

# TRADUZIR POESIA NO CINEMA

## DOIS EXEMPLOS: SERGEI PARAJANOV E MARIO MARTONE<sup>1</sup>

### Translating Poetry into Movie

### Two examples: Sergei Parajanov and Mario Martone

Paola Mildonian<sup>2</sup>

**Resumo:** Enquanto vários gêneros literários, como romances e contos, foram objeto de inúmeras transposições para o cinema, a filmagem de poemas se destinou à reconstituição biográfica de seus autores, perdendo, em muitos casos, a coerência com os textos que desejavam representar e criando um cenário de intraduzibilidade. Entretanto, nos últimos tempos, algumas das mais interessantes propostas de trânsito da poesia pelas formas do cinema se moveram no interstício entre a linguagem da ficção e do *bio-pic*. Nessas obras filmográficas, a intenção foi documentar o caminho da palavra, a vida do pensamento poético. O artigo compara duas experiências cinematográficas desse tipo: *A Cor da Romã*, de Sergei Parajanov sobre o poeta armênio Sayat-Nova, e *Il giovane favoloso*, de Mario Martone sobre o poeta italiano Giacomo Leopardi. Ao investigar a concepção artística de seus realizadores, o trabalho conclui que, em ambos os filmes, não são contados os episódios de uma vida, mas os acontecimentos de uma experiência estética individual e de uma época.

**Palavras-chave:** Cinema. Poesia. Sergei Parajanov. Mario Martone. Sayat-Nova. Giacomo Leopardi.

---

<sup>1</sup> Tradução parcial de Paola Mildonian, “Tradurre poesia: da Serghiej Paradjanov a Mario Martone”, *Studi comparatistici*, Gennaio-Dicembre 2015 – Anno VIII – Fascicoli I-II, p. 7-38.

<sup>2</sup> Professora Titular de Literatura Comparada na Universidade Ca' Foscari, Veneza. Membro fundador da Sociedade Italiana de Literatura Comparada. Membro do Conselho Executivo da Associação Italiana de Estudos de Teoria e História Comparada da Literatura. Membro do Bureau da Associação Internacional de Literatura Comparada. E-mail: pamildo@unive.it

\* Texto traduzido por Tiago Macini, mestrando em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

**Abstract:** While several literary genres, such as novels and short stories, have been the subject of numerous transpositions for cinema, the filming of the poems was intended for the biographical reconstruction of their authors, losing, in many cases, the coherence with the texts they wished to represent and creating a scenario of untranslatability. However, in recent times, some of the most interesting proposals for the passage of poetry through the forms of cinema have moved across the intersection between the language of fiction and artistic bio-pics. In these filmographic works, the intention was to document the path of the word, the life of poetic thought. This article compares two such cinematic experiences: *The Color of Pomegranates*, film about Armenian poet Sayat-Nova and directed by Sergei Parajanov; *O jovem fabuloso*, film about Italian poet Giacomo Leopardi and directed by Mario Martone. When investigating the artistic conception of its directors, the work concludes that, in both films, the episodes of a lifetime are not counted, but the events of an individual aesthetic experience and a time.

**Keywords:** Cinema. Poetry. Sergei Parajanov. Mario Martone. Sayat-Nova. Giacomo Leopardi.

## 1 Impressões de uma espectadora

Desde o advento do som, o cinema se valeu, sobretudo, de ferramentas narrativas. Seu mundo é, principalmente, diegético. Não é estranho que, enquanto romances, contos, novelas e baladas, e até mesmo alguns poemas épicos entre os mais famosos, mereceram múltiplas transposições cinematográficas, o poema foi primordialmente destinado a refilmagens biográficas nem sempre pertinentes aos textos que desejavam (e deveriam) representar. Em um rápido vislumbre das últimas duas décadas, começando com *Eclipse de uma paixão* (1995), da diretora polonesa Agnieszka Holland, na intrigante interpretação de David Thewlis (Paul Verlaine) e de Leonardo DiCaprio (Arthur Rimbaud), ainda na efêmera e mais do que nunca “amaldiçoada” beleza de seus vinte anos; passando por *Wilde – O primeiro homem moderno*, de Brian Gilbert (1997), *Uma viagem chamada amor* (2002), de Michele Placido (sobre Sibilla Aleramo e Dino Campana, representados pelo casal Laura Morante e Stefano Accorsi), *Sylvia* (2003), da neozelandesa Christine Jeffs, sobre a trágica história de Sylvia Plath, interpretada por Gwyneth Paltrow; e chegando ao elegante *Brilho de uma paixão* (2009), dedicado a John Keats por outra diretora neozelandesa altamente refinada, Jane Campion, autora do famoso *O piano*

(1993), pode-se dizer que, em todos os filmes com poetas como protagonistas, a poesia está destinada a aparecer de forma acessória, mas certamente adaptada às necessidades de um filme biográfico. Raramente se aborda o problema da representação da palavra poética num sistema de signos e num universo de saberes que não são os da língua articulada, oral e/ou escrita, sistema que, no entanto, é capaz de oferecer experiências estéticas semelhantes, como demonstram obras-primas do surrealismo: é como se a palavra poética não pudesse ser transposta de alguma forma às imagens e à trilha sonora de um filme sem deixar resíduos inaceitáveis. A única preocupação desses filmes (muitas vezes belos) parece ser escapar da banalidade da ficção, uma ameaça presente em qualquer biografia ficcional, mesmo na literatura, e que pode parecer mais forte, mais ameaçadora e, portanto, mais perigosa na história do filme justamente por sua maior aderência à realidade.

