

Filmar a poética etnográfica: Diálogos entre Jiří Trnka e Sergei Parajanov

Matilde Martim Pires Dias

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Cinema e
Televisão**

Novembro de 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Cinema e Televisão
realizada sob a orientação científica do Professor Pedro Florêncio.

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública.

“E, como na montagem *godardiana*, quanto mais distantes parecem ser os filmes a serem comparados, mais esclarecedora pode ser a comparação.”

Nicole Brenez

Agradecimentos

Ao professor Pedro Florêncio, pelos conselhos e textos que levo sempre comigo.

Aos professores Luís Mendonça e João Mário Grilo, por me ensinarem a pensar sobre cinema e sobre a vida.

À professora Lia Khachikyan, pela paciência infinita, quando me faltam as palavras em arménio.

Aos meus pais, Manuela e Paulo. Tudo o que sou é graças a vocês.

À minha irmã, Beatriz, a minha maior inspiração e orgulho. Saber que somos parecidas enche-me o coração.

À minha irmã por escolha, Mariana, por me abençoar com o seu talento e por continuar perto, mesmo estando longe.

Aos amigos Inês, Pedro, Luzia e Luísa, por fazerem parte das minhas memórias favoritas.

Ao Tiago, que chegou na reta final, quando era mais preciso.

À minha sobrinha, Diana, cujo sorriso impede qualquer sessão de escrita. Ver-te crescer é um privilégio.

Por último, à Fundação Calouste Gulbenkian, pelo apoio da Bolsa de Curta Duração para Estudos Arménios, sem a qual teria sido impossível apresentar esta dissertação na conferência *Parajanov 100*, em Erevã.

Filmar a poética etnográfica: Diálogos entre Jiří Trnka e Sergei Parajanov

Matilde Dias

Resumo

A dissertação de mestrado *Filmar a poética etnográfica: Diálogos entre Jiří Trnka e Sergei Parajanov* pretende comparar os legados do animador checo Jiří Trnka (1912-1969) e do cineasta armênio Sergei Parajanov (1924-1990), à luz da noção de “poética etnográfica”, originalmente ligada à escrita de poesia como método de investigação antropológico. À primeira vista, estes dois realizadores não podiam ser mais diferentes nos seus respectivos *oeuvres*. Enquanto Trnka utilizava técnicas de *stop motion* para emaranhar contos de fadas nas cordas da famosa marioneta checa, Parajanov deixava um coração dividido entre a Arménia, a Geórgia e a Ucrânia guiar composições *tableau*. A análise comparativa revela, todavia, uma dupla de realizadores, determinada a poetizar as culturas dos seus países de origem contra os preceitos do realismo socialista, corrente que condicionou as esferas artísticas da União Soviética até à sua dissolução, em 1991.

Através de três duplas de estudos de caso, a animação e o *live action* são justapostos, de forma a classificar a poética etnográfica, segundo Trnka e Parajanov, não só como uma abordagem cinematográfica válida, mas também como um ato de resistência, motivado por contextos sociopolíticos específicos. Entre as *double bills* selecionadas encontram-se: *The Czech Year* (*Špalíček*, Jiří Trnka, 1947) e *The Color of Pomegranates* (*Nran guyne*, Sergei Parajanov, 1969) pelas suas representações cíclicas das heranças checa e arménia; *Old Czech Legends* (*Staré pověsti české*, Jiří Trnka, 1952) e *Shadows of Forgotten Ancestors* (*Tini zabutykh predkiv*, Sergei Parajanov, 1964) por combinarem o imaginário nacional e as tradições locais; e, por fim, *Prince Bayaya* (*Bajaja*, Jiří Trnka, 1950) e *Ashik Kerib* (*Ashugh gharibi*, Sergei Parajanov, 1988) pelos seus retratos autóctones do herói mitológico.

Em última análise, a alternativa poética apresentada por Trnka e Parajanov ao “mandato realista no cinema soviético” (Kim, 2022, p. 117) é equiparada à experiência subjetiva da cultura que a poética etnográfica introduziu no ramo da antropologia, contrariando pretensões de objetividade. Apresenta-se, assim, um projeto de investigação em poética histórica (Bordwell, 2008, pp. 12-13), que reforça a relevância dos filmes espacial e temporalmente enraizados de Trnka e Parajanov, no passado, presente e futuro.

Palavras-chave: Jiří Trnka; Sergei Parajanov; Poética etnográfica; Animação; *Tableau*; Realismo socialista.

Filming poetic ethnography: Dialogues between Jiří Trnka and Sergei Parajanov

Matilde Dias

Abstract

The master's dissertation *Filming poetic ethnography: Dialogues between Jiří Trnka and Sergei Parajanov* aims to compare the legacies of Czech animator Jiří Trnka (1912-1969) and Armenian filmmaker Sergei Parajanov (1924-1990) through the notion of “poetic ethnography”, originally related to the act of writing poetry as an anthropological research method. At first glance, these two directors could not be more different in their respective *oeuvres*. While Trnka used stop motion techniques to entangle fairy tales on the strings of the famous Czech marionette, Parajanov let a heart divided between Armenia, Georgia, and Ukraine guide *tableau* compositions. However, a comparative analysis reveals a duo of directors determined to poeticize the cultures of their origin countries against the ideals of socialist realism, a cultural doctrine that conditioned the artistic spheres of the Soviet Union, until its dissolution in 1991.

