



Recebido em 18/09/2020

Aceito em 16/10/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34208

## DOSSIÊ

# O príncipe e o poeta: o passado russo e transcaucásio pelas lentes de Sergei Eisenstein e Parajanov

The prince and the poet:  
the Russian and Transcaucase past through the  
lens of Sergei Eisenstein and Parajanov

***Yuri Leonardo Rosa Stelmach***

Mestrando em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul

[orcid.org/0000-0002-9226-3398](https://orcid.org/0000-0002-9226-3398)

[yuri.stelmach@gmail.com](mailto:yuri.stelmach@gmail.com)

***Lúcio Geller Junior***

Mestrando em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul

[orcid.org/0000-0001-8879-4877](https://orcid.org/0000-0001-8879-4877)

[lucio.geller@gmail.com](mailto:lucio.geller@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo dedica-se ao estudo da relação entre História e Cinema. Para isso, debruça-se sobre duas produções cinematográficas da União Soviética: *Alexander Nevsky* (1938), de Sergei Eisenstein e *A Cor da Romã* (1969), de Sergei Parajanov. Por meio desses filmes, ambientadas no século XIII e XVIII, respectivamente, objetiva-se examinar o papel ocupado pela nacionalidade nas duas produções e refletir sobre as imagens fílmicas na construção de uma narrativa sobre o passado das repúblicas da URSS. Busca-se analisar como os passados russo e transcaucásio são representados e construídos pelos cineastas, bem como quais os processos de condensação, deslocamento e simbolização, como na escrita histórica, estes filmes utilizam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alexander Nevsky. Sayat-Nova. Narrativa fílmica.

**ABSTRACT:** This study is dedicated to the study of the relationship between History and Cinema. To do so, it focuses on two Soviet Union films productions: *Alexander Nevsky* (1938), by Sergei Eisenstein, and *The Color of Pomegranates* (1969), by Sergei Parajanov. By means of those films, set in the 13th and 18th centuries, respectively, this paper aims to illuminate the role played by nationality in both productions and to reflect on film images in the construction of a narrative about the past of the republics of the USSR. It seeks to analyze how the Russian and Transcaucasian pasts are represented and constructed by the filmmakers, as well as which processes of condensation, displacement and symbolization, as in historical writing, those films use.

**KEYWORDS:** Alexander Nevsky. Sayat-Nova. Film narrative.

Formalmente, a União Soviética (URSS) deixou de existir no apagar das luzes do ano de 1991<sup>1</sup>. No entanto, ainda em 1989, a queda do Muro de Berlim se tornaria a expressão simbólica, sobretudo no Ocidente, da falência dos regimes socialistas.<sup>2</sup> Os escombros caídos, em pouco tempo, invadiram os televisores, ganhando uma repercussão e escala global<sup>3</sup>. Como a poeira do concreto tombado, a narrativa “monumental” do comunismo, enquanto promessa de libertação, foi aos poucos sendo varrida, à sombra do neoliberalismo. Segundo Enzo Traverso (2018, p. 30;179), o sabor melancólico dessas imagens para a memória da esquerda tornou-se equivalente a uma espécie de antítese de *Outubro* (1927) de Sergei Eisenstein. Filme em que o diretor letão presenteou os dez anos da Revolução Russa com imagens de uma fervorosa multidão derrubando a estátua do czar Alexandre III. 1989, por sua vez, pareceu muito mais próximo ao humor nostálgico de um *Adeus, Lênin* (2003), do alemão Wolfgang Becker; com o majestoso voo de despedida de um estátua de Lênin em um helicóptero pelas ruas da antiga Berlim Oriental. Em todo caso, o que se busca sublinhar, e é aqui central, é a importância das imagens (filmes, quadros, monumentos, performances, etc.), como elementos que comunicam, expressam pontos de vista, carregam significados e são objeto de disputa.

Os filmes soviéticos da geração de Eisenstein e seus discípulos procuravam explorar a *esperança* dos povos no comunismo, à luz da “transformação do mundo” como diria Karl Marx (2007, p. 535) em suas *Teses sobre Feuerbach* (1845). Esse princípio, base das expectativas em utopias de igualdade social, segundo Traverso (2018, p. 38), foi por muito tempo a “ideia estimulante” do cinema soviético. Conforme o dramaturgo bolchevique Anatóli Lunatchárski (2018, p. 130), em seus escritos sobre os objetivos da atividade cinematográfica de 1919: “Nenhum talento artístico, nenhum domínio técnico pessoal foram capazes de substituir uma ideia estimulante [...] Um Estado comunista possui essa ideia estimulante.” Em contrapartida, a virada de 1989 transformou não só o mapa da Eurásia, mas as esperanças revolucionárias à leste de Berlim. Filmes contemporâneos como o de Becker ou do alemão Florian Henckel von Donnersmarck (*A vida dos outros*, 2006) e do polonês Paweł Pawlikowski (*Guerra Fria*, 2018), que descrevem os dilemas morais diários sob o regime, apresentam o bloco socialista como um lugar de desagregação social, distante não apenas do ideal de Lunatchárski, mas até mesmo de uma reflexão sobre o próprio significado do *fim* da esperança (TRAVERSO, 2018, p. 189).

No entanto, não é sem razão a presença de imagens de desagregação e ruptura social em filmes e cenas do espaço pós-soviético. Mais do que proporcionar expectativas de transformação para as artes, este Estado também teve que preocupar-se com as ambiguidades de sua constituição político-territorial. O Estado comunista recebeu do

<sup>1</sup> O que deu origem aos Estados independentes da Rússia, Bielorrússia, Ucrânia, Armênia, Geórgia, Azerbaijão, Moldávia, Quirguízia, Uzbequistão, Cazaquistão, Tadjiquistão, Turcomênia e as três repúblicas do Báltico, Lituânia, Estônia e Letônia.

<sup>2</sup> No leste europeu, Polônia e Hungria renunciaram ao socialismo antes mesmo do Muro desabar; seguidas pelas vizinhas Tchecoslováquia, Bulgária e a acuada Romênia de Nicolae Ceausescu.

<sup>3</sup> O argumento sobre essa globalização da mídia, via tecnologias ocidentais, têm como base os debates do final do século XX sobre a expansão da cultura em distintos aspectos da vida social; espelhado, principalmente, na ideia de “revoluções culturais”. Ver: Hall (1997).

czarismo terras vastas, que, conforme o tempo, avançava e regrediram seus limites. Sobre essa vastidão, viu-se necessário o desenvolvimento de políticas de relacionamento entre as nacionalidades.<sup>4</sup> A URSS assumiu legalmente em 1922 a forma de um Estado multinacional federativo, “que se propõe a dar expressão territorial e cultural a suas diferentes etnias componentes” (SEGRILLO, 2000, p. 164). Para Ronald Suny (2008, p. 86-87), essa decisão a tornou “um império a despeito das intenções de seus fundadores”, na medida em que manteve um extenso Estado multinacional, incorporando elites locais, “e permitiu o desenvolvimento de ‘nações’ no interior da federação soviética”. Esse é o caminho em que unidade e desagregação, nas condições de um federalismo etnoterritorial,<sup>5</sup> se cruzaram. E é, também, o que pavimenta boa parte das produções cinematográficas soviéticas, seja através de “estímulos”, recursos ou outras relações com o Estado.

A indústria cinematográfica soviética era uma estrutura estratificada, presidida por um Comitê Central que supervisionava a produção, distribuição e exibição na URSS. As repúblicas tinham o seu próprio aparato de gestão e intermédio entre os estúdios e Moscou. A organização das equipes e a “liderança” artística-criativa, todavia, ficava a cargo das unidades de produção dos estúdios. Como parte das políticas de nacionalidade, o Estado promoveu o desenvolvimento de distintos cinemas nas 15 repúblicas, ligando o “internacionalismo” e a “amizade dos povos” através do princípio do “intercâmbio cultural” (STEFFEN, 2013, p. 12-14). Lunatchárski (2018, p. 130) considerava a “história cultural de toda a humanidade” uma fonte inesgotável para o cinema e, com diferentes perspectivas ao longo dos anos, a indústria soviética produziu uma vasta quantidade de filmes sobre inúmeros personagens de suas repúblicas. Embora alguns filmes produzidos em repúblicas não-russas não tenham recebido orçamentos volumosos, como a adaptação de *Guerra e Paz* de Liev Tolstói do russo Sergei Bondarchuk, vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1969; o Estado incentivou esses cineastas a produzirem épicos históricos e adaptações literárias, prezando por um equilíbrio ideológico e artístico (STEFFEN, 2013, p. 17).