Para poder se concentrar no pensamento e na palavra, mais do que na vida do poeta, e escapar sobretudo à banalização da ficção biográfica, o cinema continua a se questionar sobre a maneira como uma linguagem predominantemente visual pode garantir sua máxima conexão a uma experiência – a da poesia – que não só parece difícil de se apreender e se comunicar fora da língua articulada, mas que se caracteriza por sua intrínseca falta de comunicação, mesmo na tradução de uma língua para outra. A intraduzibilidade do texto poético é, de fato, uma opinião amplamente compartilhada: os dois principais movimentos de pesquisa em tradução da segunda metade do século passado, um decididamente estruturalista e o outro hermenêutico, reiteraram essa visão. Mesmo assim (afortunada e felizmente), eles continuaram a traduzir, tentaram superar essa aporia, analisando os processos que permitem ao tradutor se aproximar do original sem traí-lo completamente. Nessas análises, tiveram espaço não só a decomposição dos elementos “sonoros” ou mesmo “musicais” que caracterizam a linguagem da poesia – esse vínculo “musaico”, isto é poético, que já era para Dante intraduzível<sup>3</sup> e que categorias estruturalistas como as de paralelismo e ritmo certamente não foram capazes de compensar –, mas também a capacidade do texto poético de evocar “imagens” e “visões” que colocam em estreita correlação os elementos linguísticos da poesia com as linguagens figurativas, parcial ou totalmente codificadas pela cultura. Isto é, capazes de direcionar a experiência estética no ato de sua recepção. Quer sejam representadas

---

<sup>3</sup> “Musaico”, relativo às Musas: cf. *Convívio*, I, VII, 14-15.

concretamente ao lado do texto escrito,<sup>4</sup> quer sejam confiadas à imaginação “educada pela experiência” do leitor, essas “imagens” e “visões” atuam ao lado das figuras de linguagem: não são metáforas, metonímias, símbolos, alegorias, mas aparecem como correlatos objetivos, para usar um termo conhecido, introduzido há quase cem anos por T. S. Eliot.<sup>5</sup> Certamente, elas orientam tanto as escolhas do tradutor/intérprete quanto os mecanismos de compreensão sobre as várias fases de seu trabalho de reescrita.

Na transposição da poesia para a linguagem cinematográfica, é compreensível, portanto, a intenção de apoiar em linguagens que se afirmam por sua reconhecida estranheza à ficção. Isso ocorre porque, a partir do advento do som, o horizonte da expectativa e da experiência do espectador cinematográfico foi educado para aceitar procedimentos predominantemente narrativos, a menos que seja direcionado, desde os créditos iniciais, para formas reconhecidas como meramente representativas. E isso explica por que, nos últimos tempos, algumas das mais interessantes provas do trânsito da poesia pelas formas do cinema se moveram no interstício entre a linguagem da ficção e a do documentário. A intenção é documentar o caminho da palavra, a vida do pensamento poético, a história de uma alma, como dirá Martone sobre, e não a vida de um homem.

A poesia como protagonista pode ser a voz que se expõe (e se vê) e se ouve: também pode se materializar em imagens que não representam o conteúdo das palavras para sempre confiado ao *flatus vocis*, mas são testemunhas, traços da manifestação da palavra no tempo e no espaço, resíduos recolhidos em uma realidade paralela. Nessa realidade, ela pode ser parcialmente recuperada diante da vida convertida em uma biografia poética, reconstruída a partir do pensamento e da palavra do poeta.

O problema é enfrentado com grande delicadeza por Mario Martone e Ippolita di Majo no filme que, em 2014, dedicaram a Giacomo Leopardi. Primeiramente, gostaria de explicar que, ao dar o título desse artigo, não era minha intenção iniciar uma cronologia que partisse de Parajanov e chegasse em Martone. De fato, foi, sem dúvidas, mais adequado ao caráter pessoal e autobiográfico da minha escolha dar prioridade a Martone, porque o meu interesse pelo assunto em questão começa com o filme O

---

<sup>4</sup> Particularmente evidente na poesia oriental, por exemplo, na poesia japonesa, em que, a partir do século XVII, os versos acompanham a representação pictórica (desenho ou aquarela).

<sup>5</sup> Um objeto ou uma série de objetos bem definidos e concretos, nos quais se encontra a própria expressão (se “correlacionando”), tornando-se reconhecíveis emoções muito intensas, sentimentos profundos e, até mesmo, conceitos abstratos.

*jovem fabuloso*, que representou, para muitos espectadores, uma experiência absolutamente extraordinária em todos os aspectos, do roteiro à direção, da interpretação à trilha-sonora. Devo dizer que no início foi Martone: mas não é por um pedantismo professoral, mas por uma razão muito pessoal, que senti o dever de dar precedência a Parajanov. No início de setembro de 2014, quando vi o filme de Martone pela primeira vez durante a LXXI Bienal de Cinema de Veneza, eu estava imersa na tradução do *Cancioneiro* armênio de Sayat-Nova, por cerca de dez meses, e sabia que um encontro com *A cor da romã*, de Parajanov, um filme dedicado ao extraordinário trovador caucasiano do século XVIII, podia ser apenas adiado, mas não evitado. Falo nesses termos porque não é fácil para um tradutor refletir sobre um filme dedicado ao poeta com que está trabalhando, sabendo que aparecem apenas poucos versos mutilados e que as palavras – não só as do poeta, mas, em certo sentido, todas as palavras enquanto discurso articulado – são banidas, reduzidas a fragmentos gestuais, a legendas compostas em cartelas improváveis ou a estilhaços vocais reabsorvidos em uma trilha sonora na qual se vê misturar música e cantos sagrados com sons de pássaros, tempestades, vozes de mulheres, orações sussurradas e fórmulas apotropaicas, ruídos de utensílios cotidianos e canções populares, gritos infantis e hinos nacionais.

Um filme dedicado a um poeta pode ser silencioso? Sim, se esse silêncio tiver, poeticamente e de maneira pragmática, um sentido fundamental, ou melhor, fundador.

Nesse contexto, *O jovem fabuloso* foi uma resposta decididamente oposta e muito reconfortante. Naqueles dias do festival e no mês seguinte, o entrevistado Martone explicou suas escolhas com extrema clareza:

Quando comecei a escrever o roteiro com Ippolita di Majo, nos perguntamos como lidar com esse repositório extraordinário das cartas de Giacomo. Tomamos uma decisão ética e estética: ficar com o que as cartas dizem "; Não mudamos as cartas de Leopardi, e, entre Leopardi e suas obras, não sobreposamos interpretações. Deixamos a porta aberta para os mistérios, mas sem propor nenhum sentido forçado. Leopardi, em nossa opinião, bastava por si só.<sup>6</sup>

Ele não negou que era um filme biográfico e, no entanto, não era tanto a história de uma vida, mas a história de uma alma.