Through three comparative case studies, animation and live action are juxtaposed, in the hopes of classifying poetic ethnography, according to Trnka and Parajanov, not only as a valid cinematic approach, but also as an act of resistance, motivated by specific sociopolitical contexts. Among the selected double bills are: *The Czech Year* (*Špalíček*, Jiří Trnka, 1947) and *The Color of Pomegranates* (*Nran guyne*, Sergei Parajanov, 1969) for their cyclical representation of Czech and Armenian heritages; *Old Czech Legends* (*Staré pověsti české*, Jiří Trnka, 1952) and *Shadows of Forgotten Ancestors* (*Tini zabutykh predkiv*, Sergei Parajanov, 1964) for combining the national imaginary and local traditions; and, finally, *Prince Bayaya* (*Bajaja*, Jiří Trnka, 1950) and *Ashik Kerib* (*Ashugh gharibi*, Sergei Parajanov, 1988) for their autochthonous portrayals of the mythological hero.

Ultimately, the poetic alternative presented by Trnka and Parajanov to the “realist mandate in Soviet cinema” (Kim, 2022, p. 117) is equated with the subjective experience of culture that poetic ethnography introduced in the field of anthropology, prone to prioritize supposedly objective reports. Therefore, a research project in historical poetics is presented (Bordwell, 2008, pp. 12-13), reinforcing the relevance of Trnka and Parajanov's spatially and temporally rooted films, in the past, present, and future.

Keywords: Jiří Trnka; Sergei Parajanov; Poetic ethnography; Animation; *Tableau*; Socialist realism.

Índice

1. Uma porta aberta.....	1
1.1. Quem já entrou.....	5
1.2. Quem pede para entrar	9
2. Das mãos	13
2.1. A mão de deus.....	13
2.2. A mão do artesão	23
2.2.1. Jiří Trnka	23
2.2.2. Sergei Parajanov.....	30
2.3. A mão do povo.....	37
3. Dos vasos.....	49
3.1. Ciclos-sentença	49
3.2. Épicos da terra.....	64
3.3. O herói do povo	79
4. Um caixão em aberto	95
Bibliografia.....	103
Filmografia de Jiří Trnka	111
Filmografia de Sergei Parajanov	113
Índice de figuras	114
Apêndice I – Transcrição de entrevistas a Michaela Mertová e Anahit Mikayelyan.....	115
Anexo I – Mapas da União Soviética e dos seus estados satélites	123
Anexo II – Artigo do jornal “A Capital” sobre a passagem de Sergei Parajanov por Portugal ..	125

1. Uma porta aberta

Iniciar uma dissertação sobre imagens pede o retorno às imagens que a inspiraram. Há que mergulhar no quarto de um artesão, orgulhoso dos vasos que cria para as suas flores, até uma mão bater à porta. Ignorando a postura ameaçadora da intrusa, o artesão demonstra entusiasmo pelo seu ofício, ao passo que a mão sem corpo sugere um novo formato para os vasos, à sua imagem e semelhança (Figura 1). Uma recusa educada revela-se insuficiente. As contínuas exigências acabam por matar o espírito criativo, sem capacidade para fazer frente às tentativas de controlo do invasor. A simpatia, a força, a chantagem e a sedução quebram o artesão, forçado a trocar a vida feliz de outrora por uma morte aparentemente feliz, no panteão da mão tirânica. Mais do que a confiança plena na produção artesanal, típica do teatro de marionetas da Boémia, as referências autobiográficas eclipsam os discursos em redor da curta-metragem de animação *The Hand (Ruka, 1965)*. Na qualidade de “Walt Disney do Leste Europeu” (Jún, 2012), o realizador checo Jiří Trnka teve, de facto, direito à derradeira homenagem de um funeral de Estado, quatro anos após a estreia daquela que seria a sua última obra. Porém, nem tal distinção conseguiria salvar *The Hand* de ser banida na sua terra natal. No entender de Michal Bregant, diretor do Czech Film Archive, depois de Trnka ser “usado como um triunfo das políticas culturais comunistas” (*ibid.*) devido ao sucesso internacional de obras como *The Czech Year (Špalíček, 1947)*, *The Hand* converteu-se no seu último grito de rebelião, contra poderes que, em simultâneo, fazem e desfazem os seus artistas.