Dada essa complicada relação, analisaremos aqui dois filmes produzidos na URSS com uma diferença de pouco mais de trinta anos entre um e outro. O primeiro, dirigido por Eisenstein, foi lançado na iminência da Segunda Guerra Mundial e colocou o príncipe do século XIII *Alexander Nevsky* (1938) em uma gélida batalha contra invasores estrangeiros, os cavaleiros teutônicos do Sacro Império Romano Germânico. O segundo foi dirigido por outro Sergei e também trouxe um personagem que presenciou circunstâncias semelhantes às de Nevsky. Em *A cor da romã* (1969), Sergei Parajanov

---

<sup>4</sup> A compreensão estatal de “nação” e “nacionalidade”, desenvolvida por Josef Stalin quando este era ainda Comissário para as Nacionalidades, enfatiza conceitos como “territorialidade” e “cultura”. O que, por sua vez, traz o complexo problema de, na ausência de alguma dessas características, uma determinada nação tornar-se “inviável”. Fórmula que se tornou motivo de uma grande batalha em torno da forma e do futuro do Estado após a Guerra Civil. Para uma discussão mais profunda sobre o tema ver: Lewin (2005).

<sup>5</sup> Nos censos, a população era dividida entre: a) *nacionalidades*: grupos étnicos acima de 300 mil (“titulares” de repúblicas); b) *subnacionalidades*: com menos de 300 mil (tchuktches, por exemplo); e, c) *minorias estrangeiras*: coreanos, finlandeses, etc. Para efeitos legais, a nacionalidade estava ligada à descendência familiar (*jus sanguinis*) e não necessariamente ao local de nascimento (*jus soli*); de modo que os documentos de identificação continham dois itens: “cidadania” (cidadão soviético) e nacionalidade (azerbaidjiana, estoniana, etc.) (SEGRILLO, 2000, p. 156-157)

busca apresentar o mundo em que viveu o *ashug* (poeta trovador) Sayat-Nova, do Reino da Cachétia (parte do antigo Reino da Geórgia até 1465) no século XVIII. O primeiro diretor é um nome que confunde-se não só com a história do cinema soviético, aos olhos do ocidente, mas também de alguém que ofereceu novos objetos para a disciplina histórica associar com a sociedade, seguindo a tradição dos *Annales* (FERRO; 2010). Contemporâneo de Lunatchárski e da vanguarda *construtivista*, acreditava na capacidade de “experimentação” e “aprendizado” das massas com as imagens (BENJAMIN, 1994, p. 106). Parajanov, no que lhe toca, trabalhou na rica intersecção cultural da transcaucásia, desenvolvendo uma perspectiva que, informalmente, se convencionou chamar de *Escola Poética*. Comumente associada aos cineastas ucranianos de 60 e 70, essa tendência se definiu pela vinculação de expressões culturais nacionais (vestimentas, artes decorativas, performances artísticas) a um estilo “poético”<sup>6</sup> – como veremos a seguir.

Em comum, segundo Karla Oeler (2006, p. 476), os dois “Sergeis”, cada qual com suas filosofias da imagem, apresentaram filmes em que os sentidos e significados transmitidos aos espectadores não dependeram apenas de palavras enunciadas. O que nos lembra que, há mais de trinta anos, o historiador Robert Rosenstone (1988, p. 1173) indagava-se sobre o que muda no significado do passado no caminho entre as páginas sobre príncipes e poetas e as telas de cinema. Essa mudança, como bem respondeu Hayden White (1988, p. 1193), é a dissociação entre a *historiophoty*, “representação da história e daquilo que pensamos sobre ela por meio das imagens e do discurso fílmico”; e, a historiografia, “representação da história em imagens verbais e discurso escrito”. Palavras e imagens, bem como as regras que as governam, portanto, funcionam para explicar o mundo de maneiras diferentes. Debate que levou Rosenstone (2010, p. 8), ao longo de sua trajetória como acadêmico e cineasta, ao entendimento de que, para além das especificidades dos meios, é preciso compreender o sentido do passado comunicado, como é contado, à quem responde e como esse mundo é “renderizado”. Por isso, buscamos iluminar aqui o papel que a nacionalidade ocupa nestas obras para refletir sobre a sua relação com as imagens fílmicas na construção de uma narrativa sobre o passado das repúblicas (territorialmente russa e transcaucásia). Contudo, as possibilidades de representá-lo na narrativa fílmica não serão desperdiçadas. Além de buscar responder como estes passados são construídos pelas lentes dos cineastas; como a narrativa sobre os personagens comunica e relaciona questões de ordem nacional e do Estado soviético; buscamos analisar também quais processos de condensação, deslocamento e simbolização, como na escrita histórica, estes filmes utilizam.

## O príncipe

Tratando-se da URSS, há, por vezes, uma visão que implica na relação direta entre cinema, política e ideologia, dando às produções um caráter meramente propagandístico. Rafael Quinsani (2015, p. 122) argumenta que o período de 1930 a 1953

---

<sup>6</sup> Gênero que não limita-se ao espaço soviético. Na Itália, o diretor Pier Paolo Pasolini (*Gaviões e Passarinhos*, 1966) cunhou o termo “cinema de poesia” na década de 60, baseado na ideia de que este permite uma linguagem da realidade, enquanto signos, não necessariamente verbal, mas *imaginada*; misturando prosa e poesia. Ver: Aumont (2004).

foi delineado pela “fase stalinista” das tendências cinematográficas, a qual concentrava-se na construção da imagem pública do grande líder, e no caráter bélico, cujo tom foi dado pela aproximação da guerra. No que diz respeito ao domínio das artes, Stalin lançou um maior controle sobre as produções artísticas (LÓPEZ, 2010). Tanto a intelectualidade quanto os artistas tiveram que apegar-se na visão oficial do Estado, o “realismo socialista”, cuja fórmula de expressão narrativa primava pela “História como modelo a ser imitado, os heróis vistos como protagonistas, uma repulsa ao individualismo e a clareza na exposição dos fatos” (QUINSANI, 2015, p. 123). *Alexander Nevsky* (1938), de Eisenstein, é uma obra em que esta fórmula transpassa seu enredo e a construção de seus personagens.

Sergei Mikhailovitch Eisenstein nasceu em 1898, em Riga, na Letônia. Em 1910, mudou-se para São Petesburgo, onde passou a estudar no Instituto de Engenharia Civil. Em 1918 juntou-se ao Exército Vermelho, envolvendo-se nos turbulentos anos de Guerra Civil. De modo simultâneo às tarefas como engenheiro do exército, Eisenstein começou a produzir peças teatrais para entreter os soldados e a confeccionar cartazes. Do *front* para o palco, esse foi seu caminho após 1920, quando ingressou no Teatro *Proletkult* – expressão russa traduzida como “cultura proletária”. Essa aproximação com o *Proletkult* concretizará o encontro do ideal revolucionário de Eisenstein com a sua percepção de arte, posicionamentos evidenciados em seus primeiros filmes. O diretor acreditava nela como uma forma de engajamento político e social, em contraposição ao chamado esteticismo, uma arte sem funcionalidade fora a estética (CABRAL, 2008). Seu primeiro filme foi *A Greve* (1925), que como traz o título, narra a mobilização dos trabalhadores ante a classe patronal. No mesmo ano, lança, *O Encouraçado Potemkin*, cuja narrativa explora a revolta dos marinheiros de 1905, contra as péssimas condições de trabalho na armada.

Essas primeiras produções podem ser caracterizadas como “revolucionárias”, no sentido das referências políticas e sociais que Eisenstein buscou representar: o protagonismo de indivíduos marginalizados ante a dominação de classe. Sob Stalin, o diretor produziu seus últimos filmes. *Alexander Nevsky* foi o primeiro filme com falas e música simultaneamente, cuja trilha sonora ficou nas mãos do compositor ucraniano Sergei Prokofiev<sup>7</sup>. O filme é centrado na figura histórica de Alexander Iaroslavich “Nevsky”<sup>8</sup>, *cnezo* (príncipe) de Novgorod, no momento em que a Rus<sup>9</sup> lidou com o avanço dos cavaleiros teutônicos. No início do século XIII, as terras russas estavam divididas em diversos principados. Algumas cidades contavam com uma consolidada assembleia municipal (como Novgorod), cabendo ao príncipe um protagonismo maior nas funções militares (ISOAHO, 2006). Nesse período, a Rus estava sob o domínio tártaro-mongol da Horda Dourada<sup>10</sup>. Ao Norte, algumas regiões preservavam autonomia perante esse

<sup>7</sup> Parceria que voltou a acontecer entre 1945 e 1946, quando Eisenstein produziu *Ivã, o Terrível* (1958).

<sup>8</sup> Mari Isoaho (2006) cita duas fontes onde estão preservados relatos da história de Alexander: a *Vita de Alexander Nevsky* (XIII-XIV) e a *Primeira Crônica de Novgorod* (XI-XV).

<sup>9</sup> Conforme Andrzej Pleszczyński (2013), o termo “Rússia” é inapropriado – apesar de frequentemente utilizado pela historiografia – para descrever o estado anterior a formação e domínio moscovita. O Rus’ de Kiev correspondia geograficamente aos atuais países: Rússia, Bielorrússia e Ucrânia.

<sup>10</sup> A Horda Dourada foi um dos quatro canatos – entidade política governada por um *khan* – surgidos após a morte de Gengis Khan e a fragmentação do Império Mongol. No decorrer do século XIII, os príncipes eslavos estavam submetidos ao domínio da Horda Dourada, a qual manteve seu controle sobre os

domínio. No sul, o controle era exercido pela cobrança de tributos e escaramuças militares.