---

<sup>6</sup> MARTONE, M. Entrevista [concedida a Simona Santoni]. *Panorama*, 1º de setembro de 2014.

Essa observação também poderia ser aplicada ao Sayat-Nova, de Parajanov (*A cor da romã*), mesmo que seu protagonista (a atriz georgiana Sofiko Chiaureli, que tem seis papéis no filme) fique em silêncio por 71 minutos, se expressando apenas com o olhar e por gestos. Já em *O jovem fabuloso*, um extraordinário Elio Germano dá vida e voz a esses papéis e poemas: uma voz inteiramente interna, nunca recitando nem declamando, nem mesmo ao ler os versos, como os de *Infinito*, que, entretanto, se tornaram monumentos da literatura italiana. A diferença que se percebe na comparação com as declarações já canônicas de atores célebres como Arnaldo Foà, Vittorio Gassman, Nando Gazzolo, Carmelo Bene é evidente e desejada, porque, nesse caso, o ator quer ser dominado por seu personagem e por seu gigantesco vigor intelectual:

Foi um grande presente de Mario me fazer interpretar um personagem tão grande. É o filme para o qual mais me preparei. Precisei frequentar o ambiente do protagonista antes de filmar. Tive a sorte de ter acesso a uma infinidade de materiais, tanto que foi quase um incômodo começar a filmar, pois gostei demais da fase de estudo. [...] Foi estimulante porque você dificilmente se relaciona com personagens dessa magnitude. A única coisa é pensar em ser médium, em ser uma escrita ... uma tinta.<sup>7</sup>

A tinta da escrita torna-se o corpo e o sangue do ator, que se apaixona por seu personagem à medida que o descobre e assume dele tudo o que lhe é possível e, sobretudo, a voz poética e o corpo que o acolhe, a caixa de ressonância escondida nas profundezas daquele físico sofrido, antes mesmo de escrever. E ele especifica:

Mesmo que não tivesse escrito nada, teria sido extraordinário para um ator representar sua riqueza, suas contradições: ele era frio e muito quente, tímido e violento. Explosivo. Fisicamente impossível, mas com enorme força vital e energia. Estudá-lo foi um luxo e uma lição de complexidade: Leopardi era um cientista da alma, de todos os mecanismos do ser humano. Sua imaginação o levou longe. Sem os limites de seu corpo desgastado, ele voaria como um balão de ar quente.<sup>8</sup>

Ainda que não tivesse sido escrito nada... Isso pode ser dito de um poeta, talvez o maior da literatura italiana moderna, um poeta que, ao lado de suas canções, deixou milhares de páginas de prosa, pensamentos, cartas, anotações, observações científicas e filosóficas...? Sim, provavelmente sim. Na medida em que traduzir um poeta em filme significa fazê-lo viver de novo, inseri-lo num mundo de imagens reais e, nessa nova vida fictícia, dar-lhe também uma nova oportunidade poética, uma interpretação diferente, mas não divergente, como observa com extrema acuidade seu jovem e

---

<sup>7</sup> GERMANO, Elio. Entrevista [concedida a Simona Santoni]. *Panorama*, 1º de setembro de 2014.

<sup>8</sup> Da entrevista com Arianna Finos, *La Repubblica*. 2 de setembro de 2014.

excepcional intérprete: “As falas de um personagem são sempre poesia, no sentido de irracional, não lógico. No mundo real, as pessoas nunca se expressam por formas lógicas, como na escrita”.<sup>9</sup>

No filme de Martone, se constitui essa contiguidade judiciosa entre os momentos da fala cotidiana, a piada brincalhona, a ironia divertida, a reflexão inflexível que destrói as falsas ilusões dos destinos magníficos e progressistas de um século que só soube produzir (se é que foi possível) “felizes massas de indivíduos infelizes” e a voz que do fundo da mente pensante e do corpo sofredor sustenta, ou melhor, se apoia na poesia, e é como disse Carmelo Bene citando Alda Merini:

Il risonare del dire oltre il concetto  
l'abisso che scinde orale e scritto  
è suono svagato  
identità rapita  
intervallo tra due  
depensanti pensieri<sup>10</sup>

O filme de Martone pareceu extraordinário por seu projeto capaz de criar não só a contiguidade, mas a profunda continuidade entre as palavras e os silêncios dos personagens, as imagens do roteiro e da fotografia, e a absolutamente extraordinária trilha sonora de Sascha Ring (pseud. Apparat), à qual o LXXI Festival de Cinema de Veneza acertadamente concedeu o prêmio Piero Piccioni. Nesse filme, não são contados os episódios de uma vida, mas os acontecimentos de uma experiência estética individual e de uma época, pois a poesia de Leopardi vai além dos acontecimentos do seu tempo. Definitivamente, ela ultrapassa a experiência romântica e se trata da literatura italiana que, com mais de um século de antecedência, se abre à modernidade. Há imagens inspiradas diretamente por uma poética do sublime e dignas de um Turner, como as da erupção do Vesúvio (“o formidável exergo do monte Vesevo”), ou aquelas suspensas entre o *Heimlich* e o *Unheimlich* dos céus das nuvens passando acima e no meio da copa das árvores, imagens agora próximas umas das outras, agora projetadas a distâncias infinitas, que às vezes marcam o fim de uma ilusão de época: a visão de cima, de uma distância

---

<sup>9</sup> Da entrevista com Arianna Finos, *La Repubblica*. 2 de setembro de 2014.