Que se saiba, aquando da produção de *The Hand* ou até em vida, Trnka nunca conviveu com o colega de profissão arménio Sergei Parajanov. Porém, o diálogo já estava em curso. Na mesma altura em que o realizador lançava uma dura crítica ao regime estalinista, Parajanov trabalhava noutra pequeno filme, nascido dos escombros de um projeto maior. Treze minutos herméticos - no guião, protagonizados por um artista anónimo, cuja biografia se assemelha à de Parajanov - compõem a versão final de *Kyiv Frescoes (Kievski freski, 1966)*, obra que acabou por definir o estilo associativo de Parajanov. Vigados pela mão autoritária da estátua de Bohdan Khmelnytsky¹ (Figura 2), um soldado jaz junto das suas botas, uma viúva retalha o seu véu de noivado, olhares melancólicos recaem sob um carrinho de bebé vazio. A sequência de

¹ Bohdan Khmelnytsky (1595-1657) foi um nobre e chefe militar ruteno. Na Rússia, ganhou uma reputação favorável, ao promover a união russo-ucraniana. Na Ucrânia, este adquiriu um estatuto mais controverso. Por um lado, Khmelnytsky é encarado como um herói nacional e, por outro, como uma figura que, além de ter fortalecido os laços do país com a Rússia, conduziu um dos piores massacres antisemitas da história da Ucrânia. Um grande plano da mão da sua estátua, localizada na Praça de Santa Sofia, em Kyiv, inaugura os cenários de *Kyiv Frescoes*.

“cinefrescos” (Steffen, 2013, p. 90), inspirada por *Man with a Movie Camera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) de Dziga Vertov, estava longe de corresponder às expectativas do governo soviético ucraniano, apenas interessado em financiar uma celebração didática do 20.º aniversário do fim da Grande Guerra Patriótica, como então era conhecido o conflito entre a União Soviética e a Alemanha Nazi, durante a Segunda Guerra Mundial. Embora se tenha procedido à montagem dos *screen tests* que restaram de um filme que não o chegou a ser, os estilos da carreira do realizador não tiveram a mesma sorte. Na sequência de um percurso marcado por perseguições políticas e produções consideradas dissidentes, incluindo a *magnum opus* *The Color of Pomegranates* (*Nran Guyne*, 1969), Parajanov foi obrigado a afastar-se da realização durante dezasseis anos, vítima daquilo que descreveu como “um regime inacreditável que destrói a personalidade individual” (Stone, 1997, p. 559). *Kyiv Frescoes* transformou-se na primeira recusa explícita do artista em compactuar com os interesses da mão. Antes de partir, Parajanov incumbiu o cinema de formular a “desculpa pela crueldade perpetuada pelo sistema” (*ibid.*, p. 558), que nunca chegou a receber.



Figuras 1 e 2 - A autoridade da mão em *The Hand* (*Ruka*, Jiří Trnka, 1965) e *Kyiv Frescoes* (*Kievski freski*, Sergei Parajanov, 1966)

A descoberta do contexto de *Kyiv Frescoes* no texto de *The Hand* justificava o seu próprio estudo. Ainda assim, o desejo de encontrar uma regra para o que seria, à partida, uma exceção, falou mais alto. Ao início, a procura por afinidades entre os espólios do “poeta camponês” (Whybray, 2020, p. 19), Jiří Trnka, e do “poeta de toda a Transcaucásia” (Steffen, 2013, p. 121), Sergei Parajanov, gerou mais desacordos que acordos. Enquanto Trnka se servia de *stop motion* para emaranhar contos de fadas nas cordas da famosa marioneta checa, Parajanov deixava um

coração dividido entre a Geórgia, a Ucrânia e a Arménia guiar composições *tableau*. Porém, precisamente no facto de ambos não conseguirem escapar à reputação de poetas, inspirados pelas tradições dos seus países de origem, nasceu o argumento a favor de dois artistas, levados à produção de obras-gémeas por vocações análogas e forças políticas inflexíveis. Na análise de filme após filme da dupla, verificou-se a omnipresença da “experiência emocional e [do] sentido de identidade” (Maynard & Cahnmann-Taylor, 2010, p. 6), de imediato, reminiscentes da poética etnográfica.

Fundamentar a aplicação da poética etnográfica às filmografias em estudo exige não só dissecar os interesses pessoais dos realizadores, mas também explorar a maneira como a sua arte responde às necessidades de poético e de etnográfico, manifestadas pelos seus contextos. Por um lado, o período de atividade de Trnka (1936-1969) e Parajanov (1951-1990) remonta ao antigo Bloco de Leste, dominado pelos preceitos do realismo socialista, corrente artística oficial da União Soviética, até finais dos anos 60. Inclusive depois da revogação de tal estatuto, o conteúdo ideológico (*ideinost*), a conformidade com os ideais do Partido Comunista (*partiinnost*) e o espírito popular (*narodnost*), centrais à doutrina (Heller, 1997, p. 51), continuavam a ser privilegiados entre os quatro cantos da tela de cinema. O cinema poético, pelo contrário, obteve contornos quase sempre marginais no horizonte soviético, oscilando entre dois sentidos - o formalista, que se referia a “uma característica definidora específica da arte”, e o elevado, focado na “elevação da realidade concreta e comumente atribuída à poesia” (Kim, 2022, p. 106). Independentemente das conotações em vigor, a vontade de inovação, transcender noções estritas do real e consagrar o cinema como arte permaneceram constantes entre os vários precursores do cinema poético. Acima de tudo, a prevalência do termo, ao longo dos anos, aponta para o direito de resposta do “outro reprimido pelo realismo socialista e, mais amplamente, [pelo] mandato realista no cinema soviético” (*ibid.*, p. 117). Trnka e Parajanov integraram este “outro”, ao filmarem a sua verdade, gesto criativo descrito por Parajanov no documentário *Paradjanov: A Requiem* (1994):

“Realizar é, fundamentalmente, a verdade transformada em imagens: tristeza, esperança, amor, beleza. Às vezes, conto aos outros as histórias nos meus argumentos e pergunto ‘invente isto ou é verdade?’. Toda a gente diz ‘é inventado’. Não, é simplesmente a verdade como eu a perceciono”.