Enquanto *cnezo* de Novgorod, Nevsky lidou com os problemas advindos do norte e noroeste do seu território, onde seus vizinhos exerciam pressão sobre as fronteiras (MARTIN, 2007). Em 1230, a Ordem Teutônica conduziu uma cruzada contra os povos considerados pagãos nas terras eslavas. Em 1237, avançam sobre a Lituânia, Letônia, Estônia, até alcançarem as fronteiras da Rus em 1240 (MARTIN, 2007). No mesmo ano, Alexander enfrentou os suecos, vencendo-os na Batalha do Rio Neva, que lhe rendeu a alcunha de *Nevsky*<sup>11</sup>.

A história do filme começa após esse evento para, a partir daí, monumentalizar os feitos de Nevsky entre os anos de 1240 e 1242, frente à cruzada dos Teutônicos. Encorajados pela presença mongol ao sul e contando com o apoio papal para a cruzada sobre os cristãos ortodoxos, a Ordem Teutônica procurou ampliar seus territórios, atravessando as fronteiras da Rus ao Norte (SEWARD, 1995). Em 1240, conquistaram a cidade de Pskov e, a partir dela, objetivaram “Novgorod, cuja riqueza constava em relatórios trazidos por mercadores germânicos”<sup>12</sup> (SEWARD, 1995, p. 105, tradução nossa). Conforme John Fennell (2004), nesse mesmo ano, Nevsky enfrentou oposições ao seu domínio em Novgorod, acarretando no seu exílio.

Nevsky retorna a Novgorod quando chamado para liderar a defesa do principado frente a ameaça dos cavaleiros. Após recuperar a cidade de Pskov, desenrola-se o confronto decisivo entre os dois exércitos, no que posteriormente ficou conhecido como a “Batalha do Gelo”, no congelado Lago Peypus, em 1242<sup>13</sup>. Segundo Desmond Seward (1995, p. 106), a batalha no lago congelado pôs um fim às pretensões teutônicas de expansão na Rússia para além do rio Narva.

Personagens históricos medievais, como Nevsky, são, muitas vezes, representados e “manuseados” pelas historiografias nacionalistas como representantes de ideologias e políticas, símbolos nacionais e heróis de narrativas sobre o passado. Para além da historiografia, o cinema também é capitaneado para essas finalidades.<sup>14</sup> Sobre isso, Igor Teixeira (2012, p. 125) adverte que, “independente de tempo e espaço, as sociedades reconstroem o passado a partir de suas necessidades do presente. Na literatura, na política, nas artes... o passado sempre é utilizado como recurso de identidade”. Esse é o caso de Nevsky, cujos feitos no século XIII serviram para elevar seu *status* de herói nacional, capaz de insuflar a população na defesa da religião Ortodoxa<sup>15</sup> e da Rússia contra o Ocidente Católico (ISOAHO, 2006). Mari Isoaho (2006),

---

principados até o final do século XV, por meio da cobrança de tributos e incursões bélicas (SILVA, 2017). O controle sobre o território e sua população, por parte da Horda, era feito por meio do fortalecimento do poder do Grão-príncipe eslavo, o qual governava sob o consentimento mongol (PLESZCZYŃSKI, 2013).

<sup>11</sup> Uma referência ao rio Neva. Conforme Fannell (2004), a alcunha *Nevsky* é atribuída a Alexander apenas em crônicas do século XV.

<sup>12</sup> “Novgorod, of whose wealth alluring reports had been brought by German merchants”.

<sup>13</sup> Nevsky contou com a vantagem do terreno congelado sob seus pés: o gelo poderia suportar a armadura leve dos eslavos, mas não se pode dizer o mesmo da pesada cavalaria germânica (SEWARD, 1995).

<sup>14</sup> Por exemplo, ver Almeida (2019), sobre as diversas representações de Joana D’Arc no cinema.

<sup>15</sup> Em 1547, Alexander é canonizado pela Igreja Ortodoxa russa, tendo como base para o processo a imagem de Nevsky enquanto guerreiro “sábio e corajoso” na defesa da fé (ISOAHO, 2006, p. 130).

argumenta que há pouco de pessoal, individual ou mundano na imagem do príncipe, para o qual se construiu a figura de um guerreiro que a historiografia nacional russa e, posteriormente, soviética, elevou ao representante ideal da defesa heróica da pátria e da liberdade<sup>16</sup>.

É dentro dessa narrativa que Eisenstein o constrói, cujo significado é entendido quando as movimentações nazistas descortinavam a ameaça de guerra. Nevsky é, certamente, uma propaganda contra o Terceiro Reich – que ambicionava avançar sobre a URSS no final da década de 1930 – além de uma ode ao coletivismo, a união patriótica da população soviética frente ao avanço alemão. Conforme o próprio Eisenstein (apud PEREIRA, 2014, p. 127) no artigo *Patriotismo, meu tema* (1939):

O tema do patriotismo e da resistência nacional ao agressor é um tema do qual o nosso filme está impregnado. O episódio histórico considerado relativo ao século XIII, quando os ancestrais dos fascistas de hoje – os cavaleiros livonianos e teutônicos – lideraram uma luta sistemática para vencer e avançar a conquista do Oriente a fim de submeter os eslavos [...] ao mesmo fanatismo que atinge a Alemanha nazista de hoje.

Porém, o filme não se reduz à glória de Nevsky, havendo um equilíbrio entre ideologia e arte. O diretor explora a relação entre imagem e som na construção de um épico que visava impactar emocionalmente o público. É a fusão entre uma “unidade de imagens musicais e visuais” que compõem a obra por meio de uma unificada imagem audiovisual (EISENSTEIN, 2002, p. 161). Porém, Eisenstein (2002, p. 161) salienta que isso só foi possível “graças à colaboração com um artista tão maravilhoso e brilhante como Sergei Prokofiev”, que buscou uma trilha sonora que acompanhasse o caráter épico desejado. Segundo Lidia López (2010), Prokofiev baseou suas composições em músicas populares russas, preservadas em compilações datadas do século XIX. Dessa base, compôs versões modernizadas, com a intenção de fazer dela um elemento de identidade, aproximando o público daquele passado medieval representado (LÓPEZ, 2010). Um tom de poesia lírica é dado às cantigas entoadas pelos personagens populares, cujas letras contam os feitos de Nevsky contra os suecos (cantada pelos pescadores), ou na ária da lamentação das mulheres viúvas.

No que diz respeito a montagem<sup>17</sup>, ela é um dos elementos responsáveis pela transmissão da emoção da narrativa. Eisenstein (2002, p. 219) argumenta que a montagem deve ser dividida em um tamanho relativamente igual para a imagem do herói, do homem e do povo. Essa fórmula pode ser observada no decorrer do filme, no percurso que o protagonista faz desde o seu exílio com os pescadores – o “homem” – para, logo em seguida, ser representado como o “herói” que defenderá sua pátria. Quanto ao “povo”, este é um elemento que percorre toda narrativa. Se a representação de rupturas sociais dará a tônica em filmes dos espaços pós-soviéticos, isso não ocorre nos filmes do período stalinista, marcados pela representação da união comunista.

<sup>16</sup> Uma evidência disso, conforme Pleszczyński (2013), foi a escolha de Alexander como o maior herói da história da Rússia, em 2008, numa votação realizada pelo programa de televisão “Name of Russia”, com o objetivo de determinar a personalidade mais notável da história do país.

<sup>17</sup> Ordenação e montagem das cenas e dos planos de imagem.

A obra se popularizou rapidamente não apenas pelo incentivo governamental interessado no seu caráter propagandístico, mas também pela inovação possibilitada pela convergência de imagem e som. Quase um ano mais tarde, o filme foi retirado dos cinemas devido aos acontecimentos pré-guerra: em agosto de 1939 foi assinado o pacto de não agressão *Molotov-Ribbentrop*. Em 1941, Hitler invade a URSS, violando o tratado. Nesse momento, o filme retorna aos cinemas russos imbuído pela propaganda de “guerra patriótica”. A Operação Barbarossa dos nazistas trouxe Nevsky, mais uma vez, para o campo de batalha.