<sup>10</sup> Essas linhas são atribuídas a Alda Merini por vários (Carmelo Bene, Paolo Tortiglione, Massimiliano Finazzer Flory), mas não foi possível encontrá-las em nenhuma de suas inúmeras coleções publicadas. O depoimento de Tortiglione, recolhido por Pamela Pini (“Corriere Sal.” – 22/12/12), atribui os versos à música e menciona um hábito oral do poeta. Em português, a tradução seria: “O retumbante do dizer além do conceito/o abismo que divide o oral e o escrito/é um som distraído/identidade sequestrada/intervalo entre dois/pensamentos de-pensantes”.

cada vez mais afastada de Giacomo, que, em desespero, caiu no gramado depois de ser espuriamente rejeitado pelo mordomo de Fanny, de Giacomo caído de quatro, sem olhos, como um morto, e cujo corpo doente se torna apenas a pequena mancha de seu vestido azul, o fraque que alfaiates habilidosos e criteriosos restauram em vão para um corpo que continua a se deformar e está destinado a se achatar e desaparecer no verde contínuo da natureza, como sempre, tão indiferente e estranha... esse plano quase esmaecido marca o epílogo de qualquer poética residual do sublime. A câmera sobe e se afasta, reafirmando uma horizontalidade plana e absoluta contra a qual nenhum viajante pode se levantar além do mar de névoa (como na famosa pintura de Caspar David Friedrich, uma das “pedras angulares” do romântico sublime); esses céus estão cruelmente claros e não há montanhas para escalar em busca de panoramas inesperados e desconhecidos de beleza.

Num estudo extraordinariamente preciso, tão bem documentado quanto apaixonado, Roberto Barzanti<sup>11</sup> captou as articulações dramáticas e narrativas da história do filme na qual se veem os acontecimentos mais significativos da biografia poética de Giacomo Leopardi desdobrados em três atos, tendo como pano de fundo três cenários diferentes.

O primeiro ato é aquele dedicado à infância e à juventude na aldeia natal de Recanati e na casa paterna, onde Giacomo e seus dois irmãos são submetidos a uma disciplina de estudo muito rígida por seu pai Monaldo e, depois, são exibidos com orgulho diante da nobreza do lugar. É lá, no entanto, que eles também têm a sorte de viver uma forte parceria de infância e adolescência, sustentada por um profundo afeto que, muitos anos depois, ainda estaria presente nas histórias de seu irmão Carlo, a quem Martone, evidentemente, recorreu. Assim, bastava uma sugestão, uma palavra ou uma observação confiada da forma mais concisa, ainda que nunca casual, a um pensamento ou a uma carta para ter vida um momento inesquecível de narrativa cinematográfica no filme. Por isso, o extremo refinamento filológico e, ao mesmo tempo, o gênio narrativo de Martone e di Majo, que Barzanti enfatizou com rigor, evocando também a experiência anterior do conto histórico de *Noi credevamo* e a realização teatral, quase na mesma época, dos *Opúsculos morais*, do mesmo Leopardi.

---

<sup>11</sup> “*Il giovane favoloso*” di Mario Martone, publicado em 3/10/2014 no site [www.leopardi.it](http://www.leopardi.it), e, portanto, uma crítica mais extensa sobre o filme, com referências aos textos críticos dos principais italianistas a partir do pós-guerra em “*Historia Magistra*”, 17, 2015, p. 160-173: O vidente. Leopardi cinematográfico.

O segundo ato se dá com o salto de uma década para Florença e depois para Roma, enquanto o terceiro ato (o doloroso final) ocorre em Nápoles. Giacomo é cada vez mais incompreendido por seus contemporâneos da intelligentsia liberal, cada vez mais isolado em suas paixões e aspirações, mas está constantemente acompanhado pelo afeto de Antonio Ranieri, o amigo que representa física e intelectualmente o outro absoluto – veja a bela sequência do banho em que a perfeição das costas desnudas de Antonio (Ranieri/Riondino) é contemplada rapidamente e com sereno distanciamento por Giacomo – e também, por isso, ele é o alterego que paternal/maternalmente cuida dele, levantando-o nos braços, se necessário, como acontece nas escadas napolitanas. O amigo, por seu cuidado quase parental, também será contestado e rejeitado; acima de tudo, ele cometerá, por muito amor (e compreensão limitada), erros imperdoáveis (sob essa luz, pode ser lido o episódio napolitano do lupanare, citação-homenagem, de acordo com Martone, a *Partitura*, de Enzo Moscato). Nápoles é a catábase de sofrimento e doença universal (a epidemia de cólera) e das pequenas transgressões necessárias, os últimos suspiros de liberdade, a última declaração de uma vitalidade irreprimível: doces e sorvetes, os prazeres proibidos da gula, a necessidade de se misturar com a diversidade absoluta e, muitas vezes, dissoluta, de crianças de rua e homens do povo, mesmo colocando sua própria segurança em risco pelo prazer de encantá-los com sua habilidade narrativa, fábulas e mitos que despertam o entusiasmo e o espanto e fazem dele para sempre “o jovem fabuloso”.<sup>12</sup>

## 2 Impressões de uma tradutora

Este extraordinário efeito cinematográfico é o resultado de uma longa pesquisa e de seleções e concatenações brilhantes, e não é fácil dizer se um filme lançado quarenta e cinco anos antes poderia ter contribuído para sua realização, nem é necessário um discurso comparativo para estabelecer uma precedência genética desse tipo. Não só no discurso literário, mas em toda experiência estética nunca existem somente as relações binárias, mas redes extremamente complexas de encontros (ou embates) que nem mesmo uma teoria das catástrofes seria capaz de descrever.

---

<sup>12</sup> O título do filme é uma citação de Anna Maria Ortese (“Peregrinação à Tumba de Leopardi”, em *Da Moby Dick all’Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull’arte*, Milão, Adelphi, 2001).

