolado num lençol branco.

Seu cortejo é enrolado em lençóis brancos.

O cancionista é enrolado num lençol branco... Lentamente, ele afina as cordas da *kemancha*, ouvindo seu corpo...

E, do silêncio crescente, o cancionista canta. E suas palavras e as notas da *kemancha* ressoam nas abóbadas dos banhos...

que ecoam...

O rei ouve o cancionista...

Seu cortejo também...

Fumaça surge das brasas. Fumaça surge da pilaf.

Cascatas de água verde na piscina.

Em meio aos espirros das águas, a princesa ouve o cancionista.

A princesa presta atenção no silêncio... Indo adiante, ela inclina seus seios sob as fontes de águas verdes e, honrada, cai em silêncio... As águas verdes correm por seus seios brancos.

Ela ouve o cancionista...

Rouxinol, meu amigo, que voa alto,

Eu te dou minhas lágrimas. Não chore!

Você à espera da rosa, e eu, de meu amor.

Eu te dou minhas lágrimas. Não chore!

O cancionista canta, canta! Lágrimas correm por seus cabelos pretos e molhados...

Cancionista! Como sua música me encanta!

Nós somos radiantes, você e eu!

Sayat diz, “Oh, meu amor!
Eu te dou minhas lágrimas. Não chore!”

MINIATURA QUE RETRATA SAYAT-NOVA SEM CONSCIÊNCIA DE SEU AMOR PELA PRINCESA.
ELE CANTA A BELEZA DE LAÏLA EM NOME DE MAJNÛN^{xvii}

A Princesa tece.
No palácio de Irakli, os aposentos da princesa.
As mãos jovens de Anna tecem.
As mãos jovens de Sayat dedilham as cordas. Ele canta o amor de Majnûn. Glorificando a beleza de Laïla, ele balança a cabeça, com seus olhos fechados...
Lentamente, Anna fixa seu olhar em Sayat... Seus dedos trabalham os fios mecanicamente...
No recôndito de seu quarto, jovens amigas de Anna retratam um prazer sensual, tristeza e amor.
Eles abraçam a lhama.
Os pavões lequeiam seus rabos...
Garotos imitam rouxinóis...
Sayat canta o amor de Majnûn e glorifica a beleza de Laïla!

Eu morro e ainda você vive. Esta paixão fatal é meu destino...
Saindo para as montanhas, como Majnûn, eu não soube de Laïla...
Eu morro e ainda você vive. Esta paixão fatal é meu destino...

Os olhos de Anna em Sayat, suas mãos tecem com impaciência. Um de seus anéis puxa um dos fios. A princesa puxa... o fio se quebra.
De repente, Sayat abre seus olhos. Um de seus anéis puxa uma das cordas. O cancionista puxa... a corda da *kemancha* quebra. A música de Laïla e Majnûn para.
O pavão fecha seu rabo.
As garotas que dançam congelam.
E a lhama se liberta.
Olhando nos olhos de Sayat, Anna retira seu anel.
E Sayat... retira o seu!

REZANDO E CAÇANDO NAS MONTANHAS SAMTAVISSI^{xviii}

Os baixo-relevos de Guegart^{xix} e Sveti-Tskhoveli^{xx}. Uma parede que retrata a caça ao veado serve de fundo para esta cena.
Garanhões pretos reluzem... rédeas... Estribos de ouro incrustados brilham.
Panteras pretas rosnam em suas correntes, atijando os garanhões.
Os garanhões mordem nervosamente suas rédeas douradas, seus rabos desfalecem.
Buzinas tocam nas montanhas...
Torrentes trovejam...

O rei em preto, num cavalo preto...
O cortejo do rei em preto, em cavalos pretos...
Todos esperam, ficam em círculos em seus corcéis escuros...
As panteras rosnam...
As buzinas tocam...
Os garanhões reluzentes relinham...
A princesa Anna surge do templo branco nas montanhas Samtavissi... Ela está em branco, assim como seu cortejo. E o cancionero do rei, Sayat-Nova, em branco, num cavalo branco... Ele parece um São Jorge branco!
Sinos tocam...
Garotos de corais cantam.
E Sayat-Nova imagina...
a princesa em branco em seu cavalo branco voa na luz do sol entre as músicas...
Em sua imaginação:
Paredes brancas voam...
Gotejam...
Limo...
E, novamente, o laço é tecido mecanicamente...
Samtavissi vira pedra.
As panteras são desacorrentadas.
Elas pulam no rio.
Pássaros clamorosos voam para longe...
Veados correm pelas montanhas...
Leopardos da neve rosnam...
Sinos tocam... cânticos polifônicos ressoam...
E a princesa em branco em seu cavalo branco, trota na torrente.
Os garanhões pretos saltam... e tudo cai subitamente e se despedaça na vislumbrante torrente.
Buzinas ressoam...
A princesa acelera seu cavalo branco...
O cortejo do rei tenta alcançá-la em seus garanhões pretos. Mas o cavalo branco do cancionero trespassa a tropa escura dos cavalos...
O cavalo branco do cancionero entre as amendoeiras em flor...
O cavalo branco do cancionero relincha...
Silêncio.
Noite... Silêncio... Uma terra estrangeira! (Cruzamos a fronteira?) Álamos como visagens fundem-se com a noite... A lua revela uma mesquita, poucas casas em ruínas... Ninguém... Sem latidos... Tudo está morto... Mau agouro! Praga!
Crânio alvejado de um cavalo no chão...
O cavalo da princesa relincha.
O cavalo de Sayat-Nova relincha!
O cancionero entra na cripta...
Sobre uma cama de pedra está um saco que imita uma múmia. Sobre o saco branco de seda, há uma inscrição bordada com pérolas:

“Você partiu para outro mundo e nós, vivendo na luz do sol, fizemos este casulo para você flutuar para sua vida futura como uma borboleta...”

Sayat-Nova toca o saco, chacoalha os ossos e sacode os excrementos de morcego que flutuaram para dentro da catacumba... caem aos montes escuros sobre o saco branco bordado com pérolas.

No silêncio Sayat-Nova reprime suas emoções... Anna aproxima-se dele e coloca sua bochecha contra a dele...

Nuvens cobrem a lua totalmente...

O excremento assenta-se dentro da cripta... Silêncio... Uma terra estrangeira!

DUAS PANTOMIMAS SIMBÓLICAS ALEGÓRICAS QUE RETRATAM SAYAT-NOVA ENQUANTO ELE OBSERVA A TRISTEZA DE SEU PAÍS APÓS DA INVASÃO DA GEORGIA E ARMÊNIA PELAS TROPAS PÉRSAS DE NADIR-SHAH

Noite... O rei Irakli está entre árvores brancas planas...