O filme é dividido em oito “capítulos”, introduzidos pelo prólogo. O início de cada uma de suas partes é marcado por um título: Lago Plechtchiévo; A Grande Cidade de Novgorod; Pskov; Pereslavl; Novgorod; Lago Peipus; 5 de abril de 1242; Pskov. Os capítulos são estruturados na linearidade temporal dos eventos históricos e na trajetória do protagonista até o desfecho da narrativa. Essa maneira de dividir os capítulos, conforme Erivoneide Pereira (2014), é semelhante à estrutura do gênero épico literário – narrativas em verso dos feitos guerreiros de heróis e príncipes –, onde a estrutura espacial marca geograficamente lugares específicos e o deslocamento do herói durante a realização de seus feitos. O filme inicia pelo prólogo, apresentando o contexto histórico da narrativa:

Era o século XIII / Os teutões [...] moveram-se do oeste até a Rus. / A Rus atraía conquistadores por causa de suas vastas terras e riquezas. / Os invasores alemães esperavam uma vitória fácil sobre o nosso povo: a Rus acabava de passar por um golpe sanguinário mongol.<sup>18</sup>

O texto destaca a riqueza dos territórios e dos povos da Rus. O inimigo é caracterizado como os “invasores alemães”, opondo-os “ao nosso povo”. Esse último elemento permeia todo o fio narrativo da película, ressaltando a ideia de união perante o inimigo. No plano de imagens seguinte surgem as estepes da Rus, tomadas pelos resquícios dos conflitos sucedidos. É um cenário que opõe a devastação da guerra com a beleza natural das paisagens, complementando visualmente a ideia exposta no prólogo: uma terra que resiste, mesmo espoliada (PEREIRA, 2014).

No primeiro capítulo, camponeses pescam e constroem barcos nas margens do lago Plechtchiévo. O trabalho é interrompido pela aproximação da delegação da Horda Dourada. Um conflito é evitado com a chegada “do príncipe desta terra, Alexander” (interpretado pelo russo Nikolay Cherkasov). Um intendente mongol anuncia que está procurando o homem chamado Nevsky, convidando-o para ocupar um cargo de comandante na Horda Dourada. O príncipe responde preferir a morte do que abandonar sua terra natal. Questionado sobre a presença mongol na Rus, o príncipe responde: “Os mongóis podem esperar. Nós temos um inimigo mais perigoso, [...] mais próximo e mais cruel, [...] que não se contenta apenas com tributos, os alemães”. Por fim, Nevsky argumenta que é apenas com o auxílio da cidade de Novgorod, o “último baluarte da Rus livre”. Segundo José Silva (2017), nessa cena, a aparição dos mongóis cumpre uma função dupla: primeiro, para engrandecer a figura do príncipe, o qual exhibe seu espírito patriota

<sup>18</sup> 00:02:15 – 00:02:53. Tradução de Pereira (2014, p. 53-54).



em oposição à oferta da Horda e, segundo, para o engrandecimento do inimigo teutônico – identificado genericamente como “alemães”.

A cena seguinte é centrada em Novgorod. A cidade murada, cortada pelo Rio Volkhov, é apresentada como um movimentado centro urbano e comercial, por onde circulam pessoas e mercadorias. Um mensageiro chega anunciando a tomada da cidade de Pskov pelos Cavaleiros Teutônicos e suas atrocidades contra os habitantes. Frente à ameaça sobre a cidade, a população entra num acalorado debate. Os comerciantes – representados como típicos burgueses capitalistas do século XX – aparecem como individualistas, optando por evitar a guerra e pagar tributos. Em resposta a eles, a população decide chamar Nevsky para o comando das tropas de defesa, pois, conforme um dos cidadãos, “para o rico não importa quem é mãe, quem é madrasta”.

O terceiro capítulo apresenta os antagonistas da narrativa, os Cavaleiros Teutônicos, logo após a tomada de Pskov. A violência dos invasores é representada pela cidade em chamas, pela população subjugada e presa. Os representantes da Igreja Católica romana são o elemento que ressalta a intenção cruzadista dos cavaleiros sobre a Ortodoxa Rus. Em determinado momento, o delegado papal informa que aquele que não se “submete à Roma deve ser exterminado”. A cruz romana é um elemento constante na cena e, sob ela, homens, mulheres e crianças são jogados em uma grande fogueira. Ressalta-se, portanto, a violência do inimigo e o sofrimento da população massacrada. Os líderes dos Cavaleiros possuem aspecto taciturno, enquanto o restante dos soldados “são desumanizados sob os seus capacetes sem face” (SILVA, 2017, p. 182). Nesse mesmo sentido, Seward (1995, p. 106, tradução nossa), com relação aos cavaleiros, argumenta que “[...] seus enormes cavalos, elmos sem rosto, escudos com cruces negras e mantos brancos ondulantes davam-lhes uma aparência verdadeiramente apavorante”<sup>19</sup>.

Nos capítulos 4 e 5, Nevsky volta a ser o centro da narrativa. Uma delegação de Novgorod chega até sua cabana, pedindo para que ele retorne ao comando dos exércitos. O príncipe aceita dizendo que vai defender toda “a terra da Rus insultada”. Mais uma vez, suas palavras remetem o telespectador à defesa de sua pátria. Nevsky sabe que apenas o seu exército não será o suficiente, argumentando que a solução será convocar os camponeses. Dessa forma, a narrativa expõe a necessária comunhão da população para a defesa da terra contra o invasor.

Na cena seguinte, Nevsky percorre as terras da Rus, onde recruta uma multidão de camponeses, os quais juntam-se de bom grado ao príncipe. O “espírito” do momento é dado pelo coro que canta: “[...] levanta-te, povo da Rússia! [...] Levanta-te, povo livre e corajoso! [...] Levanta-te para defender nossa linda terra!”<sup>20</sup>. Nevsky entra aclamado em Novgorod, seguido por seus guerreiros e camponeses, pregando a união da população na defesa dos campos e das florestas, das cidades que não podem mais lutar, ao que o povo responde em júbilo. Ao fundo do púlpito em que discursa, uma grande igreja cristã ortodoxa ocupa posição de destaque. Seu estilo arquitetônico assemelha-se ao das

<sup>19</sup> “[...] their huge horses, faceless helmets, black-crossed Shields and billowing White cloaks gave them a trully nightmarish appearance”.

<sup>20</sup> 00:34:37 – 00:37:02.

catedrais medievais de Novgorod,<sup>21</sup> as quais, conforme Arthur Voyce (1967, p. 108) possuem “[...] paredes brancas, austeras, quase sem janelas, os contrafortes nus, os parapeitos semicirculares e as silhuetas [...] das cinco cúpulas erguendo-se acima da massa simples da catedral”<sup>22</sup>. Essa semelhança entre catedrais pode ser observada enquanto um recurso de aproximação temporal, do passado representado no filme com o presente,<sup>23</sup> permeado por um processo de identificação cultural e religiosa do público.

Recursos semelhantes são utilizados nas características estéticas de identificação dos teutônicos. Há um momento em que o representante papal celebra uma missa campal. Seu chapéu é adornado com um símbolo muito semelhante à suástica nazista. A missa transcorre enquanto um clérigo dedilha o órgão que dá o tom musical à cena. López (2010) destaca que a distinção dos personagens russos e teutônicos também ocorre por intermédio da música utilizada. Enquanto as músicas russas ressaltam o folclore e a agência popular – como na cena em que Nevsky convoca os camponeses –, a música dos teutônicos assemelha-se aos cantos da Igreja Romana, representada como “[...] uma marcha fúnebre, com coros masculinos, e em latim (idioma utilizado na liturgia católica)”<sup>24</sup> (LÓPEZ, 2010, p. 73, tradução nossa). Dessa forma, a música também funciona como uma forma de salientar a identidade religiosa – catolicismo – e o aval da Igreja Romana sobre a cruzada daqueles homens.

Os últimos capítulos apresentam o clímax e o desfecho da narrativa, com ambos os exércitos se enfrentando na “Batalha do Gelo”. A estratégia de Nevsky se baseia em esperar o ataque dos teutônicos sobre as águas congeladas do lago: sabendo que a armadura de seus adversários é mais pesada, o príncipe aposta na ruptura do gelo como um potencial aliado. O plano de imagens contrapõe os olhares dos dois exércitos: de um lado, os eslavos, cujas feições expressam apreensão e bravura; do outro, os teutônicos cujos elmos lhes impõem um aspecto amedrontador. A intenção de Eisenstein foi criar uma cena de crescente tensão e terror, conforme os cavaleiros se aproximavam dos soldados eslavos: “o pulsar fervente de um coração excitado ditou o ritmo dos cascos em galope [...] uma imagem aterrorizante – o início de uma batalha que deve ser uma luta até o fim” (EISENSTEIN, 2002, p. 143). O barulho do choque entre armaduras e espadas é constante, contribuindo para a imersão do espectador no furor da luta. Na teoria do cineasta, um trabalho cinematográfico possui um alto poder comovente quando realiza uma tripla síntese dramática, formada por um tema épico, dramaticidade e o grau de lirismo empregado (EISENSTEIN, 2002, p. 172). O desfecho da batalha ocorre com a retirada dos teutônicos em direção ao gelo. Um por um, cavaleiros, soldados e clérigos vão afundando nas geladas águas do Peipus.

---

<sup>21</sup> A catedral representada na cena é muito semelhante às catedrais de Santa Sofia e São Nicolau, localizadas em Novgorod, cujas construções datam do século XI e XII, respectivamente.

<sup>22</sup> “[...] white, austere, almost windowless walls, the bare buttresses, the semicircular parapets, and the marvelous silhouettes of the five cupolas rising above the simple mass of the cathedral”.