Por outro lado, dentro dos círculos poéticos, o cinema soviético sofreu “um impulso de registar e, assim, preservar uma cultura local específica” (Papazian, 2023, p. 69), manifestado, em particular, pelos cineastas das repúblicas não-russas, na década de 60. Embora a política de nacionalidades soviética admitisse a importância de idiomas e costumes distintos no seu território, esta cultivava uma imagem uniforme das repúblicas, de modo a travar o crescimento de um suposto “nacionalismo burguês” (First, 2015, p. 3), com repercussões separatistas. Os estados satélites foram, de igual modo, impactados pela prevenção de um orgulho nacional divisivo, visível no encorajamento de práticas artísticas mais ou menos homogêneas, que falassem “para as grandes massas em nome do Partido” (Heller, 1997, p. 53). Habitado a albergar contranarrativas, o cinema experienciou diversas manifestações de caráter etnográfico, desde esforços individuais para “refletir e preservar aspetos da cultura local” (Whybray, 2020, p. 50), levados a cabo por Trnka, à formação de movimentos convictos na “afirmação da diferença [como] forma de resistência” (First, 2015, p. 16), tal como a escola ucraniana de cinema poético e a “Nova Vaga” de cinema arménio, impulsionados por Parajanov.

Os contextos apresentados parecem, de facto, colocar os realizadores no epicentro da luta pela poética etnográfica. Não obstante, classificar o *modus operandi* de Trnka e Parajanov através desta noção implica uma relação intrínseca com as origens do termo, atribuídas à antropologia. Introduzida como método válido de investigação, em finais do século XX, a poética etnográfica refere-se à “apresentação de narrativas de vida de forma poética” (Hanauer, 2021, p. 421) como alternativa à prosa antropológica, cujas pretensões de objetividade, por vezes, limitam a captação das idiossincrasias, inerentes às vivências em grupo. Trnka e Parajanov ofereceram, de igual modo, uma alternativa poética às limitações do realismo socialista, ao captar a essência de comunidades que lhes eram próximas, subscrevendo ao compromisso basilar da poética etnográfica – utilizar “formas poéticas para a exploração da experiência humana”, que incitam “a compreensão das experiências dos indivíduos e [promovem] mudanças sociais críticas” (*ibid.*, p. 422)².

² A presente dissertação pretende aproximar a poética etnográfica como ferramenta antropológica da poética etnográfica aplicada aos cinemas de Jiří Trnka e Sergei Parajanov. Em ambos os casos, a noção de poética etnográfica assume conotações distintas. Enquanto, no ramo antropológico, o conceito se encontra ligado à escrita de poesia como ferramenta de (auto)descoberta cultural cientificamente fundamentada – de acordo com *Poetic Writing Research: The History, Methods, and Outcomes of Poetic (Auto) Ethnography* (2021) de David Hanauer -, no caso de Trnka e Parajanov, “poética” e “etnográfica” convertem-se em termos operativos. No fundo, o termo “poética” é associado ao espólio dos realizadores, por um lado, de modo a reforçar os aspetos poéticos (como metáforas visuais, símbolos e atmosferas contemplativas) das suas obras e, por outro, aludindo ao processo de construção cinematográfica das

De facto, Trnka e Parajanov não produziram poética etnográfica no seu sentido estrito, uma vez que estiveram longe de redigir poemas literários ou de tirar partido das ferramentas científicas que David Hanauer associa à prática antropológica da poética etnográfica, como “transcrição, análise temática, representação gráfica poética e verificação e revisão de pares” (2021, p. 428). Embora os meios tradicionalmente associados à poética etnográfica se encontrem ausentes, os seus filmes espacial e temporalmente enraizados, marcados por qualidades poéticas e etnográficas, apresentam certamente os mesmos fins, oferecendo “resistência à função colonial do cinema soviético” (Papazian, 2023, p. 87). Sem medo de assumir as áreas cinzentas que dão forma à cultura, Trnka e Parajanov serviram-se de realidades artísticas singulares para filmar a experiência histórica, numa época em que esta admitia poucas versões. Assim sendo, a poética etnográfica passa a ser defendida como elo entre os seus espólios, tanto na qualidade de abordagem cinematográfica, como de ato de resistência, pedido pelos seus contextos, mais do que conscientemente levado a cabo pelos realizadores. Ao potenciar uma situação de confronto, equiparam-se os contributos únicos de Trnka e Parajanov para a história do cinema, com a inovação que a poética etnográfica introduziu no ramo da antropologia. No âmbito das Ciências da Comunicação, tal exercício atesta o poder do cinema enquanto ferramenta de comunicação política, essencial à reparação histórica, pedida pela atualidade. Eis o ponto de partida para dar início a um diálogo que, no fundo, sempre sucedeu à margem de encontros físicos e sistematizações académicas.