Olha para o céu, ele assiste atores itinerantes, vestidos como diabos, saltam para frente e para trás numa corda bamba.

E mulçumanos, suas barbas e palmas pintadas de henas, desvestem o rei...

O rei arranca a cruz de seu peito.

O cancionero toca a *kemancha*... mas os sons morrem... silêncio por toda parte.

Sayat-Nova pula de tapete em tapete... os tapetes desaparecem dentro dos túmulos abertos.

Mulçumanos com barbas vermelhas e palmas vermelhas enrolam um turbante mulçumano na cabeça do rei Georgiano...

Diabos saltam pelas brancas árvores planas.

Sayat-Nova desaparece dentro do túmulo aberto pelos tapetes.

O SONHO DE SAYAT-NOVA

Amanhece... As árvores planas divisam um brilho prateado.

O cancionero sorri ao sol nascente... ele toca as cordas da *kemancha* e sons recém-nascidos anunciam o amanhecer...

Atores itinerantes despem-se de seus trajes de diabo e saltam para as cordas, vestidos como anjos brancos...

O rei sorri... ele tira seu turbante e as roupas estrangeiras... A cruz em seu peito brilha ouro. Com os raios solares captados por sua cruz, ele os reflete sobre os anjos.

Os anjos ficam com seus olhos entreabertos... eles riem, cegando o rei de volta com uma cruz dourada...

Sayat-Nova toca os tapetes com seus pés descalços... dispostos sobre cruces douradas, elas tilintam sob seus passos. As árvores planas divisam um banho de ouro deslumbrante. Um cancionero canta em felicidade... É Sayat-Nova!

MINIATURA QUE REPRESENTA SAYAT-NOVA, APAIXONADO PELA PRINCESA ANNA, SE
TORNANDO MONGE

Yar^{xxi}

O palácio de Irakli. Nos aposentos da princesa...
O sol brilha como prata perolada. Sayat-Nova tenta cantar...

Nenhum artista poderia jamais desenhar seu rosto
Tão puro. Ninguém poderia fazer laços
Tão bem quanto você
Em todo o mundo, milhares de viajantes certamente
lembram seu nome. Como meus olhos queimam!
Por seu amável rosto eles anseiam.
Eu morro.

A princesa tenta fazer o laço em desespero...
O cancionista luta contra o braço do instrumento... o arco está úmido, a parca quebrada...
Sayat-Nova assiste a princesa como se estivesse contaminado por memórias doloridas...
A princesa encara seu trabalho, intrigada.
Nos recônditos do quarto, suas jovens amigas imitam a tristeza.
Amor...
Elas libertam a lhama...
Garotos imitam rouxinóis.
Sayat-Nova pega o laço... olha-o com cuidado no mundo...

Em sua imaginação: as paredes do palácio escorrem, gotejam, novamente derram águas. O
laço Samtavissi vem à vida, então se torna pedra.
O palácio de Irakli... Os aposentos da princesa... Nos recônditos do palácio jovens meninas
continuam paradas...
A princesa continua parada, perplexa...
Saiu! Sayat-Nova saiu do palácio! Uma lágrima reluz em seu rosto!
Sayat-Nova anda de costas pelas ruas de Tblissi!
Águas pingam dos tapetes molhados, choram... As amigas de Anna o seguem, imitam amor
e tristeza...
Eles andam... Pelas ruas desertas da cidade... Tapetes molhados pingam, choram...
A lhama branca chora...
Eu, Sayat-Nova, choro. Você chora também, Sayat-Nova!

***Ame sua cela,
Ame as pedras!***

AKHPAT^{xxii}

Graças ao trabalho humano e a vontade divina, houve uma colheita extraordinária de tudo que cresce em solos armênios... As barras de seus mantos recolhidas, suas pernas pálidas lisas e lavadas, os monges de Akhpat parados dentro de taques de pedras, pisando em ritmo os cachos das uvas...

Sobre um pedaço de terra amarelado bois brancos avançam, arrastam seus arados onde os monges negros estão... Cobertos com pedaços de palhas douradas, os monges gritam para os bois brancos e tudo se vira e vira...

Os monges viram pedras. Óleo limpo escorre dentro do refeitório. As pedras rangem, os monges gemem...

Monges em mantos pretos passam se espremendo por buracos apertados, saindo da gruta, onde os restos mortais dos Catholicoi^{xxiii} permanecem enterrados, para fora da gruta onde os tanques de vinho estão enterrados, eles preparam os recipientes para o óleo e o vinho.

Pela providência divina tanto quanto pela humana, o Homem veio para Akhpat com uma esperança...

“Ame as pedras! Ame sua cela!”

Hoje, na catedral de Akhpat somente o Homem pode dizer O OFÍCIO DA MORTE... CASAMENTO... BATIZADO...

O Homen canta.

Os monges pisam as uvas. Vinho flui...

O pedaço de terra vira...

O Homem canta... O Homem é um monge. Um monge chamado Sayat-Nova.

MINIATURA REPRESENTANDO UMA NOITE DE ACETICISMO E MISTICISMO QUE ACONTECE AO POETA

A noite cai mais tarde no monastério de Akhpat que no vale.

A única fonte quebra o silêncio de morte.

Monges em preto deslizam pelas paredes do monastério no escuro...

Eles se fixam nas paredes, esperando silenciosamente pelo nascer da lua. Na luz da lua Sayat-Nova verá monges cavando e cortando suas únicas e complexas *khachkar* no duro basalto.

De repente, um vendaval rasga suas roupas. Como ídolos de pedras, os monges estão despreocupados. Alguns estão no chão...

Sob a cúpula de Akhpat, outros monges cavam e cortam a *khachkar*.

Esta noite de Saint-Sarkis, a lua escorrega por trás de uma nuvem escura e um monge num cavalo branco aparece... Ele fala para os monges do desejo dos Catholicoi de serem enterrados no convento de Akhpat. Os monges beijam suas *khachkars* silenciosamente, sussurrando um para o outro. Todos juntos tentam, viram uma pedra enterrada no chão rochoso do monastério, ficam exaustos.

A fonte murmura.

Sayat-Nova, desenterrado da pedra, está na tumba aberta dos Catholicoi.

Benze-se, ele testemunha um milagre.

Uma nuvem entra na catedral. Ela se esfregou contra a catacumba, virou, então moveu-se para fora da nave numa rajada de vento...

E neste exato momento, uma névoa entra por todas as portas da catedral. Monges, altares, criptas, tudo desaparece...

Um estrondo de trovão nas montanhas... Relâmpagos estalam no céu e ladeiras desintegram-se embaixo de rebanhos de ovelhas...

Pastores gritam. A lã branca e molhada das ovelhas que corriam entrara no monastério, balido, preenchendo a nave e as celas, tentando chegar ao balcão do coral e... com um balido...

b...e...e...e...e...e...

caem numa tumba aberta.