Se reproduzir a realidade da poesia na linguagem do cinema significa libertar a poesia da escrita, esquecer a página que lemos para dar lugar à voz e à imaginação, abrir-se à polissemia das imagens, ou melhor, dos ícones, que não pertencem à língua, existem, nessa forma de proceder, muitos pontos em comum com a experiência da tradução poética no sentido corrente do termo. A tradução entre línguas diferentes, que, na interpretação simultânea, implica rápido fluxo do repositório sinonímico e requer escolhas igualmente rápidas, para não dizer imediatas,<sup>13</sup> no trato com o texto poético, certamente, se permite a tempos muito mais longos, mas com resultados mais incertos; sobretudo, porque não há repositórios prontos. Devem-se buscar as relações entre as imagens e, ao mesmo tempo, as equivalências entre os elementos rítmicos, as figuras de harmonia (anáforas, aliterações, assonâncias, consonâncias etc.) e as figuras semânticas (metáforas, metonímias, símbolos, alegorias), procedendo, entre as duas línguas, sucessivas aproximações e também sucessivos deslocamentos do eixo “homonímico” dos significantes para o eixo “sinonímico” dos significados. Portanto, os escritores e os poetas têm considerado a tradução como um espaço fundamental para abordar os problemas da poesia, para experimentar a capacidade da língua - de uma dada língua - de encenar e, depois, de comunicar uma experiência estética que guarda o segredo de uma significação indefinida e indeterminável, além de conter em si o mistério profundo e, em certo sentido, original da própria língua.<sup>14</sup>

Em meados do século passado, Jakobson concluiu um famoso ensaio sobre tradução com uma afirmação inesperada: dado que na poesia “[...] toda semelhança fonológica é sentida como uma afinidade semântica [...] a poesia é intraduzível por definição”, portanto é necessário proceder a uma transposição criativa, não importa se no mesmo idioma ou em outro; ou procurar as ferramentas de tradução mais adequadas em outras línguas, ou seja, avançar para uma tradução intersemiótica, uma transposição “[...] de um sistema de signos para outro: por exemplo, da arte da linguagem para a

---

<sup>13</sup> Na literatura contemporânea, os intérpretes são representados como vítimas de uma alienação induzida por sua profissão (ver o protagonista de *Simultan*, de Ingeborg Bachmann) ou como deuteragonistas inconscientes (e um tanto tolos) de acontecimentos terríveis (como em *Corazón tan blanco* de Javier Marías): similares aos *ghost-writers*, começando com o protagonista do prólogo jamesiano *A outra volta do parafuso* (*The Turn of the Screw*), que publica o diário da falecida governanta, *ghost-writer* de uma *ghost-story*, e chegando ao *O escritor fantasma* (*The Ghost-Writer*) de Roman Polanski (2010).

<sup>14</sup> Os dois ensaios de Benjamin, *A tarefa do tradutor* e *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, inauguram a razão hermenêutica sem a qual seria impossível lidar com a tradução da poesia.

música, a dança, o cinema ou a pintura”.<sup>15</sup> Essa afirmação, que pode parecer provocativa, foi motivada também e, sobretudo, pelo interesse que quase todos os formalistas tinham pela música, pelas artes e, em particular, pelo cinema: Viktor Chklovski foi um dos primeiros a fazer a distinção entre um cinema de prosa e um cinema de poesia;<sup>16</sup> além disso, o próprio Jakobson, para exemplificar os procedimentos metafóricos e metonímicos da linguagem, recorreu repetidas vezes à pintura e ao cinema.<sup>17</sup>

Essa é uma consideração necessária se nos questionarmos sobre o significado cultural do cinema poético nos programas do cinema soviético e se considerarmos a adesão a essa forma de alguns dos diretores mais relevantes – Parajanov e Tarkovski –, que, no entanto, não foram incentivados em seu trabalho e, na verdade, sofreram, além de censura, prisão e perseguição por motivos obviamente espúrios.

Sua originalidade e grandeza não foram apreciadas: despertaram desconfiança e suspeita, e o trabalho de Parajanov dedicado a Sayat-Nova, que estamos analisando, não pôde circular em sua versão original, mas em versões revisadas e retrabalhadas por outros diretores, com ordens específicas da censura política. Foi alterado até mesmo o título do qual o nome do poeta foi excluído. Na primeira parte do volume dedicado a Sergei Parajanov pela dissidência<sup>18</sup> da Bienal de Veneza em 1997, Henry Gabay reconstruiu, por meio das narrativas do diretor e de seus amigos e colaboradores, a polêmica história do cinema soviético a partir de 1935 e a história de Parajanov de 1945 a 1966. Ou seja, de seu registro, apenas por vinte anos no VGIK, o Instituto Superior de Cinematografia de Moscou, até o sucesso extraordinário e inesperado de seu filme *As sombras dos ancestrais esquecidos* (1964), que não caiu na malha da censura, foi enviado para a Europa e arredores e, em poucos meses, ganhou quase todos os prêmios internacionais de maior prestígio. Até então, o diretor raramente tinha conseguido se exprimir com liberdade, embora tenha produzido filmes de grande valor, como *Andriesh*, de 1954. A história de Parajanov é exemplar porque seus méritos foram reconhecidos desde os seus anos de estudo em Moscou e, uma vez obtido o diploma no VGIK, sua matrícula na

---

<sup>15</sup> JAKOBSON, Roman. *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milão, Feltrinelli, 1966, p. 64.

<sup>16</sup> CHKLOVSKI, Viktor. *Sul cinema: saggi, recensioni, essays*, Trento, Tipografia editrice Temi, 2009, pp. 141-276; KRAISKI, Giorgio (editado por), *I formalisti russi nel cinema*, Introdução, escolha dos textos e tradução de Giorgio Kraiski, Milão, Garzanti, 1971, pp. 99-222.

<sup>17</sup> JAKOBSON, Roman. *Due aspetti del linguaggio e due tipi d'afasia*, in op. cit., pp. 39-42.