1.1. Quem já entrou

Como referido anteriormente, o tema apresentado prima pela sua originalidade, visto que, até à data, não foram realizadas comparações entre os espólios de Jiří Trnka e Sergei Parajanov,

mesmas, seguindo as coordenadas estabelecidas por David Bordwell em *Poetics of Cinema* (2008). Da mesma forma, o uso do termo “etnográfica” chama a atenção para a forma como Trnka e Parajanov captaram a essência de um povo por via de experiências informais e subjetivas, que conduziram a escolhas deliberadas de *mise en scène*, sem recorrer a trabalho de campo sistematizado. A pertinência de comparar a poética etnográfica antropológica e a poética etnográfica filmada por Trnka e Parajanov encontra-se na forma como ambas ofereceram mundivisões alternativas, em resposta às insuficiências de um paradigma dominante. Não se pretende, portanto, dissecar de forma extensiva as diferentes conotações que a poética e a etnografia adquiriram, no âmbito do cinema, ou estabelecer comparações diretas entre os atos de escrever e filmar. Desenvolve-se, antes, um projeto histórico de investigação em poética, baseado num “esforço para entender como as obras de arte assumem determinadas formas dentro de um período ou no decorrer de vários períodos” (Bordwell, 2008, pp. 12-13). Tal declaração de intenções será expandida no subcapítulo 2.3., intitulado “A mão do povo”.

ainda para mais tendo a poética etnográfica como eixo principal. Torna-se, então, necessário cruzar três bibliotecas distintas para definir o estado da arte da presente dissertação, relativas a Trnka, a Parajanov e à poética etnográfica. A falta de colisão prévia entre temas é colmatada com especial atenção a fontes que possam ligar, mesmo de maneira subtil, os cineastas entre si ou acentuar as qualidades poéticas e etnográficas das suas filmografias. Embora a abundância de materiais em idiomas como arménio, checo, russo e ucraniano seja considerada, a literatura traduzida assume um peso significativo, de modo a contornar barreiras linguísticas e a obter um entendimento mais preciso do impacto dos realizadores a nível global. Valorizam-se, de igual modo, as contribuições de obras que, sem responder diretamente às problemáticas apresentadas, em muito auxiliaram a sua formulação³.

Em primeiro lugar, envereda-se pela análise histórica, alinhada com as principais bíblias, publicadas em língua inglesa, sobre Trnka e Parajanov. Num registo lírico, Jaroslav Boček perspetiva o percurso multifacetado de Trnka, no volume *Jiří Trnka – Artist and Puppet Master* (1965). O biógrafo descreve o contributo do cineasta como uma mescla entre “caráter nacional” e “reflexão sobre o quotidiano atual” (Boček, 1965, p. 11), inserindo a sua paixão pela marioneta e pelas artes de palco no horizonte cultural checoslovaco. Em *The Cinema of Sergei Parajanov* (2013), James Steffen situa também o espólio do realizador no tempo e no espaço, analisando as suas marcas de água autorais, sem desconsiderar o impacto da “complexa relação entre políticas nacionais e estéticas dentro da antiga União Soviética” (p. 7).

De forma a compreender mais profundamente as condições sociopolíticas que moldaram os cineastas, materiais como *The Most Important Art - Soviet and Eastern European film after 1945* (1977) de Antonín e Mira Liehm, *Armenian Cinema - From it's begginings to the present* (2007) de Zareh Arevshatian, *Czech and Slovak Cinema - Theme and tradition* (2009) de Peter Hames, *Incommensurable Distance - Georgian cinema as a (trans)national cinema* (2014) de

³ Entre o leque de inspirações avulsas, destacam-se os versos de *Leaves of Grass: The First (1855) Edition* (1961) por Walt Whitman, poeta norte-americano, autor de alguns dos retratos mais fiéis da humanidade, sem abdicar da sua subtilidade poética. Invocam-se também as palavras do poeta arménio Sayat-Nova, popularizadas internacionalmente por inspirarem *The Color of Pomegranates* e sumarizadas em *Odes Arméniennes* (2006); e de Lev Tolstói, em *Guerra e Paz* (2022), um convite ao pensamento crítico sobre a história da Rússia do século XIX. Saída-se ainda um par de viajantes que, pela força das suas reflexões, permitem tocar as geografias contempladas. Enquanto Vasily Grossman narra *Bem Hajam! Apontamentos de Viagem à Arménia* (2014), um diário de bordo que lembra as dificuldades passadas pelos arménios, ao longo da história, Gabriel García Márquez lança um olhar penetrante sob os territórios socialistas dos anos 50, na crónica *Em Viagem pela Europa de Leste* (2017).