Sayat-Nova fica de pé desnordeado na tumba aberta dos Catholicoi, quase enterrada sob as ovelhas...

Em sua imaginação a mão que morre do Catholicós deixa cair a cruz nas lajes de pedra.

O ouro tilinta.

As pedras brilham.

O marfim estilhaça em milhares de pedaços.

À esquerda, a gravura de uma cruz nas pedras de Akhpat... uma gravura eterna.

... Você estava celestialmente vestido em neve...

COMO SAYAT-NOVA, SACRISTÃO DE AKHPAT, ENCONTRA A MAIS FINA COBERTA PARA O
CORPO DE GHAZAR^{xxiv} NUM CONVENTO ONDE ELE ENCONTRA UMA FREIRA QUE SE
ASSEMELHA COM A PRINCESA

Hripsimé^{xxv}

Sinos badalam... Sayat-Nova vai para o alto da montanha... depois desce... Até que chega
ao convento de Santa Hripsimé...

Freiras trazem o manto sagrado de Ghazar, bordado com ouro, deixam-no sobre os pés de
Haroutine, uma tristeza dourada...

Sayat-Nova, imóvel, evita os olhares penetrantes das freiras, enquanto elas o olhavam
atentamente, possuindo-o particularmente por um instante...

Sayat-Nova pega o manto e o veste...

As irmãs abrem caminho para uma freira com laço branco que se aproxima de Sayat-Nova.

Ela sorri, e toca o manto sagrado com seus lábios, beija Sayat-Nova através do ouro de
Jesus!

As irmãs em preto desviam o olhar.

Sayat-Nova dá um passo atrás.

Sayat-Nova passeia pelo cemitério do convento...

De repente, sinos badalam.

E a freira de laço branco vai atrás de Haroutine, gritando.

Mas um muro surge inesperadamente; a freira com laço branco choca-se contra as pedras
vermelhas.

De repente, tudo está em silêncio.

Sayat-Nova entra na catedral de Akhpat, cobre o corpo de Ghazar com o ouro de Hripsimé.

Seu filho cuida de você...

Ou a mãe terá

Outra filha que cuidará de você?

MINIATURA REPRESENTANDO O JOVEM MONGE SAYAT-NOVA, EXAUSTO DA FIVA
MONACAL, RETORNANDO A SUA JUVENTUDE E INFÂNCIA

GIJ MART^{xxvi}

Akhpat... Sayat-Nova dorme... uma corça inquieta brame... Cachorros latem...

Inquietas pombas brancas alvoroçam-se na escuridão... Sayat-Nova dorme...

Jovens entram na catedral. Velas queimam...

Sayat-Nova dorme...

Sayat-Nova vai para fora tirar leite da corça.

Aliviado, o animal cresce.

Pássaros voltam aos seus galhos.

Cachorros param de latir...

Sayat-Nova derrama leite no pátio do monastério e tudo é transformado em branco...

Sayat-Nova acorda com um tremor... Tudo está calmo.

Vagarosamente, ele vai até o pátio...

A neve branqueia as montanhas. Ela cobre Akhpat... A fonte se congela: silêncio reina...
Sayat-Nova se move furtivamente...
Entra no refeitório, ele cava o chão...
Ele abre um jarro de cerâmica que está enterrado lá e devora o vinho... Sayat-Nova
cambaleia bêbado descendo a montanha e entra no vale...
Ele tropeça na escuridão... A neve esmagada sob seus pés... Em algum lugar, na noite,
alguém está cortando árvores!
A música insistente do casamento de Kurdish ressoa...
Sayat-Nova perde seu caminho...

*Eu poderia te comparar ao cetim,
Mas com o tempo ele estaria gasto.
Eu poderia te comparar a uma flor,
Mas ela murcharia em uma hora.
Eu poderia te comparar a uma corça,
Mas assim, todos saberiam.
Minhas palavras têm asas como a pomba,
O que posso dizer, oh meu amor.*

Sayat-Nova entra em Tblissi.
Ele caminha em direção ao palácio... Perto da entrada, fogo queima, cancioneiros cantam
em honra da princesa Anna.
Naquela noite escura, uma criança nasce...
A princesa dá à luz seu filho...
Um cavaleiro passa, um berço dourado reluz sob sua capa branca.
Sayat-Nova, frio e sóbrio... O hino do cancioneiro parece falso... Sayat-Nova começa a
cantar:

*Eu poderia te comparar ao cetim,
Mas com o tempo ele estaria gasto.
Eu poderia te comparar a uma flor,
Mas ela murcharia em uma hora.
Eu poderia te comparar a uma corça,
Mas assim, todos saberiam.
Minhas palavras têm asas como a pomba,
O que posso dizer, oh meu amor.*

A janela da princesa se abre lentamente... Ela escuta ansiosa e agitada...
Sayat-Nova canta... A princesa chora. Sayat-Nova continua a cantar.
Os cancioneiros ficam em silêncio.
Fumaça sai das chaminés das casas em ruínas...
Madeira é cortada no pátio de Avlabar.^{xxvii}
Cachorros latem para o homem de preto enquanto ele passa.

O homem de preto procura por sua casa... Tudo ao seu redor, os latidos dos cachorros e o som de madeira sendo cortada.
Estalactites de gelo gotejam lentamente dos telhados...
Velhas senhoras correm de um lado para outro nas ruas com pães quentes em seus braços.
Elas rodeiam Sayat-Nova e seguram os pães perto de seu rosto...
Sayat-Nova corta um pedaço e o come devagar...
As velhas senhoras o pegam pelo braço e o levam até a casa de sua infância.
A casa está vazia e fria, nenhum tapete cobre o chão... Água pinga dentro de bacias de cobre, e o berço de Haroutine está pendurado no teto, embrulhado em gaze...
Sayat-Nova segura o pão quente perto de seu coração e, ninando-o lentamente, fecha seus olhos...
Uma pequena cama! Uma pequena cama Armênia. E uma velha senhora está sentada ao lado de uma roda de fiar. Pintinhos amarelos correm por sua saia preta...
A roda de fiar gira... Uma galinha cacareja.
O vento se exalta, uiva pela cidade, curva os ciprestes, sopra a cúpula da igreja de São Sarkis.
As velhas senhoras escapam com seus pães quentes...
Fumaças rodopiam no pátio.
Gij mart! Suij mart!
Pessoas assustadas correm com seus pães...
A cúpula de São Sarkis voa sobre as pessoas, atinge o minarete, bate sobre o rosto pedroso do Mount Mtatsminda^{xxviii}, então, mergulhando nas águas de Koura^{xxix}...
Ele voa novamente e, pingando água, desaparece no céu...
Telhados são arrancados das casas!
O chapéu de Sayat-Nova é arrancado de sua cabeça quando se vira...
Ele corre, empurrado pelo vento. Ele se vira para o cemitério de Petros e Poghos^{xxx}, enganchado com o pão em seu peito.
Enquanto corre pelas tumbas, os fantasmas de seu pai e sua mãe aparecem diante dele...
A avó com a roda de fiar e os pintinhos.
Eles esticam suas mãos em direção a Sayat-Nova, em direção ao pão quente...