<sup>23</sup> Enquanto o vínculo entre os Cavaleiros Teutônicos e a Igreja Católica de Roma é ressaltado em diversos momentos do filme – isto é, o aspecto cruzadista do avanço teutônico sobre as terras a Rus -, a vinculação entre Alexander e a Igreja Ortodoxa é mais sutil. A luta contra os teutônicos, por parte dos eslavos, é baseada na defesa da terra e da liberdade da população, estando ausente uma conotação religiosa mais explícita.

<sup>24</sup> “[...] con una marcha fúnebre, con coros masculinos, y en latín (idioma utilizado en la liturgia católica)”.

Se chega, por fim, ao epílogo do filme. Em Pskov, Nevsky é recebido como herói pela população e pelos membros da Igreja Ortodoxa. São trazidos os mortos e feridos, bem como os prisioneiros que serão julgados. O príncipe é retratado de forma impiedosa no julgamento dos cavaleiros, porém, também é misericordioso ao estender o perdão e conceder a liberdade aos camponeses mercenários que lutaram ao lado dos teutônicos. Em sua última fala, o olhar de Nevsky oscila entre a população e a câmera de Eisenstein, o faz parecer que o personagem fala diretamente com o espectador. Na figura do príncipe, a URSS deixa seu recado: “Vá e diga a todos em terras estrangeiras que a Rússia vive. [...] aquele que vem a nós com a espada, morrerá pela espada”.<sup>25</sup> Na narrativa, Nevsky retoma seu principado. Fora da tela – e por meio dela – é reabilitado enquanto líder do povo e herói da nação, um símbolo tão caro para a identidade patriótica soviética do século XX.

## O poeta

Após a morte de Stalin em 1953, seu corpo repousaria ao lado de Lênin no mausoléu somente até 1961, quando seria removido e enterrado nas proximidades da muralha do Kremlin, pois seu sucessor, Nikita Khrushchev, combateria tanto a ordem do regime stalinista quanto o espírito do antigo dirigente. Embora acreditasse que a revolução fosse um projeto em andamento, Khrushchev divergia de Stalin quanto a ideia de que a lealdade dos cidadãos deveria ser coagida pelos agentes do Estado, sobretudo pelo Comissariado do Povo para Assuntos Internos (NKVD). Com a redução do poder policial e um certo grau de tolerância com a diversidade intelectual, embora com repetidos esforços para mantê-los na “linha”, o período de Khrushchev ficaria conhecido como *degelo* – título do romance de 1954 do escritor ucraniano Ilya Erenburg, em alusão ao que seria o “longo inverno” stalinista (NOVIKOVA, 2007, p. 73-77). Nas artes deu-se um momento de experimentação e afastamento das velhas convenções. Em 1962, o cineasta russo Andrei Tarkovsky venceria o Leão de Ouro do Festival de Veneza com uma visão da guerra pelos olhos de uma criança no filme *A Infância de Ivan*. A “desmonumentalização” de Stalin também teria grande impacto na política das repúblicas não-russas. Nem mesmo seu corpo em pedra escapou, quando em 1962 sua maior estátua na URSS foi derrubada em Yerevan, capital da Armênia, e foi substituída anos depois pela figura da *Mãe Armênia* (SUNY, 1993, p. 181).

Mesmo com o afastamento de Khrushchev em 1964 essa produção continuou existindo; e, ainda que nas margens, tornou o *degelo* uma “marca geracional” de artistas e políticos dos 60, sendo Sergei Parajanov um importante expoente. O diretor nasceu no ano de eclosão da Revolta de Agosto, 1924, em Tbilisi, capital da Geórgia, quando as forças contrárias ao governo bolchevique no país, instalado em 1921, lutaram pelo restabelecimento da independência de 1918. Com a derrota dos opositores, a URSS incorporou a Geórgia com a Armênia e o Azerbaijão na República Socialista Federativa Soviética da Transcaucásia, até 1936, quando foram desmembradas. Em uma entrevista em janeiro de 1988, Parajanov comentou: “Todos sabem que tenho três terras-mãe. Nasci na Geórgia, trabalhei na Ucrânia e morrerei na Armênia” (PARAJANOV-

<sup>25</sup> 01:46:38 – 01:47:00.

VARTANOV INSTITUTE). Segundo James Steffen (2013, p. 4), principal biógrafo do diretor em língua inglesa, além de ampliar os experimentos com edição, som e cores iniciados por Eisenstein, Parajanov buscou trazer as culturas das repúblicas transcaucásias para o cenário cinematográfico global.

Parajanov estudou canto no Conservatório de Tbilisi, realizando concertos para os soldados durante a Segunda Guerra Mundial, e, depois, de 1945 a 1951, formou-se em direção no Instituto Estatal Russo de Cinema (VGIK); *alma mater* de outros grandes diretores como os russos Andrei Tarkovsky e Elem Klimov (GALSTYAN, 2014, p. 106). Seu primeiro filme, *Andriesh* (1954), foi uma adaptação de um conto de fadas de 1946 do escritor moldavo Emilian Bukov e lhe rendeu um convite do cineasta e professor Aleksandr Dovjenko para trabalhar na Ucrânia. O reconhecimento internacional viria um ano após a saída de Khrushchev com *Sombras dos antepassados esquecidos* (1964), produzido pelos Estúdios Dovjenko. Adaptação da obra do escritor ucraniano Mykhailo Kotsiubynsky, sobre os *Hutsuls*, habitantes dos montes Cárpatos, o filme circulou internacionalmente, conquistando o júri do Festival de Mar del Plata em 1965. Em 1966, mudou-se para Yerevan, onde realizaria o filme cuja “beleza” levou o cineasta italiano Michelangelo Antonioni a considerá-lo um dos mais importantes diretores da época, *A cor da Romã* (1969) (PARAJANOV-VARTANOV INSTITUTE).

O filme conta as percepções de infância, o despertar sexual e amoroso, a iniciação à vida monástica, o amadurecimento e a morte do *ashug* Saya-Nova, pseudônimo de Arutin Sayadian. Embora pouco se saiba sobre a sua vida, o poeta habitou a região transcaucásia no século XVIII, tendo provavelmente nascido no norte da Armênia. Ainda que os reinos armênios e georgianos já no século IV tenham adotado o cristianismo como religião oficial, em várias ocasiões eles estiveram sob a influência dos impérios persa, bizantino, otomano e russo; sem deixar de estabelecer laços comerciais com países da Europa, a Índia e a China (PAYASLIAN, 2007, p. 107). Além da palavra *ashugh* derivar da forma árabe *ashiq*, “amante”, o que reflete essas dinâmicas culturais, suas canções também contarem com convenções da poesia árabe, persa e turca (STEFFEN, 2013, p. 117-118). Sayat-Nova, de fato, morreu em 1796 quando os persas atacaram a região, que havia declinado da suserania da dinastia *Qajar* em favor do Império Russo. Dentre as diferentes histórias narradas sobre o poeta, a que Parajanov escolheu contar diz que ele serviu como *ashug* na corte de Heráclio II da Cachétia até ser banido por, supostamente, ter se apaixonado por Anna, irmã de Heráclio. No exílio, ingressou como sacerdote no mosteiro armênio de Hagphat, espoliado pelos persas durante a invasão. Do ponto de vista da política de nacionalidades soviética, segundo Steffen (2013, p. 120), Sayat-Nova foi mais do que um grande poeta nacional; ele escreveu em armênio, georgiano e azerbaijano, incorporando a ideia de “amizade dos povos”.

Planejado inicialmente para se chamar *No meu mundo*, o material entregue por Parajanov, todavia, acabou não podendo usar nem mesmo o nome do poeta no título e foi reeditado por Sergei Yutkevich, renomado diretor russo, como pré-condição para o lançamento (GALSTYAN, 2014, p. 106; OELER, 2006, p. 479). Para Oeler (2006, p. 479), se o Comitê Central esperava uma cinebiografia convencional, o diretor usou representações específicas dos *ashugs* para criar “o mundo interior do protagonista” de forma “poética”. Poesia aqui se refere a uma distinção entre um cinema construído por

“rimas” de imagens e outro por causas e efeitos narrativos. Neste primeiro, as cenas se conectam associativamente, sem levar em consideração, necessariamente, uma sequência narrativa (ainda que não a renuncie) (OELER, 2006, p. 480). Para entender o que seria uma “rima” ou uma cena que se conecta associativamente com outra, analisaremos, primeiro, a sequência do prólogo de *A cor Romã*, que, de certa forma, dita os principais temas e parâmetros do gênero no filme. A edição que analisamos aqui é a de Yutkevich, que entrou nos cinemas soviéticos em 1969 e por mais de 20 anos circulou no ocidente. Somente em 1992 uma “versão do diretor” foi exibida no Festival de Los Angeles e passou a ser distribuída pela Meronk Films & Pare Productions (STEFFEN, 1996, p. 17).