Dušan Radunović e *Ukrainian Cinema - Belonging and identity during the Soviet Thaw* (2015) de Joshua First são chamados a depor. Antonín e Mira Liehm oferecem uma panorâmica do cinema soviético, no pós-Segunda Guerra Mundial, cobrindo o território russo, as repúblicas não-russas e os estados satélites. Os autores reconhecem que todas estas nações, apesar das suas diferenças, respondiam a um único espetador governamental, com o poder de decidir “o destino de filmes individuais, artistas de cinema e tendências” (A. Liehm & M. Liehm, 1977, p. 1). Já as restantes investigações dedicam-se a tradições cinematográficas particulares, essenciais às perspetivas de Trnka e Parajanov, nomeadamente as inclinações democráticas do cinema checoslovaco, o contributo arménio e georgiano para a construção do imaginário do Cáucaso e o estatuto de “maioria-minoritária” (First, 2015, p. 11), que transforma o cinema ucraniano num caso *sui generis*.

Os trabalhos de natureza histórica são ainda complementados com análises fílmicas do espólio da dupla. Entre os vários exemplos à disposição, destacam-se os volumes *The Art of Czech Animation - A History of Political Dissent and Allegory* (2020) de Adam Whybray e *Václav Trojan - Music Composition in Czech Animated Films* (2020) de Marco Bellano, focados na presença de objetos e música tradicional, em diferentes filmes de Trnka. Por sua vez, os ensaios *Toward a Poetics of Parajanov's Cinema* (2001-2002) de Levon Abrahamian e *Ethnography, fairytale, and “perpetual motion” in Sergei Paradjanov's “Ashik-Kerib”* (2006) de Elizabeth Papazian ganham relevância, ao explorar o fascínio de Parajanov pela etnografia e pelos olhares anticoloniais. Revisitam-se ainda pareceres na primeira pessoa, embora, devido à maior distância temporal que separa Trnka da atualidade e à própria personalidade dos realizadores, existam algumas discrepâncias neste sentido. Enquanto Parajanov se presta a declarações extensas (por exemplo, em *Eye on the World - Conversations with International Filmmakers* (1997) de Judy Stone) e até à escrita ensaística sobre o seu processo criativo (em *Perpetual Motion* (1968) para a revista *Film Comment*), os testemunhos de Trnka são mais esporádicos, sendo de especial utilidade a entrevista *The Puppet Film as an Art - An interview with Jiří Trnka* (1955), concedida a Jaroslav Brož para a publicação *Film Culture*, e as declarações incluídas por Marie Benešová no catálogo *Jiri Trnka - Rétrospective* (1975).

Especificadas as fontes que traçam o perfil dos cineastas, sucedem-se alguns pareceres sobre o impacto da poética etnográfica, a nível antropológico. Destaca-se o contributo de David

Hanauer, autor do capítulo *Poetic Writing Research: The History, Methods, and Outcomes of Poetic (Auto) Ethnography* (2021), um modelo detalhado das características e mais-valias científicas da poética etnográfica. Por sua vez, *Rhyme and Reasons: The Epistemology of Ethnographic Poetry* (2009) de Kent Maynard e *Anthropology at the Edge of Words: Where Poetry and Ethnography Meet* (2010) também de Maynard, em colaboração com Melisa Cahnmann-Taylor, encontram, no cruzamento entre poesia e etnografia, o benefício de ser “autoconsciente sobre o que dizemos, quem incluímos ou omitimos da imagem, como descrevemos ou explicamos o que está a acontecer” (2009, p. 121). Já na compilação de textos *Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), a poética abre caminho à dessacralização da etnografia, ao colmatar das insuficiências de textos antropológicos convencionais face a culturas “contestáveis, temporais e emergentes” (Clifford, 1986, p. 19). As obras de Trnka e Parajanov aproximam-se de tais pareceres na qualidade de exemplos práticos, ao recorrerem às imagens em movimento para, em simultâneo, captar a realidade e expandir o seu significado.

Embora a validade da poética etnográfica ainda constitua alvo de contestação, vários antropólogos refletem sobre a mesma, ao contrário do que sucede entre as esferas cinematográficas. Os estudos individuais sobre cinema poético e cinema etnográfico afiguram-se numerosos. O mesmo sucede com os volumes que, à semelhança de *Poetics of Cinema* (2008) de David Bordwell, equiparam a poética a uma “investigação sobre os princípios fundamentais pelos quais os artefactos em qualquer meio representacional são construídos” (p. 12). Poucos refletem, no entanto, sobre a junção dos dois termos. Em alguns artigos, nomeadamente ligados ao cinema soviético - como *Poetic cinema: a genealogy of the ‘poetic’ in Soviet and post-Soviet critical discourse* (2022) de Olga Kim e *Ethnography, Incongruity, History: Soviet Poetic Cinema* (2023) de Elizabeth Papazian -, o poético e o etnográfico chegam a coexistir, sem darem origem a um termo uno. Ainda mais escassas, são as análises que reconhecem traços poéticos ou etnográficos no cinema de animação, como *Czech Puppet Theatre in Global Contexts: Roots, Theories and Encounters* (2015) de Christian Billing e Pavel Drábek, centrada no salto do teatro de marionetas checo para o grande ecrã, e *Re-Animating Ancestors and Those To Come* (2020) de Ng’endo Mukii, crente no poder representativo da animação entre comunidades marginalizadas. Tendo por base as referências acima mencionadas, defende-se a poética etnográfica como um modo de fazer cinematográfico, útil à preservação de culturas ameaçadas.