***Minha garganta está seca,
Estou doente.***

PRIMAVERA

Final da Quaresma. No alpendre da catedral Akhpat, peregrinos abatem ovelhas, tiram sua pele, e examinam suas entranhas...
Matilha de cachorros aglomera-se ao redor, revirando para encontrar sobras...
Um carneiro recém nascido é empurrado para os braços estendidos de Sayat-Nova...
Ele sai do pátio do monastério, carrega sua estranha carga.
Por todo lado grama seca e montanhas cinza...
Sayat-Nova levanta sua cabeça...
A grama verde azulada de primavera cresce sobre a cúpula do monastério.

Sayat-Nova repentinamente se encontra no telhado do monastério.
Uma brisa primaveril assopra. A grama verde azul ondula... Sayat-Nova coloca o carneiro sob a cúpula da igreja...
Ele vira seu rosto para o sol, com seus olhos fechados... O carneiro agitado berra...
Como num sonho, Sayat-Nova sorri enquanto desabotoa seu manto lentamente, então o tira. Sem roupas da cintura para cima, ele abre os braços em direção ao sol e à nascente... se move lentamente para frente e para trás, ele silenciosamente começa a cantar...
Em sua imaginação:
Pastores guiam seus rebanhos para longe, nas montanhas cobertas de neve em direção a Akhpat...
Um jovem, sem roupas da cintura para cima, anda nas abóbadas do monastério, corta a grama primaveril...
Eles cobrem o chão com os pedaços de grama recém cortados; a seiva brilhava nas paredes escuras de Akhpat...
Os monges, atônitos, assistem Sayat-Nova e, fechando os olhos e se virando para o sol, eles também tiram seus mantos...
Matilhas de cachorros latindo percorrem os chãos do monastério, arrastam as entranhas das ovelhas...
Depois do frio do inverno, depois da Quaresma, chega a Primavera!
A primavera do poeta... do monge-poeta!

Sofrimento! Minha mãe não canta mais no coral deste mundo!

MINIATURA RETRATANDO O VELHO SAYAT-NOVA CORRENDO PARA UMA COMPETIÇÃO COM UM JOVEM CACIONEIRO, MAS, NA ESTRADA PARA TBLISSI, ELE VÊ O INFORTÚNIO DAS PESSOAS E FICA PARA TRÁS.

Sofrimento! Minha mãe não canta mais no coral deste mundo!
Os monges falam sobre isto, peregrinos falam sobre isto... Alguns, pelas costas. Outros, olhando diretamente em seus olhos. Em Tblissi, eles dizem, existe um jovem cancionero surpreendente...
De acordo com os rumores, Sayat-Nova não se compara. O monge-poeta aceita isso como a verdade... Calmo no interior de Akhpat, ele esculpe sua *khachkar*...
Como sempre, estrelas brilham sobre Akhpat...
Como sempre, a nascente murmura...
E o cavalo branco perambula pelo monastério, como um fantasma... Ele cheira um monge. Ele relincha na noite...
E o monge galopa em direção à montanha, agarrado à crina do cavalo...
Ele galopa ao longo do despenhadeiro.
Em direção à torrente...
Mas aqui, no monastério, o silêncio reina. A nascente murmura e o monge retorna. O ar da montanha penetra em seu peito como um machado. Ele tosse... Seu peito se enche de sangue.
Ainda assim outro monge agarra na crina do cavalo branco.

Ele galopa ao longo do despenhadeiro. Em direção à torrente...
Sayat-Nova é movido, obcecado. Ele espera... O cavalo, provavelmente... E o cavalo relincha antes, diante dele, socando a terra com seu casco...
Os monges olham timidamente para Sayat-Nova...
Ele desaparece no meio das montanhas... no meio da torrente... no meio da escuridão...
Novamente, silêncio. Nuvens velejam pelo céu escuro. A terra parece respirar. Então, amanhece...
Os monges aguardam em silêncio...
O cavalo pisa para fora da neblina... Sozinho. Galopa calmamente para dentro do pátio, ele bebe da fonte de Akhpat.

Na estrada para Tblissi, Sayat-Nova tem com sede... Ele sabe que passará pela nascente de "Nossa Senhora de Akhtala"^{xxxí}...Ele beberá da fonte e com certeza derrotará o cancioneiro...
Imerso em seus pensamentos, Sayat-Nova imagina flechas turcas penetrando a imagem de Nossa Senhora de Akhtala...
Pontas de flechas turcas trespassando a imagem santa...
Dominado pela vergonha, o ícone cai sobre o altar.
Uma nascente surge no meio do altar. Sayat-Nova bebe dessa nascente para derrotar o jovem cancioneiro...
Como podemos imaginar a imagem de Nossa Senhora? A que poderíamos compará-la? Que pesar... Tudo é esquecido, até mesmo as feições de nossos entes queridos! E Nossa Senhora está sem rosto...
Então, Sayat-Nova pensa enquanto caminha. De repente, Sofrimento aparece diante dele.
Uma multidão se aproxima dele, esmagada com a tristeza. Barba por fazer, pelo luto, tocados pela tristeza, os filhos carregam o corpo de sua mãe.
Sayat-Nova olha para o corpo da falecida em desespero...
Sua face se parece com aquela de Nossa Senhora de Akhtala.
Sayat-Nova fecha seus olhos. Ele acha que sua cabeça repentinamente bateu no caixão da mulher morta...
Ele sente os homens andando em tristeza silenciosa, seguidos por suas irmãs. Cheira leite. As garotas tristes, em preto, balançam seus peitos pesados em suas mãos. Recém nascidos esticam seus braços, pressionando os peitos cheios de suas mães. Alguém oferece a Sayat-Nova o pão *lavash*^{xxxii} e carne, a comida da tristeza!
Sayat-Nova cheira a carne...
A multidão caminha em silêncio, conduzida por sua dor...
Sayat-Nova murmura: "E sangue irá novamente vazar por meus ferimentos..."
"E sangue irá novamente vazar por meus ferimentos..." de repente, cantam os filhos e filhas da mulher morta... As crianças começam a chorar...
"Sofrimento! Minha mãe não canta mais no coral deste mundo!" murmura Sayat-Nova.
"Sofrimento! Minha mãe não canta mais no coral deste mundo!" cantam os filhos e filhas da mulher morta, extaticamente levantando a mulher morta para o sol e para o céu, sua face lembra a de Nossa Senhora de Akhtala...
Tblissi e a nascente ficam diante de Sayat-Nova. Ele vira contra a nascente. Sem ter bebido dela, ele retorna ao monastério com Sofrimento.