<sup>18</sup> LIEHM, Antonin J. et al. (ed.). *Serghiej Paradjanov. Testimonianze e documenti su l'opera e la vita*. Traduzido por Luisa Pavon. Veneza: La Biennale di Venezia-Marsilio Editori, 1977. 146 p.

escola Aleksander Dovzhenko, em Kiev, não teve nenhuma oposição. Um espírito extremamente livre e não alheio a uma veia provocativa, é provável que não se preocupasse excessivamente com a censura; em Kiev, onde se desenvolveu a “escola poética” na qual decidira ingressar, ele sabia que teria de fazer muitos filmes decididamente “ruins” para atender aos padrões impostos por Moscou e, assim, poder fazer poucos filmes realmente dignos de circular em seu nome; ele sabia, acima de tudo, que esses filmes podiam ser censurados: no entanto, ficou profundamente amargurado quando *As sombras dos ancestrais esquecidos* começou a ganhar aplausos e prêmios entusiásticos e o diretor não foi autorizado a acompanhar o extraordinário sucesso de seu trabalho. Enquanto o presidente do Comitê Ucrâniano de Cinematografia, S. Ivanov, levava seu filme aos festivais de maior prestígio, Parajanov foi proibido de deixar a União Soviética. O diretor protestou publicamente e expressou toda a sua amargura, fazendo que o clima ao seu redor se tornasse cada vez mais hostil. Para o filme seguinte, *Kievskie Freski* (1965-66), apenas um esboço foi feito. Os materiais recolhidos no Museu Parajanov, em Erevan, e estudados por James Steffen<sup>19</sup> mostram o roteiro complexo e o significado que, nesse projeto fílmico, assumiria o confronto com a arte pictórica. Mas, interrompida várias vezes durante a sua realização por uma severa censura, a obra nunca atingiu uma forma definitiva que só pôde ser representada no filme seguinte, *Sayat-Nova*. *A cor da romã* foi totalmente mudado e, mesmo assim, foi recolhido;<sup>20</sup> passou, então, a circular de forma limitada, apenas com o subtítulo<sup>21</sup> e depois de sofrer alteração ainda mais pesada. No entanto, continua sendo uma das transposições cinematográficas mais extraordinárias da obra de um poeta. Sayat-Nova era um *ashugh*, isto é, um trovador, do século XVIII. De origem armênia, viveu na corte georgiana do rei Irakli II e de seu filho Giorgi; escreveu seus poemas nas três línguas do Cáucaso: armênio, turco-azeri e georgiano. Essa foi a última época dos poemas inspirados em modelos árabes-persas. A partir do século XIX e da conquista russa dos territórios do Cáucaso, esses modelos foram substituídos pelos da literatura ocidental contemporânea, em particular a russa, mas, no caso da Armênia e das cidades do Cáucaso, habitadas

---

<sup>19</sup> STEFFEN, James. *The Cinema of Sergei Parajanov*, Madison, University of Wisconsin Press, 2013, XIX-306 p. (Col. “Wisconsin Film Studies”).

<sup>20</sup> Steffen assinala, com razão, que este não era um filme de nicho, mas uma grande produção que exigia um compromisso financeiro considerável e que, portanto, tinha que ser compreensível para o público. Em suma, é presumível que esse entendimento imediato não tenha ocorrido no caso do filme de Parajanov e isso era uma responsabilidade do diretor.

<sup>21</sup> Na Itália, *Il colore del melograno* (Sergej Iosifovic PARADZANOV, *The color of Pomegranates*, Tigran Mansuryan compositor, Sofiko Chiaureli, M. Aleksanian, V. Galestian... [et al.] atores, New York, Kino international [ed., distrib.], 2001).

principalmente por mercadores armênios (como Tiflis, a atual Tbilisi), em estreita relação com uma diáspora secular, havia também forte presença de modelos franceses, ingleses e alemães.

Os *ashughs* mais talentosos enfrentaram longo aprendizado que, no caso de Sayat-Nova, durou até os trinta anos. Eles modulavam seus poemas com o acompanhamento de alguns instrumentos musicais. Suas canções tinham esquemas métricos-prosódicos muito complexos e perseguiam uma linguagem figural luxuriante, síntese de múltiplas hibridizações islâmico-cristãs. Em *Sayat-Nova*, as comparações naturais (animais, plantas e flores, perfumes e cores) que serviram para traçar o perfil da mulher amada são retiradas dos *Salmos*, do *Cântico dos Cânticos*, da épica e da poesia persa, e do misticismo sufi, enquanto as comparações de natureza moral derivam principalmente do Novo Testamento, mas também, embora raramente, do Alcorão. Na estrutura das estrofes, o *radif* cumpre uma função básica, uma recuperação no final de algumas palavras constituintes de uma imagem que, então, muda nos versos seguintes graças à troca, mínima, de um ou dois elementos no *incipit*. O mundo desse poema é uma série maravilhosa de imagens que se estendem da natureza aos objetos, móveis, roupas, tecidos, em uma profusão de correlatos objetivos. Sayat-Nova foi um dos poucos que coletou grande parte de suas canções em um Caderno, dando ao fundo de suas composições algumas indicações musicais que não são fáceis de ler, visto que se referem a interpretações de canto e de músicas famosas, um tanto inatingíveis, do próprio poeta ou de outros trovadores. Mas uma simples leitura é suficiente para perceber a complexidade e a beleza desses que o poeta chama de seus *khagh*, “jogos” (ou talvez interpretações, apresentações musicais, peças de teatro, *plays*).



**Figura 1** – Sergei Parajanov, *A cor da romã*. A atriz Sofiko Chiaureli no papel do poeta Sayat-Nova quando jovem

**Fonte:** Imagem disponível no blog [www.discover-armenia.it](http://www.discover-armenia.it), de Nadia Pasqual, a quem agradecemos.

O fim da presença persa no Cáucaso, o fim do longo medievo armênio, também marcou o fim dessa experiência poética tão refinada. Mas as canções de Sayat-Nova chegaram até nós porque se espalharam entre o povo; no final do século XIX, teriam sido coletadas e transcritas pelo padre Komitas Soghomonian, músico e etnomusicólogo de renome internacional, formado na Alemanha, que viajou por todas as aldeias armênias e transcreveu mais de três mil canções folclóricas. Quando o Armenfilm, em 1966, encomendou um filme sobre Sayat-Nova a Parajanov, sem dúvida, estava pensando em uma obra que exaltasse o folclore e a fraternidade entre os povos caucasianos por meio da vida de um poeta, seguindo um pouco o modelo da esplêndida saga das populações dos Cárpatos, representada em *As sombras dos ancestrais esquecidos*. A partir de 1962, foi celebrado o 250º aniversário do nascimento de Sayat-Nova, sendo considerado, erroneamente, como um poeta popular. Embora muitos estudos tenham sido produzidos, especialmente na Armênia, mostrando que ele era um poeta extremamente culto e refinado, a opinião comum amava a ideia de um poeta do povo. No entanto, o filme de Parajanov estava

destinado a desconsiderar essa expectativa; em entrevista à revista *Ekran*, o diretor anunciou que o filme não traçaria uma sucessão de acontecimentos biográficos, mas pretendia mostrar o mundo em que o poeta viveu, as fontes que nutriram sua poesia. Portanto:

A arquitetura armênia, a arte popular, a natureza, a vida cotidiana e a música teriam desempenhado um papel importante nas escolhas pictóricas do filme. O objetivo era representar uma época, pessoas, suas paixões e seus pensamentos por meio da linguagem convencional, mas excepcionalmente precisa das coisas. Artesanato, roupas, tapetes, enfeites, tecidos, artigos de decoração – esses eram os elementos. Deles surgiu a representação material de uma época.<sup>22</sup>

O autor anônimo do artigo explica que o filme tem como foco a representação de uma série de miniaturas cinematográficas e que, portanto, seria um filme “poético”, em vez de histórico ou biográfico. Naturalmente, nem Parajanov nem seus colaboradores jamais insinuaram o poder disruptivo e quase “subversivo” de técnicas representativas desse tipo no filme, tornando as miniaturas armênicas e persas no veículo de uma sensualidade difusamente equilibrada entre Eros e o misticismo, “[...] adotando uma linguagem deliberadamente arcaica e radicalmente estilizada”.<sup>23</sup>

James Steffen nota as afinidades com os filmes de Georges Méliès e Pier Paolo Pasolini, e, talvez se deva acrescentar, foi naqueles anos que Pasolini teorizou sobre seu cinema de poesia. Mas é importante sublinhar que Parajanov também tinha uma profunda ligação com seu poeta; havia uma identificação pessoal e biográfica, e também estética, não só por serem ambos de Tiflis/Tbilisi, mas por pertencerem a várias línguas e culturas do Cáucaso, pela presença de um imaginário carregado de objetos reais e simbólicos e por sofrerem perseguições do poder, sendo impedidos de praticar sua liberdade de expressão. Sayat-Nova foi expulso duas vezes da corte e, finalmente, forçado a fazer votos sacerdotais incompatíveis com a atividade de *ashugh*. Parajanov foi preso mais de uma vez na juventude e, mais tarde, em 1973, confinado em campos de trabalho forçado ucranianos até 30 de dezembro de 1977.

---

<sup>22</sup> STEFFEN, James *op. cit.*, p.115. O volume compreende: *An Artist's Origins: Youth and Early Ukrainian Films*; *Shadows of Forgotten Ancestors: Ukrainian revival*; *Kyiv Frescoes: the Film that might have been*; *The Color of Pomegranates: the Making and Unmaking of a Film*; *Silent Years: Unproduced Scripts, 1967-1973*; *Internal Exile: Arrest and Imprisonment, 1973- 1982*; *The Legend of the Surami Fortress: Thunder over Georgia*; *Ashik-Kerib: the End of a Career*; *Epilogue: Paradjanov's Afterlife*.

<sup>23</sup> Nesta página (e em outros lugares), estou em dívida com o estudo preciso e detalhado de James Steffen, *op.cit.*, p.116.

O filme, tal como nos chegou na versão reconstruída e corrigida por Yutkevich, é dividido em oito capítulos que, na versão armênio-russa, são introduzidos pelos comentários escritos de Hrant Matevosyan:

- a) A infância do poeta;
- b) A juventude do poeta;
- c) O poeta na corte do príncipe; oração antes da caça;
- d) O poeta se retira para o mosteiro;
- e) O sonho do poeta que retorna à infância e chora a morte dos pais;
- f) A velhice do poeta; o poeta sai do mosteiro;
- g) Encontro com o anjo da morte. O poeta enterra sua amada;
- h) A morte do poeta.

Os oito capítulos são precedidos por uma espécie de prólogo: uma série de planos que isolam, em imagens-signos, a “gramática” que deve acompanhar a nossa visão e a nossa interpretação do filme. É indicativo que cada um desses planos seja separado do seguinte pelo retorno a uma imagem fixa, a do *Davtar*, o caderno-manuscrito dos poemas de Sayat-Nova, a fonte que foi traduzida para as imagens fílmicas. Trata-se de seis enquadramentos cujo significado se ligará a diversas tomadas, totais ou parciais, de elementos individuais ao longo do filme:

1. Três romãs cujo suco embebe um pano de linho branco para tomar as formas de uma geografia marcada por sangue (Armênia?).
2. Uma adaga na qual se espalha o mesmo líquido vermelho (suco ou sangue?).
3. Um pé masculino que pressiona um cacho de uvas sobre uma pedra coberta de inscrições. Alusão à importância das pedras escritas na cultura armênia (em particular os *khachkar*, as cruzes de pedra) que retornam em mais de um episódio do filme; também faz alusão ao fascínio arqueológico, uma das marcas da estética de Parajanov.
4. Duas trutas mortas caídas entre dois pães e uma terceira truta que voa no meio, ofegando por falta de ar; é a imagem do sofrimento por meio de uma avocação evangélica (o milagre da multiplicação de pães e peixes).
5. Uma *kamancha*, o instrumento preferido do poeta, coberta com peças de madrepérola ao lado da qual está uma rosa branca em um vaso de bronze gravado de maneira fina. A imagem será retomada na sequência dedicada ao início do amor juvenil entre o poeta e a princesa Ana, irmã de rei Irakli.

6. Finalmente, em um fundo preto, um ramo de espinheiro branco; é o sofrimento - paixão mística e paixão de amor - que caracterizará o polêmico destino do poeta.