No enalço das fontes que constituem porta de entrada para a noção de poética etnográfica no mundo do cinema, resta, por fim, enumerar reflexões que justifiquem o seu posicionamento como ato de resistência face à hegemonia do realismo socialista. Como conciliar o realismo socialista, orientado, nas palavras do propagandista soviético, Andrei Zhdanov, para a “veracidade e concretude histórica da representação artística” (1934), com a pluralidade de versões que o real invoca, como admitiu o teórico e defensor do realismo, André Bazin, em vários ensaios da coleção *Bazin at Work* (1997)? Como conciliar uma “cultura de todas as pessoas” (p. 120), identificada por Svetlana Boym, no volume ensaístico *Socialist Realism without Shores* (1997), com tentativas de assimilação de culturas minoritárias? Como conciliar os financiamentos generosos, concedidos pelo Estado à indústria do cinema, com uma significativa perda de “autonomia artística” (p. 112), visível em *Closely Watched Films - The Czechoslovak Experience* (1974) de Antonín Liehm? Pela consideração de tais questões, pinta-se um retrato equilibrado das indústrias culturais de influência soviética, reconhecendo as estruturas de poder que apoiaram e restringiram artistas, atraídos pela poética etnográfica como rumo alternativo.

1.2. Quem pede para entrar

Seguindo aos ombros dos gigantes acima mencionados, a presente dissertação pretende estabelecer uma rede sólida de correspondências entre os espólios de Jiří Trnka e Sergei Parajanov. Seguem-se, portanto, as normas da análise comparativa, tendo em consideração o leque de causas e efeitos que levaram os realizadores a enveredar por caminhos paralelos. Entre as mais-valias deste ângulo, encontra-se a identificação de fatores que, no contexto de uma reflexão individual, passariam despercebidos. Sob o axioma da poética etnográfica, Trnka e Parajanov passam, então, a servir de contraponto um ao outro, expandindo o leque de interpretações, por norma, atribuído aos seus espólios.

Procurar a compreensão aprofundada dos dados recolhidos, através de metodologia qualitativa, requiere momentos de avaliação contextual, visual, conceptual e narrativa. Surge, no entanto, o desafio de colocar lado a lado dois percursos, cuja junção compreende o século XX quase na totalidade. Com o intuito de elaborar correspondências pertinentes, recorrer a estudos de caso converte-se num dos principais pilares metodológicos da dissertação. Após a visualização das filmografias de Trnka e Parajanov, foram selecionadas duplas de longas-metragens, compostas por

obras de um e de outro, tendo em conta variáveis como proximidade temporal, contextos de produção, relevância para os seus percursos e estrutura argumentativa. Além de facilitar a sistematização de parencças, o apoio prático, conferido por esta secção, ao enquadramento teórico atesta a sua importância. Uma vez que a censura se converte num fator de peso, são ainda referenciados filmes não filmados ou bastante mutilados, que ganham vida em registos sobreviventes. Apesar de não constituírem diretamente objeto de análise, o reconhecimento de silêncios forçados reflete uma parte fulcral das consequências que ameaçavam os artistas soviéticos.

Tão importante quanto a seleção de estudos de caso é o suporte de um acervo bibliográfico, marcado pela combinação de fontes primárias e secundárias de informação. As fontes primárias contemplam a análise de objetos de arquivo, à semelhança de testemunhos, guiões e notas de produção. Entre os filmes, realizados por Trnka e Parajanov, são também considerados documentários sobre a sua pegada no mundo do cinema - como *Paradjanov: A Requiem* de Ron Holloway e *Jirí Trnka: A Long Lost Friend (Jirí Trnka: Nalezény přítel, 2019)* de Joël Farges -, de modo a complementar os conhecimentos adquiridos através da leitura, com a imagem em movimento. Entrevistas concedidas por Michaela Mertová, investigadora no Czech Film Archive, e por Anahit Mikayelyan, diretora do Sergei Parajanov Museum, assumem também um papel central, ao perspetivarem o legado dos cineastas, a partir dos seus países de origem⁴. Quanto às fontes secundárias, destaca-se a leitura de artigos, críticas de cinema, revistas científicas, livros e investigações académicas, sem esquecer a consulta de bibliotecas e repositórios, tanto físicos como digitais. Insiste-se, assim, na pluralidade de fontes primárias e secundárias, de modo a abarcar perceções sobre Trnka e Parajanov, inseridas em diferentes contextos espaço-temporais.