Yutkevich dividiu o filme em 11 “capítulos” após o prólogo de abertura. Cada uma delas é anunciada por um título: 1) Infância do poeta; 2) Juventude do poeta; 3) Poeta na corte; 4) Poeta parte para o mosteiro; 5) *Matagh* (uma oferenda); 6) A morte do Católico;<sup>26</sup> 7) O sonho do poeta (ele volta à infância e chora por seus pais); 8) Velhice do poeta (o poeta sai do mosteiro); 9) Encontro com o anjo da morte (o poeta enterra seu amor); 10) Morte do poeta; e, 11) Um poeta morre, mas não sua musa. O prólogo começa com um manuscrito armênio aberto, acompanhado por uma voz recitando um verso de um de seus poemas: “Eu sou o homem cuja vida e alma são torturadas”. O manuscrito, que identificaremos com a letra *m*, se alterna com várias imagens nos quadros subsequentes: 1) três romãs cujo suco vermelho escorre por baixo de um fundo de linho branco; 2) *m*, e repete o verso; 3) uma adaga, também com suco vermelho por baixo do linho branco; 3) *m*, não repete o verso; 4) um pé esmagando uvas sobre uma pedra com inscrições; 5) *m*, e repete o verso; 6) dois pães e duas trutas, até que um terceiro peixe aparece por meio de um corte; 7) *m*, não repete o verso; 8) uma *kamancha* (instrumento de cordas arqueadas com corpo em forma de globo) ao lado de um vaso com uma rosa branca; 9) *m*, não repete o verso; 10) um emaranhado de espinhos contra um fundo preto; e, 11) *m*, e repete o verso. A aparição do quadro de *m* entre os outros quadros varia conforme a declamação do verso, que se pode chamar de *v*. Assim, toda essa sequência corresponde a seguinte “ordem rítmica”: *mv, mv, m, mv, m, m e mv*. Não obstante, as imagens associam-se umas com as outras simbolicamente. O suco que escorre das romãs em 1 escorre atrás da adaga em 3; e, isso não se limita apenas aos quadros do prólogo, pois no capítulo 10, sobre a morte de Sayat-Nova, as mesmas três romãs voltam a aparecer; agora cortadas ao meio, junto a adaga, no fundo de linho já quase totalmente enrubescido.

O elemento chave desse mundo cinematográfico é o objeto (a romã, a adaga, a *kamancha*, etc.), mas, segundo Siranush Galstyan (2014, p. 109-110), a ação, como se vê nos capítulos seguintes, é dada pela interação simbólica com os personagens. Além de uma cor, o vermelho do suco da romã é uma substância física; uma realidade “imaginada”; uma aposta do filme na sua capacidade de ser percebida em toda sua diversidade de significados. Fator que expressa o desejo do cineasta de levar ao espectador uma postura mais “ativa” em relação à obra (GALSTYAN, 2014, p. 110-111; STEFFEN, 2013, p. 20). Por outro lado, a ideia de uma trajetória coerente (infância,

<sup>26</sup> Católico aqui se refere ao “Católico de Todos os Armênios”, chefe máximo da Igreja Apostólica Armênia. Ver: Payaslian (2007) e Suny (1993).

juventude, meia-idade, etc.) ainda que Yutkevich tenha se servido disto na organização dos capítulos, à maneira de Eisenstein, abre caminho para um tempo condensado de passado, presente e futuro. Em especial pelo reaparecimento ritmado e associação de objetos ou, também, de personagens (o poeta menino aparece nos mesmos quadros em que estão suas outras versões mais velhas) (OELER, 2006, p. 482). Assim, em termos literários, enquanto *Alexander Nevsky* aproxima-se do gênero épico (linear), *A cor da Romã* é construído em versos (condensado).

No primeiro capítulo, ambientando no mosteiro de Sanahin, na região de Lori no norte da Armênia, o pequeno Arutin (Melkon Aleksanyan) observa e dialoga com o mundo a sua volta. No telhado do mosteiro, onde livros umedecidos secam ao sol, o menino deita no meio deles e uma brisa suave vira suas páginas. Na cena anterior ficamos sabendo que Sanahin conta com uma vasta quantidade de livros, sob os cuidados dos sacerdotes que prensam suas páginas para enxugar a água infiltrada da chuva. Entre os séculos XVII e XIX, sob a influência dos otomanos e persas, a região desenvolveu o *scriptorium* e muitos mosteiros dedicaram-se à escrita. A impressão de livros, por sua vez, foi um produto dos laços com mercadores estrangeiros de diferentes lugares. Em 1666, a Bíblia armênia foi produzida em Amsterdã, e a primeira impressora, em 1771, foi financiada por um comerciante armênio que vivia na Índia (PAYASLIAN, 2007, p. 107). Essas influências históricas e culturais mais amplas na região são um fio temático que percorre o filme inteiro.

Na sequência da cena no telhado, Arutin caminha entre mulheres que lavam tapetes no chão com os pés; entre fiandeiras e tinteiros; e, espia pela janela de uma casa de banhos de enxofre homens sendo massageados e lavados. Os carpetes e tapetes, tão comuns entre o mobiliário otomano, viajaram pelos vários cantos do Império e pela Europa. Os banhos, assim como os balneários públicos, estiveram presentes no universo muçulmano, tanto para a higiene quanto para o convívio social (QUATAERT, 2018, p.182-188). Estes e outros elementos que conjugam a cultura e o espaço-tempo do personagem vão surgindo até o momento em que o menino caminha na direção de um jovem com uma *kamancha*; que, por acaso, descobrimos no capítulo seguinte, é ele mesmo; mas agora *ashug* Sayat-Nova. Sua versão jovem (presente nos capítulos 2 e 3) é interpretada pela atriz georgiana Sofiko Chiaureli, que dá vida a mais quatro personagens: uma mímica, uma freira e, inclusive, a amada Anna e seu anjo da morte. Como *ashug* da corte ele experimenta uma série de novos objetos como quando criança – versão que não deixa de aparecer mais uma vez em uma cena de dança.

Os capítulos seguintes abordam a vida de Sayat como sacerdote em Hagphat. Essa “transição”, como do capítulo 1 para o 2, acontece também com um caminhada. Porém, desta vez, o *ashug* caminha solitário, a não ser pela presença de dois pavões, no fundo de uma sala branca com uma *kamancha* e um livro no chão, logo mais à frente. No capítulo 4, dois objetos do prólogo ganham novo destaque. Entre a realização de trabalhos no campo, velórios, batismos e casamentos no mosteiro, a romã (1) e a uva (4) são vistas como os principais alimentos dos religiosos. A primeira aparece em uma cena em que um grupo de sacerdotes de frente para a câmera, alinhados à esquerda do enquadramento, abocanham cada um uma romã com as duas mãos; e, à direita, isolado, Sayat (interpretado pelo bailarino e ator armênio Vilen Galstyan) segura um livro contra o peito. Já as uvas, ressurgem sendo esmagadas, porém não apenas em um único

cache, mas em três tinas cheias que são moídas pelos pés de três sacerdotes para fazer vinho. Parajanov desdobra assim esses frutos, sobretudo a romã, cultivada em todo Cáucaso e Oriente Médio, para evocar inúmeras associações. Vida e morte, alimento e derramamento de sangue, as imagens carregam muitas conotações, especialmente das antigas escrituras cristãs e da tradição literária persa, presentes na poesia de Sayat-Nova (STEFFEN, 2013, p. 137).

O elemento sagrado é outra constante em *A cor da romã*. No capítulo 5, Sayat-Nova acompanha um *Matagh*, uma cerimônia sacrificial, em que a carne de um cordeiro é depositada em um recipiente para assar da mesma forma que os tinteiros lançam o tecido recém tingido no capítulo 1. Referente à Igreja Apostólica Armênia, o capítulo 6 inicia com a chegada da notícia em Hagphat da morte do Santo Padre Lázaro, “Católico de Todos os Armênios”, em Echmiatsin (sede da Igreja). Revelação anunciada por uma voz que repete a seguinte frase: “O céu enviou sobre nós a este mundo, tristeza... tristeza... tristeza”. O corpo de Lázaro surge então sendo velado no meio do monastério, cercado por uma multidão; não de crentes, mas de ovelhas em rebanho. Após a morte do Católico, Sayat chega a mais uma “transição”, contudo, desta vez, sua caminhada acontece em um sonho. No capítulo 7, os diferentes tempos da sua vida são condensados em um sonho em que ele encontra figuras do seu passado (sua versão criança, os pais, os sacerdotes de Sanahin, etc.); o presente (os sacerdotes de Hagphat, o Católico, etc.); e, o futuro (sua mesma versão criança aparece como um anjo no capítulo 10), conjuntamente.