Agora você é música, Sayat-Nova!
Agora você é ferida, Sayat-Nova!
Agora você é jardim, Sayat-Nova!

MINIATURA RETRATANDO A MORTE DO POETA

A cidade queima... O inimigo enfurece. Eles não estavam satisfeitos com o saque. Eles exigiam reconhecimento... Eles derramam sangue... E impõem sua fé...
Naqueles dias, em Sion, em São Kevork, na sinagoga, na mesquita, com os Gregos: tristeza e sofrimento por toda parte.
Mas Sayat-Nova canta em São Kevork... Sua música de repente cessa...
Uma faca em suas costas...
Quente... quente... quente... Sayat-Nova rasga seu manto... Ele usa branco. São Kevork Usa branco... Um jovem aparece em branco, como uma miragem...
O jovem está ferido com um sarmento... Ele usa uma coroa de folhas de uva...
Eles não carregam fruto. Um pássaro agitado voa com um grasnido, procurando sementes...
O jovem pega um vaso e jorra vinho sobre o peito de Sayat-Nova.
Frio...frio...frio... Sayat-Nova teme as pedras frias de São Kevork.
O inimigo ruge fora dos muros da catedral. Mas tudo está calmo na igreja... Sayat-Nova olha para a cúpula branca...
Na cúpula branca, uma orelha amarela, lábios cinza, e um olho azul do Salvador, nada mais... O pintor, ainda em seu trabalho, se pendura na cúpula, suspenso por um pincel ele toca o olho do Senhor.
Sayat-Nova olha para baixo:
Um simples pedreiro prende um vaso ressonante no canto.
Olhando para Sayat-Nova que deita no chão de pedras, o pedreiro ordena:
“Sayat-Nova, yerkir^{xxxiii}!”
E Sayat-Nova obedece ao pedreiro... Ele canta...
Agora eu sou música, Sayat-Nova!
Agora eu sou ferida, Sayat-Nova!
y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y
e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e
O pedreiro corrige o vaso ressonante, apontando a embocadura para Sayat-Nova...
“Sayat-Nova, yerkir!”
Novamente, Sayat-Nova canta.
Agora eu sou música, Sayat-Nova!
Agora eu sou jardim, Sayat-Nova!
y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y-y
e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e-e
O ressonador ecoa, deformando as palavras...
O pedreiro de repente vira o vaso, e diz:
“Sayat-Nova, merir!^{xxxiv}”
E Sayat-Nova morre...

À morte, ele escuta os vasos ressonantes, que preservam sua voz, cada um a ecoa mais alto que o outro...

Sua música!... Você!... Jardim!... Ferida!...
Agora você é!... Agora você é!... Sayat!...
Sayat-Nova!...!!! Sayat-Nova!... Sayat!...
Sayat!... Sayat-Nova!... Sayat!... Nova!...
Sayat-Nova!... Sayat-Nova!... a-a-a-a!!!

ⁱ Sayat-Nova, pseudônimo de Haroutine Sayadian (Tblissi, 1712-1795), poeta e cancionista Armeno, perito em poesia lírica. Ele escreveu em Armeno, Georgiano, e Azeri. Ele foi assassinado durante a invasão Persa em Tblissi.

ⁱⁱ Valerie Bryussov (1873-1924), poeta e romancista russo; iniciador do Simbolismo russo (com Andrei Bely e Alexander Blok)

ⁱⁱⁱ “Sacrifício” em Armeno

^{iv} Os *hachkars* são monumentos armenos da Idade Média – estela em pedras esculpidas (desde 0,5 a 3 metros de altura) que levam uma cruz esculpida no meio.

^v “pedra” em georgiano.

^{vi} Monastério medieval, um dos centros culturais mais importantes do norte da Armenia (SCRIPTORIUM – escritório - , biblioteca, e escola acadêmica)

^{vii} A *kemancha* é um instrumento popular arqueado de quatro cordas no Cáucaso e em determinados países do Near e Oriente Médio.

^{viii} Uma seção do velho Tblissi, a capital da Georgia.

^{ix} Igreja Armena, em Tblissi, devotada a São Jorge.

^x A grande catedral de Tblissi.

^{xi} Seita Judia que não aceitam os ensinamentos pós-bíblicos de Tamuld. Na Idade Média, Karaism (ou Caraim) espalharam-se no meio dos Judeus vivendo em países Muçumanos (Pérsia, Bagdá, Palestina) e em Cáucaso (Armenia, Georgia). O chefe do centro Karaita do império Russo estava localizado em Ievpatoria, na Crimeia. Os Karaites de Cáucaso eram principalmente Turciphones (?) e que se converteram ao Islam. Hoje, os Karaites da Rússia (União Soviética) somam apenas poucos milhares, e estão espalhados em várias cidades.

^{xii} Irakli II, 1720-1798. Rei de Kakhétia desde 1744, ele também se tornou rei de Karli em 1762. Ele governou todo o leste da Georgia.

^{xiii} Um instrumento de corda.

^{xiv} “os banhos de Irakli” na Georgia (georgian)

^{xv} Nome Georgiano dado a uma pomada depilatória Turca.

^{xvi} Pilaf comida asiática de arroz e vegetais, as vezes com carne e peixe.

^{xvii} Alusão ao famoso poema *Laïla e Majnûn* de Nezâmi, o grande poeta pérsio nascido no século doze em Cáucaso. O poema é baseado numa lenda antiga que ilustra o ardente amor que foi percebido somente com a morte.

^{xviii} Templo Georgiano construído em 1030, 48 quilômetros de distância da cidade de Gori.

^{xix} Monastério armeno medieval. Duas igrejas pertencentes ao complexo monástico esculpidas em rochas.

^{xx} Catedral na cidade de Mtsheta, construída entre 1010 e 1029, um dos monumentos arquitetônicos mais importantes da Geórgia medieval.

^{xxi} “O amado” em Armeno.

^{xxii} Complexo monástico Armeno datado do século X - XIII. Uma obra-prima arquitetônica. Envolto por um muro fortificado, que contém famosas *khachkars*.

^{xxiii} Catholicoi plural de Cahotlicós - Líderes da Igreja Apostólica Armena cujo título completo é: Catholicós e Líder Supremo de todos os Armenos. Hoje, um centro dessa igreja (Catholicosat) é localizada em Echmiadzine (Armenia) e outro em Antelias (Líbano).

^{xxiv} Forma Armena do nome Catholicós Lazare.