O filme, que se desdobra horizontalmente em uma série de tomadas, arrasta o espectador para um processo contínuo de decodificação visual; conta a história de uma vida nos seus momentos essenciais, mas, acima de tudo, expõe uma concepção de poesia que se tornou imagem através de sobreposições sempre dinâmicas, melhor, por traços muito rápidos de imagens que não são símbolos, mas pontos de agregação de uma história e de uma gramática visual ao mesmo tempo, transmitindo sentimentos e sensações profundas, às vezes, perturbadoras, percebidas como tal pelos próprios personagens: seja o menino que descobre o impulso de Eros, pela primeira vez, espionando o banho do esplêndido soberano e vendo o corpo da jovem princesa brilhando como madrepérola, seja o tormento do homem maduro que aceitou seu *status* clerical, mas sofre diante da sensualidade reprimida de seus jovens confrades ingênuos que agridem a mordidas as romãs sem perceber os processos de compensação que se escondem em sua voracidade.

Como nas miniaturas, os personagens são vistos de frente ou de perfil e os cenários desenham perspectivas mínimas lembradas por ações repetitivas (os pés das meninas lavando os tapetes e chacoalhando as tornozelas) ou por alguns objetos em movimento (o anjo giratório na moldura de um espelho). A criança é a única a atravessar a cena e definir a visão abaixo dos objetos e personagens que a povoam. Em seguida, na representação do amor juvenil entre o poeta e a princesa, os dois protagonistas se alternam no quadro de uma mesma sala, mas no ritmo rápido de planos sucessivos; é o plano frontal ou de perfil que nos transmite sua silenciosa conversa de amor. Sofiko Chiaureli se limita a movimentos mínimos, favorecendo o intenso *jeux de regard* da princesa. No entanto, algo está acontecendo entre os dois protagonistas interpretados pela mesma atriz: na verdade, o anel da princesa sai de seu enquadramento e, imediatamente, entra no plano do dedo do poeta. E todos nós sabemos que os anéis são objetos mágicos e maravilhosos que viajam e ajudam a viajar do mundo real para os mundos imaginários.

Ao longo do filme, algumas cores básicas dominam a cena: branco, preto, vermelho, dourado e, às vezes, azul, que é a cor das roupas dos dois jovens amantes. O elemento onírico adquire importância progressiva nos quadros subsequentes, primeiro exprime dor e isolamento (nas cenas de caça), depois a alienação do estado monástico, no qual se gostaria, em vão,

de dar uma ordem à própria existência: com a morte do *katolikós* Ghazaros, os monges tentam seguir um ritual rigoroso, mas as ovelhas do sacrifício invadem às centenas a cripta; a morte se aventa sobre os humanos e os animais: é a loucura dos objetos e da natureza: voa a cúpula, não mais de pedra, mas de metal fino polido da igreja de Sanahin; os ciprestes são perturbados por um vento não natural; as velhas se movem rapidamente, agitadas, e já não conseguem mais fiar a lã que se espalha no vento infernal. Finalmente, no sono-sonho, surge a premonição da morte. O funeral da princesa marca a entrada em cena do anjo da morte; o anjo cego também está prestes a atingir o velho poeta, que, no entanto, antes de morrer, encontra a musa de seu canto, sua alma de poeta destinada à juventude perpétua (última personagem interpretada por Sofiko Chiaureli no filme).

Guiava o filme a extraordinária trilha sonora do compositor, jovem então mas já brilhante, Tigran Mansurian, hoje internacionalmente reconhecido como o maior representante da música contemporânea armênia, que reconstrói esse mundo, eliminando qualquer resíduo dialógico e abrindo-se, como já dissemos, a uma experiência extraordinária de música concreta, sempre guiada pelas notas de cantos litúrgicos, intercalados com inserções repentinas de danças populares; uma trilha sonora que é um mundo independente, embora semelhante ao mundo imaginativo do diretor.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> A morte do poeta é precedida por um episódio carregado de significados. O poeta está muito fraco e já próximo da morte, quando um pedreiro, que conserta uma torre campanária e instala ânforas ressonantes, convida o poeta a cantar em tom peremptório. O poeta entoia uma canção, mas sua força não lhe permite continuar; o pedreiro recolhe aquelas poucas notas em sua ânfora e incita o poeta a cantar novamente: a cena anterior é repetida; o pedreiro leva a ânfora ao ouvido e enterra-a na parede. Então ele se volta para o poeta e, agora que seu legado está salvo, ordena que ele morra. Finalmente, ele terminou sua tarefa e puxa o boné sobre o rosto.

## Referências

GERMANO, Elio. Entrevista [concedida a Arianna Finos]. **La Repubblica**, 2 de setembro de 2014.

GERMANO, Elio. Entrevista [concedida a Simona Santoni]. **Panorama**, 1º de setembro de 2014.

JAKOBSON, Roman. **Saggi di linguistica generale**. Milão: Feltrinelli, 1966.

KRAISKI, Giorgio (ed.). **I formalisti russi nel cinema**. Milão: Garzanti, 1971.

LIEHM, Antonin J. *et al.* (ed.). **Serghej Paradjanov**. Testimonianze e documenti sull'opera e la vita. Traduzido por Luisa Pavon. Veneza: La Biennale di Venezia-Marsilio Editori, 1977.

MARTONE, M. Entrevista [concedida a Simona Santoni]. **Panorama**, 1º de setembro de 2014.

ORTESE, Anna Maria. Peregrinação à Tumba de Leopardi. *In: Da Moby Dick all'Orsa Bianca*. Scritti sulla letteratura e sull'arte. Milão: Adelphi, 2001.

SKLOVSKIJ, Viktor. (CHKVLOVSKI, V.) **Sul cinema**. Saggi, recensioni, essais. Trento: Tipografia Editrice Temi, 2009.

STEFFEN, James. **The Cinema of Sergei Parajanov**. Madison: University of Wisconsin Press, 2013 (Col. Wisconsin Film Studies).

## Filmografia

MARTONE, Mario. *Il giovane favoloso*. Palomar, Rai Cinema, Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC), prod., 2014, 135'.

PARAJANOV, Sergei Iosífovich. *A cor da romã*, Tigran Mansuryan compositor, Sofiko Chiaureli, M. Aleksanian, V. Galestian... [et al.] atores, A. Mélik-Sarkissian (prod.), Armenfilm, Armênia-União Soviética, 1969, 73'.