Os últimos quatro capítulos apresentam o final da vida de um Sayat-Nova já de cabelos grisalhos (interpretado pelo ator georgiano Giorgi Gegechkori) e, de modo mais amplo, o período das invasões persas na região. No mosteiro de Akhtala, vizinho de Sanahin e Hagphat, Sayat-Nova contempla os afrescos que iluminam as paredes e mergulha uma pequena tigela de latão na sua fonte de água, descobrindo que a mesma secou. Ao olhar para a imagem da Virgem Maria, ele imagina um guerreiro, com a face pintada de bronze, atirando uma flecha contra ela, fazendo com que o rosto dela caia. Antes da aparição do já mencionado quadro com as três romãs cortados ao meio no capítulo 10, um braço coberto com uma cota de malha e braçadeira crava uma adaga em uma parede branca e um metafórico sangue pinga da ferida. Em seguida, aparece um fundo preto como no quadro 10 do prólogo, mas ao invés de espinhos este está coberto de cruzeiras brancas. A morte então apresenta-se para o envelhecido *ashug* na forma de um homem que cimenta jarros em uma janela arqueada, dentro da catedral. Este trabalhador ordena duas vezes que Sayat-Nova cante; tendo assim obedecido, ele deixa, por fim, que a vida dele acabe. Como se tivesse encerrado mais uma “transição” de sua vida, o poeta caminha em um campo aberto, onde dois anjos o seguem carregando a sua *kamancha*. Esta última caminhada é também a última cena de *A cor da romã*. Ao mesmo que tempo em que a morte não é um “final”, mas um recomeço, os jarros na janela capturaram seu canto pela eternidade neste mundo. Segundo Steffen (2013, p. 123), o objetivo da cena é representar como, após sua morte, Sayat-Nova se tornou a voz do “povo”, num sentido que transpassa fronteiras nacionais. Por isso, embora não tenha lutado como um “patriota”, à maneira do príncipe, o poeta faleceu atormentado pela ocupação da região pelo Império Persa.

## Visões do passado, entre lentes e letras

Depois de visitar belas paisagens em diferentes épocas, conhecer figuras do passado e uma variedade de símbolos da cultura, voltamos agora ao começo: Berlim. Como dissemos, as imagens desta noite de 9 de novembro de 1989, devido ao seu caráter disruptivo, tornaram-se símbolos da mudança de paradigmas e paisagens intelectuais e políticas. A nossa insistência na ampla cobertura do Muro caindo não é para validar seu caráter de “fim de uma era”, muito menos o vocabulário neoliberal que dele valeu-se, mas para elucidar, uma vez mais, como destaca Rosenstone (2010, p. 12), o peso das imagens na formação de consciências históricas, e, especificamente, como elas criam um mundo histórico. Assim como as palavras, elas funcionam para expressar e explicar o mundo de diferentes maneiras e perspectivas, a fim de produzir distintos significados. Filmes de sucesso de bilheteria, documentários, reportagens, ainda que causem inquietações aos profissionais da história quanto às suas demandas de veracidade e verificabilidade, são fontes de conhecimento histórico, de relação com o tempo e da maneira como se entendem eventos e personagens históricos no espaço público (ROSENSTONE, 2010, p. 12).

Para a disciplina histórica, isto não é um convite para afirmar que todas as representações do passado tem o mesmo valor de compreensão, sancionando a mentira ou qualquer forma enganação como prática historiográfica. Apenas que a sua forma escrita não é dona do passado. Não obstante, esta não é menos “moldada” do que um filme ou um romance, afinal, o passado não é “encontrado” em estado “puro”, mas construído pela narrativa, conforme seus métodos. Nenhum indivíduo ou nação viveu uma história coerente com início, meio e fim (ou, de forma condensada como em *A cor da romã*). Conforme Rosenstone (1988, p. 1180), a linguagem não é transparente, o “espelho” do passado como “realmente” era, a linguagem cria e estrutura a história. O que não quer dizer que tudo seja a mesma coisa. Assim como as representações filmadas, a maneira de produzir mensagens da historiografia é produto de condensação, deslocamento e simbolização em distintos meios (WHITE, 1988, p. 1194). Como provoca White (1988, p. 1192), qual deveria ser o tamanho de *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II* (1949), de Fernand Braudel, para fazer justiça ao assunto?

No cinema fazemos mais do que “olhar”, também “sentimos”. Para Umberto Eco (2016, p. 189), a primeira reação diante de uma imagem em movimento é fisiológica: “a pulsão cardíaca acelerada”. Nesta pequena observação em *Cinema e literatura: a estrutura do enredo* (1962), o autor de *O nome da rosa* (1980), ainda que de maneira apurada, sublinha um aspecto fundamental do cinema: o desejo de causar “emoções”. Desta forma, o clímax do confronto que se aproxima – seja pela aceleração do ritmo da música de Prokofiev, o galopar dos cavaleiros ou o sangue que escorre em uma parede apunhalada – visa proporcionar ao espectador sentimentos fortes sobre as imagens. Quer “destruir” a sua distância com o passado, para não apenas aprender que a história dói ou dá prazer, mas que se pode experimentar (ROSENSTONE, 2010, p. 16). Embora pareça um aspecto que o torne inalcançável à outros meios narrativos, Eco sublinha uma “homologia estrutural” entre este e o romance literário. Ambos seriam “artes de ação” – na compreensão aristotélica de ação enquanto uma relação estabelecida entre uma série



de acontecimentos. Nas palavras de Eco (2016, p. 193), “é possível estabelecer comparações entre a forma de um filme e a forma de um romance, pelo menos no plano da estruturação da ação”, pois a diferença reside nos meios, isto é, contar em palavras ou imagens fílmicas.

Estabelecer aproximações e contrastes, como buscou Eco, é uma maneira de aprender com outros meios, tanto o que se pode, ou, hamletianamente, não ser, quanto as possibilidades e demandas sociais envolvidas. No caso da história escrita, Rosenstone (1988, p. 1184) defende, através do cinema, a possibilidade de recuperar o poder da “imaginação literária” - recalcada no século XIX. Marc Ferro (2010, p. 25-47), que trouxe o cinema para dentro da historiografia na década de 1970 como um artefato sócio-cultural, capaz de fornecer o que chamou de “contra-análise” da sociedade, declinava da ideia de que os filmes podem expressar uma visão histórica. Compreendidos como apenas reproduções das visões de outros (política, ideológica, econômica), Ferro (2010, p. 184-186), no entanto, admitiu exceções; dependendo do seu grau de “autonomia” e “contribuição estética”. O que Rosenstone (2010, p. 22) viu como a sua noção mais relevante sobre a questão do filme como uma possibilidade narrativa. Não obstante, um dos exemplos de originalidade e inteligibilidade soviético apontado por Ferro foi um expoente do *degelo*, o internacionalmente reconhecido Tarkovsky.

Aqui, tanto pelas lentes de Eisenstein quanto pelas de Parajanov, sublinhamos um príncipe que viveu uma batalha épica e um poeta que cantou para distintos “povos” em verso - momento em que a busca pela emoção encontra-se com o recurso literário - ou seja, buscamos ver a maneira como a narrativa é construída e do que dela se pode compreender. À maneira de nossos aportes teóricos, vislumbramos na forma destes filmes as demandas apresentadas à cada diretor e as saídas narrativas que eles encontraram para tratar de figuras e eventos do passado. Como disse Oeler (2006), ambos produziram filmes em que os sentidos não dependeram apenas das falas de seus personagens. O que poderia ser visto como a maior dificuldade para o domínio da história escrita captar. No entanto, como a pergunta que White coloca à Braudel, podemos pensar, realmente temos palavras para tudo? Dado o reconhecimento de que a representação do passado é “moldada” dentro de um campo de limitações narrativas e significados esperados para com determinado evento ou personagem. Não obstante, o passado está tão distante assim que não há ação criativa capaz de mostrá-lo historicamente como um intrincado processo envolto por temporalidades em disputa? Não pensando isso com as cabeças de nossos cineastas, ou através de suas demandas particulares, mas pelos aspectos dinâmicos do passado.

Em *Alexander Nevsky* as falas do protagonista parecem direcionadas ao espectador, quando o príncipe fixa o olhar na câmara de Eisenstein. É um recurso que intenciona evocar a emoção do público, aproximando-o daquele contexto representado e, simultaneamente, o contexto à realidade do público. Porém, a palavra não reina absoluta, mas divide espaço com a música que suscita emoções, as altivas cantigas folclóricas dos camponeses, o terror dos cavaleiros sem rostos, as localizações precisas, necessárias para a familiarização do público. Toda essa organicidade que compreende o filme faz parte da “síntese dramática” eleita por Eisenstein (2002).

Em *A Cor da Romã* percebemos uma economia intencional das falas. É o grau de lirismo das cenas (como nas estrofes de um poema), a interação entre um personagem e outro, ou com os objetos, que faz com que a linguagem falada seja dispensada. É uma obra que enfatiza a percepção, a atenção sobre os detalhes, sobre o plano de imagens, sobre o “diálogo” dos olhares e, porque não dizer, da “imaginação”. Lugar deixado em aberto por Parajanov, pois embora suas associações criem rimas entre os objetos, as mensagens não são unívocas. Ao olhar para a câmera, Alexander parece nos convocar para a luta. Enquanto Sayat-Nova convida para conhecermos não só o “mundo em que viveu”, mas os seus desejos, impulsos, prazeres e dores.