^{xxv} Santa Armena. A igreja da Santa Hripsimé, construída em seu nome em 618, é localizada em Echmiadzine.

^{xxvi} Uma expressão Armena e Georgiana que significa “Insensato março”. Março é o mês dos ventos e tempo caprichoso e instável.

^{xxvii} Um subúrbio de Tblissi.

^{xxviii} A montanha do Santo David na Geórgia.

^{xxix} Rio transcaucasiano que flui da Turquia para o Mar Cáspio.

^{xxx} Pedro e Paulo em Armeno.

^{xxxi} Templo medieval. Akhtala é um spa termal atualmente.

^{xxxii} Pão bem fino da variedade dos flat breads(pães chatos) com origem na Armênia.

^{xxxiii} “Cante, Sayat-Nova!” em armeno.

^{xxxiv} “Morra, Sayat-Nova!” em armeno.

Bibliografia

- Paradjanov, Le magnifique*; École nationale supérieure des beaux-arts; Paris, 2007.
- ALMEIDA, Milton José; *CINEMA Arte da Memória*; Ed. Autores Associados, Campinas, 1999.
- _____ ; *O Teatro da Memória de Giulio Camilo*; Cotia SP: Ateliê Editorial e Campinas: Editora da Unicamp; 2005.
- BACHELARD, Gaston; *A Terra e os Devaneios do Repouso*; SP: Martins Fontes: 1990.
- BECKER, Udo; *Dicionário de Símbolos*; Ed. Paulus, 1999.
- BOSI, Alfredo; *O ser e o tempo da Poesia*; Ed. Cultrix; São Paulo: 1983.
- BULLOT, Érik; *Sayat Nova de Serguei Paradjanov*; Edições Yellow Now, Cotê films; Bélgica, 2007.
- CAZALS, Patrick; *Serguei Paradjanov*; Éditions de l'Étoile/Cahiers Du cinema; Paris, 1993.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain; *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*; Editora Jose Olympio.
- COETZEE, J. M.; "Walter Benjamin" In: *Mecanismos Internos – Ensaio sobre literatura*; Cia das Letras, São Paulo, 2011, PP.62-89.
- CORBIN, Henry; *Alchimie comme art hiératique*; Biblioteque dès mythes ET dès religiones; Ed. L'Herne.
- _____ ; *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*; Espanha: Ed. Siruela, 2006 (1996).
- _____ ; *El Hombre de luz em el sufismo iranio*; Espanha: Ediciones Siruela.
- _____ ; *El Imam oculto*; Madrid, Ed. L'Herne, 2005.
- _____ ; *Templo y contemplación*; Madri: Ed. Trotta, 2003
- _____ ; *Tiempo cíclico y gnosis ismailí*; Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

- GRABAR, Oleg; *Mostly Miniatures – An Introduction to Persian Painting*;
Presses Universitaires de France: 1999.
- GUIDE, Iné; *Comment faire um dessin anime*; Éditions Tiranty; Paris, 1952.
- JUNG, C. G.; *O eu e o inconsciente*; Petrópolis: Vozes, 1991.
_____; *Mysterium Coniunctionis*; Petrópolis: Vozes, 1997.
_____; *O livro vermelho*; Petrópolis: Vozes, 2010.
_____; *Psicologia e Alquimia*; Petrópolis: Vozes, 1991.
_____; *Psicologia e Religião Oriental*; Petrópolis: Vozes, 1991.
- LISPECTOR, Clarice; *Água Viva*; Ed. Rocco, RJ: 1998.
_____; *A paixão segundo G.H.*; Ed. Rocco, RJ: 1998.
_____; *Perto do coração selvagem*; Ed. Rocco, RJ: 1998.
_____; *A via via do corpo*; Ed. Rocco, RJ: 1998.
- PARADJANOV, Serguei; *Seven Visions*; Green Integer Books, Los Angeles, 1998.
- PINEL, Vicent; *Techniques Du cinema – Que sais-je?*; Presses Universitaires de
France; Paris, 5 ed, 1994 (1981).
- ROSA, João Guimarães; *Grande Sertão Veredas*; RJ, Nova Fronteira.
_____; *A hora e a vez de Augusto Matraga*; RJ, Nova
Fronteira.
_____; *Manuelzão e Miguilim*; RJ, Nova Fronteira: 1984.
_____; *Noites no Sertão*; RJ, Nova Fronteira: 1988.
_____; *Primeiras Estórias*; RJ, Nova Fronteira: 1988.
- SCHOLEM, Gershom; *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de
cabala e mística: Judaica II*; Editora Perspectiva, São Paulo, 1999.
_____; *A cabala e seu simbolismo*; Editora Perspectiva, São Paulo,
1999.
- SCHAMA, Simon; *Paisagem e Memória*; td. Hildegard Feist, SP, Cia das Letras:
1996.

SENDER, Egon; *L'icona-immagine dell'invisibile*, Milano, Edizioni San Paolo, 1985

SHAYEGAN, Daryush; Henry Corbin, *La topographie spirituelle de l'islam iranien*;
Paris, Éditions de la différence: 1990.

SOHRAVARDÎ; Sihâboddin Yahyâ; *L'Archange Empourpré – quinze traités et récits
mystiques*; td. Henri Corbin; ed. Fayard.

_____ ; *El encuentro côn el ángel*; td. Agustín L. Tobajas; Editorial Trotta,
2002.

_____ ; *Le livre de la sâjese orientale*; Ed. Verdier: 1986.

TARKOVSKI, Andrei; *Esculpir o Tempo*; SP, Martins Fontes: 2002.

WALTHER, Ingo F. e WOLF, Norbert; *Masterpieces of Illumination*; Taschen: 2005.

WELCH, Stuart Cary; *Persian Painting*; NY, George Braziller: 1996.

Anexo I

Memorial

Penso que a história desta pesquisa tenha se mostrado como a história de muitos acasos. Como se a vida toda não fosse exatamente isso, acasos esparsos que apenas a distância no tempo é capaz de reunir e dar sentido.