Separados temporalmente, aproximados por um drama comum, tanto o príncipe quanto o poeta tiveram que lidar com a ameaça externa. Toda a narrativa de Eisenstein se debruça sobre a resistência da nacionalidade frente a desintegração da pátria e da identidade nacional, trazida pelo invasor germânico. Nevsky a defende por meio da espada, contra os inimigos, e da oratória, direcionada aos aliados. O sentido é dado quando percebemos o povo como representação das diversas identidades culturais formadas pelas repúblicas da URSS. Por meio da oratória nacionalista de Alexander, o governo central buscou fortalecer a unidade soviética em vista do avanço nazista. Esse chamado do príncipe corresponde ao que Anna Toropova (2015) chamou de “estados de endividamento” com o Estado soviético. Tendo o regime de Stalin garantido uma vida próspera, cumprir um dever nacional seria uma autorealização, o pagamento de uma dívida que “maximizaria a felicidade” das pessoas. Forma de governamentalidade biopolítica centrada na sobrevivência, pelas mãos dos indivíduos, da vida melhorada trazida pelo regime (TOROPOVA, 2015, p. 667).

O poeta, por sua vez, é concebido entre forças entremeadas. Entre o exorcismo do fantasma de Stalin, a experimentação cinematográfica e a construção do segundo grande culto da URSS, ao lado do corpo de Lênin, isto é, o triunfo da “Grande Guerra Patriótica”, de meados da década de 1960, sob o dirigente Leonid Brejnev. À isso, Parajanov responde com um filme, ferido pelos conflitos com o Comitê Central, que celebra os povos transcaucásios, particularmente os armênios, conforme as circunstâncias biográficas de Sayat-Nova. O aspecto sagrado, como em *Alexander Nevsky*, através do catolicismo armênio, também está presente. Contudo, dentro de uma narrativa que conecta diferentes aspectos da cultura, valorizando a ideia de trocas. O protagonista assim transita dentre os vários povos e sofre pela invasão estrangeira. O sentimento de resistência não deixa de se fazer presente, talvez não tão categoricamente referente aos “ancestrais dos fascistas” como disse Eisenstein, pois o poeta busca expressar que também luta com as contradições de suas próprias condições de vida.

### **Considerações finais**

Príncipe e poeta encontram-se, por fim, nessa última seção, onde delinearemos algumas considerações. Entendemos que uma discussão que opõe a linguagem historiográfica e cinematográfica pode empobrecer o potencial do cinema enquanto um elemento social, cultural e histórico. São linguagens distintas mas, passíveis de aproximações e contrastes. Acreditamos que isso deva ser entendido para evitar uma perspectiva que limita a interpretação e a narrativa fílmica aos limites do que é

considerado histórico, factual ou anacrônico pelos historiadores e historiadoras, pois são problemas que não são de primeira instância para a linguagem da arte. Quanto à isso ainda, não buscamos aqui adaptar as vantagens da narrativa fílmica à histórica, nem tão-pouco encontrar respostas nas resoluções dos problemas que estes cineastas colocaram à questão do nacionalismo, sob seus regimes políticos. Aprendemos, isso sim, formas de se entender o passado e se relacionar com o tempo, os eventos e os personagens históricos com imagens em movimento e sonorizadas. Como um príncipe e um poeta saíram das páginas de livros, porque saíram e como foram performatizados em discurso imagético. Com quais instrumentos narrativos contaram e à quais significados abriram caminho.

Com relação às nacionalidades, os dois filmes apresentam distinções. Em *Alexander Nevsky* buscou-se uma unidade com relação às identidades soviéticas. Dessa forma, a pluralidade étnica, cultural e religiosa é unificada por meio da Igreja Ortodoxa, as repúblicas tornam-se o povo, o espaço soviético torna-se a “terra mãe”. Todos esses aspectos são manuseados sobre o épico do herói, contra um inimigo que também é singularizado, os alemães. Sobre um ponto de vista geral, vemos a batalha entre herói e vilões, entre a “comunhão dos povos eslavos” e a aterrorizante fragmentação sob o jugo germânico. Sayat Nova, por sua vez, caminha entre culturas diversas, fazendo com que *A Cor da Romã* possa ser vista como um elogio às identidades diversas dos povos transcaucásios em um contexto marcado pelo *degelo* do período stalinista. O que Nevsky de Eisenstein responderia se escutasse Parajanov argumentar que é filho de “três terras-mãe”? Dentro desse evidente esforço imaginativo, possivelmente que estão ligadas pelo projeto-comum de um Estado comunista.

## Referências

- A COR da romã (filme). Direção de Sergei Parajanov. URSS: Armenfilm. 1969. 73 min.
- ALEXANDER Nevsky (filme). Direção de Sergei Eisenstein. URSS: Mosfilm. 1938. 112 min.
- ALMEIDA, Cybele. A Joana d'Arc de Luc Besson e outras Joanas do cinema: reinterpretações de uma heroína medieval. *Sovrastrutture*, Itália, n. 23, p. 64-79, 2019.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CABRAL, Marcelo. *Eisenstein e a psicologia da arte*. 2008. 206 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
- ECO, Umberto. Cinema e literatura: a estrutura do enredo. In: *A definição da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- FENNELL, John. *The Crises of Medieval Russia, 1200-1304*. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GALSTYAN, Siranush. Sergei Parajanov: Saving Beauty. *Cinergie, il cinema e le altre arti Cinergie uscita*, n. 6, nov., 2014.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997
- ISOAHO, Mari. *The image of Aleksandr Nevskiy in Medieval Russia: warrior and Saint*. Leida, Países Baixos: Brill Leiden, 2006.
- LEWIN, Moshe. *O século soviético*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LÓPES, Lidia. Propaganda y música en el contexto de la Unión Soviética en el período stalinista. El caso de la película Alexander Nevsky. *Artes La Revista*, Universidade de Antioquia, Colombia, v. 9, n. 16, p. 64-75, dez., 2010.
- LUNATCHÁRSKI, Anatoli. Os objetivos da atividade cinematográfica de Estado na URSS. In: *Revolução, arte e cultura*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.
- MARTIN, Janet. *Medieval Russia (980-1584)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In: *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- NOVIKOVA Olga. La política de la memoria: moldear el pasado para construir la sociedad democrática (la URSS y el espacio postsoviético). *Historia del presente*. Madrid, n. 9, 2007.
- OELER, Karla. A Collective Interior Monologue: Sergei Parajanov and Eisenstein's Joyce-Inspired Vision of Cinema. *The Modern Language Review*, v. 101, n. 2, p. 472-487, 1 abr. 2006.
- PARAJANOV-VARTANOV INSTITUTE. *Sergei Parajanov Interview*. Disponível em: < <https://parajanov.com/interview/> > Acesso em: 28 jun. 2020.
- PAYASLIAN, Simon. *History of Armenia: from the origins to the present*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.
- PEREIRA, Erivoneide. *A cinematografia de Serguei Eisenstein: imagem, som e sentido em Aleksandr Niévski*. 2014. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, 2014.
- PLESZCZYŃSKI, Andrzej. The Struggle for power in Suzdal-Vladimir Rus' in 1252 according to the author of 'The Life of Alexander Nevsky'. In: MOŹDZIOCH, S.; WISZEWSKI, P. *Consensus or violence? Cohesive forces in early and high medieval societies (9th-14th c.)*. Breslávia: Institute of History at the University of Wrocław, 2013.
- QUATAERT, Donald. *O Império Otomano. Das Origens ao século XX*. Lisboa: Edições 70, 2018.

QUINSANI, Rafael. *A revolução em película: a relação cinema-história e a transformação do paradigma historiográfico*. 2015. 312 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

ROSENSTONE, Robert. History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History into Film. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5, p. 1173–1185, 1988.

\_\_\_\_\_. *History on film, film on history*. Harlow: Longman/Pearson, 2010.

SEGRILLO, Angelo. *O declínio da URSS*. Um estudo das causas. Rio de Janeiro: Record, 2000

SEWARD, Desmond. *The monks of war: the military religious orders*. Londres: Penguin Books, 1995.

SILVA, José. *A representação dos mongóis em Alexander Nevsky de Sergei Eisenstein*. Cadernos de História UFPE, v. 12, n. 12, p. 171-189, 2017.

STEFFEN, James. *The cinema of Sergei Parajanov*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2013.

\_\_\_\_\_. Parajanov's playful poetics: on the "director's cut" of The color of pomegranates. *Journal of Film and Video*, v. 47, n. 4, p. 17-32, 1996.

SUNY, Ronald. Ascensão e queda da União Soviética: o império de nações. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 75, p. 77–98, 2008.

\_\_\_\_\_. *Looking toward Ararat: Armenia in modern history*. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

TEIXEIRA, Igor. Medievalidades em Flesh and Blood. In: GUAZZELLI, Cesar et al. (Orgs.). *Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema*. Porto Alegre: Argonautas, 2012.

TOROPOVA, Anna. An Inexpiable Debt: Stalinist Cinema, Biopolitics, and the Discourse of Happiness. *The Russian Review*, n. 74, p. 665-683, out. 2015.

TRAVERSO, Enzo. *A melancolia de esquerda: Marxismo, História e Memória*. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

VOYCE, Arthur. *The art and architecture of medieval Russia*. Oklahoma, EUA: University of Oklahoma Press, 1967

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5, p. 1193–1199, 1988.