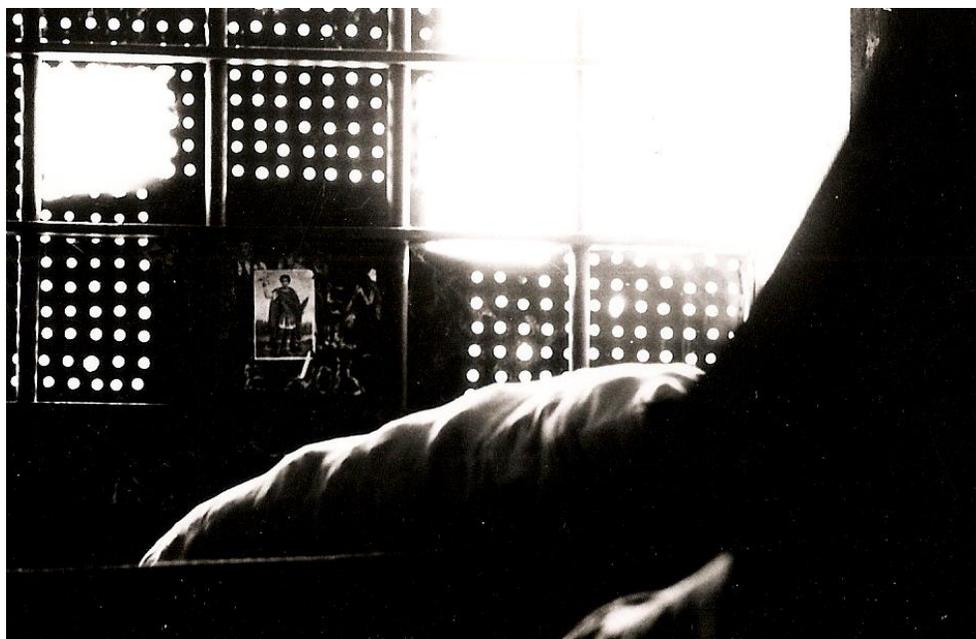
Quando iniciei meus estudos acadêmicos, escolhi a História como disciplina de graduação, eu tinha dois grandes objetivos, aprofundar-me na pesquisa das artes renascentistas, especialmente nas peças e ensaios de Giordano Bruno, e apreciar mais profundamente a obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini. Ainda me pergunto com quais certezas essas referências chegaram até mim. O interesse pela obra de Bruno foi um desenvolvimento de minha vontade em entender as ciências herméticas. Naquela época eu acreditava que essa forma de entendimento completo sobre um assunto fosse possível, e minha obra de referência era Giordano Bruno e a Ciência Hermética da historiadora britânica Francis Yates. Pasolini foi parte de um sonho em entender o sentido da militância política e do discurso esquerdista que não pertencia diretamente às organizações políticas de esquerda.

Hoje penso que esse princípio foi uma alegre confusão. De fato, eu não fazia a menor idéia do que eu estava procurando, entre magistas e cineastas da dissidência política nunca houve qualquer ponto comum, mas em meu pensamento, querendo ou não, havia sempre uma conversa de um com outro.

No segundo ano de minha graduação, matriculei-me em um curso de Fotografia, no Instituto de Artes da Universidade. Aquele foi um ano muito criativo e eu fotografava compulsivamente. Não é verdade que os fotógrafos sejam desenhistas frustrados, mas aquela possibilidade de pintar com a luz realmente me encantou. Jamais soube desenhar e nunca me interessei por aprender esta arte, a mim, preocupava-me encontrar um modo de capturar elementos, figuras prontas, e

alterá-las em meu laboratório até que revelassem, não as capturas iniciais, mas o quê, nelas, pudesse ser mostrados do meu próprio olhar. Nesse processo, não só o olhar de Pasolini, mas o de muitos outros cineastas e pintores serviu de apoio ao meu, e foi assim que vi aquele meu interesse inicial pela renascença ressurgir e ganhar força.

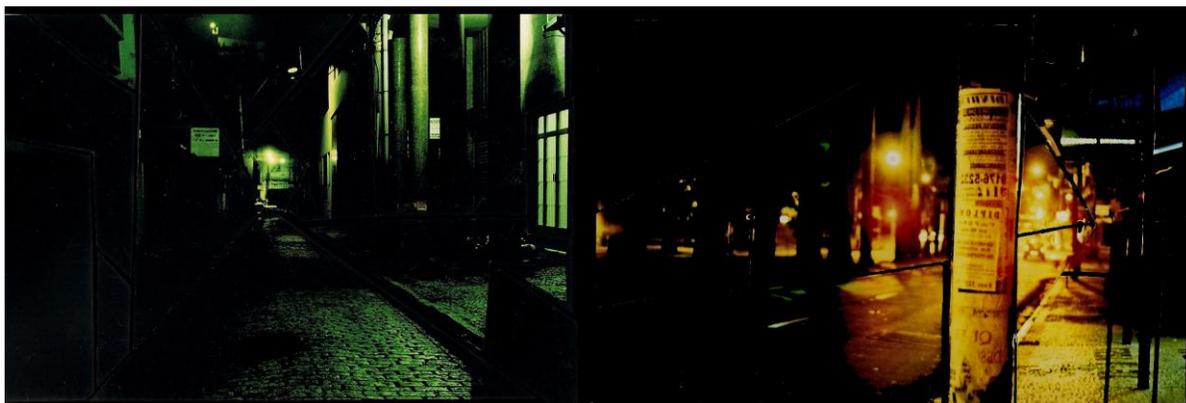
Eu passava horas e horas no laboratório, cheirando a vinagre e amônia, recortando e retocando imagens pelas quais eu perderia o interesse logo que estivessem prontas. Não é que eu não me agradava delas, mas o que me encantava de fato era o processo, o ajuste das lentes, os testes, os banhos químicos, as viragens adicionais. Era o processo que mantinha minha mente funcionando e recontando as infinitas possibilidades de dar tratamento às imagens.



No terceiro ano recebi uma proposta para fotografar os escombros do Complexo Penitenciário Carandiru, antes de sua implosão total. No retorno, fui direto ao Lab para conferir meu trabalho. No dia seguinte, tirando as fotos da água corrente, e sem ter muito tempo para deixá-las secarem, envelopei todas em pedaços de papel e saí com tudo pendurado para escorrer o excesso de água. Dalí fui até a Faculdade de Educação, acompanhar a amiga Ignez Gurgel em uma aula sobre Pasolini.

Foi então que conheci Milton José de Almeida, futuro mestre e amigo, a lançar perguntas e inquietações tão semelhantes às minhas próprias, sobre aquele cineasta pelo qual eu alimentava tanta admiração.

No intervalo da aula, enquanto organizando as fotos que tinha feito, Milton me pediu para vê-las. Além disso, ele pediu para ficar com elas por um tempo. Na semana seguinte ele devolveu as fotos e junto delas o texto que comporia nossa primeira publicação conjunta: Carandiru – Estrangeiro na Terra. Daí por diante nasceria uma parceria que daria, a seu tempo, um sentido novo a toda série de acasos esparsos: graduação em História, artes mágicas, fotografia, literatura e cinema.



Então passamos a trocar trabalhos, ou melhor, histórias visuais em imagem e escrita. Tínhamos o costume de criar histórias para contar um ao outro, algumas inventadas, outras incrivelmente acontecidas, sonhos e vontades, que são aquelas histórias que gostaríamos de contar, mas acabamos sem prendê-las ao papel. Uma dessas histórias era mais antiga para Milton e ele desejou que eu a contasse a ele, era Suag Len’Hor – novela breve, já publicada, e que ele gostaria que eu a recriasse em imagens para uma futura reedição. Passei muito tempo buscando imagens para ela. A dificuldade maior estava em conseguir encontrar imagens reais que sugerissem um mundo que, em sua essência, era completamente imaginal. E isso sem que eu precisasse lançar mão de abstracionismos gratuitos e forçosos.

Na época eu tinha acabado de retornar de uma viagem de alguns dias pendurado pilotando uma moto, arrastando um amigo na garupa, subindo as trilhas mineiras do Parque Nacional do Itatiaia, próximo à cidade de Itamonte. De lá, eu havia guardado fotografias em Preto e Branco de contraste duro e com pouca granulação, o que evidenciava os recortes e fazia das imagens um belo conjunto de manchas de picos de vegetação agreste, nuvens e formas geométricas de refração da luz em contato direto com a lente da câmera. Quando tratei de trabalhar essas fotos no Laboratório, quis experimentar alguns modos de revelação, usando revelador quase congelado (o que alonga bastante o tempo de viragem) e substituindo o fixador pronto por urina (um truque dos inventores do processo fotográfico!), além disso, eu queimava as bordas fazendo com que vazassem para dentro da imagem, como se de alguma forma a luz das margens tivesse escorrido para seu interior. Foi assim que criei os mundos que dizem daquelas terras longínquas de Suag Leng'Hor.



Interessante que eu buscasse, em uma arte tão naturalista como a fotografia, meios de encenar algo que não se fotografa, como é o caso da imaginação, a não ser que eu alterasse seu suporte com filtros e recortes e uma vontade tremenda de permanecer sozinho ali com aquelas imagens. Milton gostou do resultado de tal modo que isso me rendeu uma alcunha: ele passou a dizer que eu era o único fotógrafo que ele conhecia que tentava fugir da fotografia, que eu usava o fotômetro para estourar a luz e o enquadramento para desenquadrar, e que só mesmo assim eu conseguiria criar os objetos impossíveis para fazer fotos. Esse ensaio nos rendeu a reedição do Suag, tornou-se meu anteprojeto de mestrado e, futuramente, um artigo publicado na Revista Pró-Posições (v.19, n.1 (55) jan./abr. 2008) sob o título Quatro vértices e o vento sobre fundo branco.

Então me graduei Licenciado Pleno no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, e comecei a preparar minha pesquisa de mestrado. Concordamos que eu buscaria suporte para o desenvolvimento de minhas próprias imagens no cinema de Abbas Kiarostami. O motivo? Os recortes luminosos do artista me mostravam exatamente aquilo que eu tentava criar com os meus próprios. Essa pesquisa daria base para a criação de uma história literária e visual sob o título Lugares no avesso do deserto. A dissertação acadêmica foi composta por esta criação, mais as correspondentes análises técnicas do processo.

Nosso trabalho conjunto de criação também cresceu. Escrevíamos, fotografávamos e filmávamos. Por fim, as filmagens de nossa primeira criação ficaram prontas, com a participação de Adilson Nascimento, demos movimento às intenções de Carandiru – Estrangeiro na Terra. Também começamos a explorar os recursos digitais da fotografia e aí autodidaticamos muito. Tentávamos criar fotografias de lugares e seres inexistentes. Novamente, cortando, colando, manchando. Nunca nos atraiu muito a possibilidade de uma arte fotográfica que se contentasse com o aperto do botão, sempre trabalhávamos nossas imagens no

sentido de distanciá-las de sua condição bruta, nem nos limitávamos a maquiá-las para melhorar seus tons deixando a imagem com um aspecto invejável à visão real. Enfim, tentávamos ser fotógrafos não fotográficos, e o que queríamos era criar imagens sujas que evidenciassem, elas mesmas, sua condição de imagem e seu processo de manipulação.

Concluída esta fase, defendida a dissertação, iniciamos pensamentos sobre um possível doutorado. Desde há certo tempo que cavávamos possibilidades de estudar o processo árabe de confecção de iluminuras dos conceitos chaves das doutrinas corânicas. Isto porque nos interessava muito pensar sobre a produção de imagens em uma sociedade que proíbe o uso de imagens, principalmente em se tratando de conceitos divinos.

A idéia inicial foi, então, organizar uma tradução conceitual e imagética, formando um glossário artístico de compreensão das concepções islâmicas. Para tanto, estudamos a fundo as raízes das palavras árabes e buscamos qual conjunto de léxicos nos permitiria moldar aquela forma de entendimento em Língua Portuguesa Brasileira. O estudo da formação de palavras em português foi imensamente compensador, por fim, entendemos que grande parte dos conceitos para os quais buscávamos correspondentes no Brasil se tornava estéril e forçosamente aproximado em português, e que se gostaríamos de dar fim à pesquisa acabaríamos tendo que criarmos nós mesmos as tais palavras, de modo que se fizessem ao mesmo tempo compreensíveis e fieis à concepção que fazíamos dos originais em árabe. A busca pelos originais só foi possível graças à perseverança de Henry Corbin, e o engenho das correspondências em português devemos à iniciativa criadora do palavrista João Guimarães Rosa, no qual buscávamos inspiração e rigor lingüístico.



Este projeto acabou se mostrando impossível de se realizar naquele momento, faltaria tempo e certo grau de maturidade de minha parte, o nível de abstração necessário para a execução do trabalho o tornou insuportável para mim. Senti a dificuldade me pesar tão profundamente que quis desistir da pesquisa. Quando conversei com Milton sobre a possibilidade de desistência, no mesmo momento, ele havia separado para mim a cópia de um filme que ele acabara de descobrir e que dizia ser de meu interesse. Foi então que assisti pela primeira vez *A cor da romã*, de Serguei Paradjanov, ainda me lembro que no momento em que o filme chegou ao fim, imediatamente comecei a assistir uma segunda vez. Era impressionante o modo como este diretor armênio aproximava conceitos tão distantes uns dos outros, compondo com eles um painel tão harmonioso e poético. Interessante também o modo como ele articulava os cenários, de modo a deixá-los tão retalhados e reelaborados quanto eu tentava com minhas imagens de laboratório. A diferença é que ele arranjava tudo em um momento anterior à captura das imagens, isso eu só

fazia depois, mas a vontade de agrupar dissidências num plano contínuo me pareceu perfeita.

Enfim, foi deste desejo que nasceu este trabalho, feito sempre no calor da hora e aprontado no último minuto. É que só sei de fato o que faço enquanto trabalho. E este trabalho foi uma tentativa de compreender o meu próprio percurso criador e fotográfico.

Agradeço imensamente a todos aqueles que participaram do meu caminho.

Alan Victor Pimenta