Pensando na estrutura mais adequada para apresentar a investigação, pede-se, de novo, auxílio às imagens de partida que a nortearam, em particular às personagens e aos objetos de *The Hand*. Entre a mão opressiva que entra porta adentro, vasos cheios de espírito criativo e um caixão coberto de honras estatais, encontra-se a direção certa para o encadeamento de capítulos. As considerações introdutórias mostram como os legados de Trnka e Parajanov se assemelham a “**Uma porta aberta**” para a qual vários já contribuíram, assim como a presente dissertação pretende fazer. A parte seguinte é dedicada ao exame “**Das mãos**”, não apenas como força

⁴ A transcrição completa das entrevistas pode ser encontrada no apêndice I da presente dissertação.

destrutiva, mas como fonte de poder tripartida. Depois de desconstruir “**A mão de deus**”, explorando a forma como arte e política acabam por constituir sinónimos, no cinema soviético, sucede-se “**A mão do artesão**”, uma síntese do cinema, segundo Trnka e Parajanov, desde os primórdios das suas carreiras às reticências deixadas pelo seu espólio. A encerrar a secção, surge “**A mão do povo**”, que encontra na poética etnográfica uma forma de representação que aproxima o povo do processo cinematográfico, justificando a sua utilidade à frente e por detrás das câmaras.

Volvidas as fases de contextualização, parte-se ao encontro “**Dos vasos**”, ou seja, os exercícios criativos que perduraram no tempo, apesar das adversidades. Os subtítulos “**Ciclos-sentença**”, “**Épicos da terra**” e “**O herói do povo**” servem de âncoras ao perfil comparativo das *double bills*, compostas respetivamente por *The Czech Year* de Trnka e *The Color of Pomegranates* de Parajanov; *Old Czech Legends (Staré pověsti české, 1952)* de Trnka e *Shadows of Forgotten Ancestors (Tini zabutykh predkiv, 1964)* de Parajanov; e *Prince Bayaya (Bajaja, 1950)* de Trnka e *Ashik Kerib (Ashugh gharibi, 1988)* de Parajanov. Mais do que descobrir correspondências narrativas entre obras, identifica-se, na subtileza dos seus aspetos formais, a simbiose entre autor e ADN cultural, outrora cantada pelo poeta Walt Whitman, nos versos “eu sou imenso, eu contendo multidões” (1961, p. 85).

Por último, a análise culmina no capítulo “**Um caixão em aberto**”. Cumpridas as intenções introdutórias, indicam-se as principais conclusões que validam a hipótese no cerne da investigação - Jiří Trnka e Sergei Parajanov como exemplos vivos da utilidade da poética etnográfica no cinema enquanto ferramenta de resistência política. Ao terminar, fica a certeza de que a palavra “vivos” está longe de ser empregue levianamente. Apesar da despedida física dos realizadores, a atualidade das suas mensagens faz do seu lugar de descanso, não um objeto de exposição, preso aos sucessos de um regime, mas sim um elemento dinâmico, em constante transformação pelos espetadores que o revisitam. Formula-se, assim, um apelo final à preservação de tais espólios na atualidade, tendo em consideração o catálogo de escritos e obras, assinados por ambos, ainda a aguardar tradução e restauro.

O modelo de análise proposto compromete-se a seguir de perto os princípios defendidos por Trnka e Parajanov, no decorrer das suas carreiras. Dois mestres do conteúdo e amantes da forma inspiram um projeto regido pela progressão cíclica e pela interdisciplinaridade, que os cineastas tanto acarinhavam. Chama-se, no entanto, a atenção para possíveis lacunas ao resumir

um arquivo extenso, bem como para os pareceres, por vezes, contraditórios sobre um período - da formação à dissolução da União Soviética -, ainda hoje, convidativo à especulação. Perante tais condicionantes, assumir um ponto de vista crítico e epistemológico afigura-se prioritário, fazendo justiça não só à heterogeneidade das bagagens culturais dos realizadores, mas também às condições complexas, em que desenvolveram o seu trabalho. De modo algum se verifica um levantamento histórico ou cinematográfico exaustivo, sendo deixadas em aberto várias questões, passíveis de desenvolvimento futuro. É depositada esperança na continuidade do diálogo além-dissertação, quer num eventual projeto de doutoramento, quer noutros formatos, que procurem acrescentar mais travessões a esta troca de ideias.

2. Das mãos

2.1. A mão de deus

A história do cinema reflete a história dos países que a fazem. Basta observar a trajetória do cinema soviético para comprovar tal princípio. Durante a maior parte do século XX, várias nações encontravam-se abrangidas pela esfera de influência soviética, admitindo a entrada de leituras e tradições distintas num horizonte cinematográfico único. Apesar da heterogeneidade de perspectivas, é possível identificar um denominador comum a quase 70 anos de cinema, desde a criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), em 1922, até à sua dissolução, em 1991. Quinze repúblicas e oito estados satélites⁵, da Europa Central e de Leste ao Norte da Ásia, respondiam às exigências de um “principal e supremo ‘Espetador’”, obrigando os artistas de cinema a tomarem uma posição face às políticas vigentes (A. Liehm & M. Liehm, 1977, p. 1). Entre períodos de congelamento e degelo, proibições e possibilidades, nacionalizações e iniciativas independentes, foi-se construindo a história da arte que o primeiro líder comunista, Vladimir Ilitch Lênine, considerou “a mais importante de todas” (*ibid.*) e, como tal, a menos livre de responsabilidades educativas e propagandísticas.

Nos seus primórdios, aquele que viria a ser apelidado de cinema soviético aproximava-se do modelo ocidental, procurando oferecer às massas, acima de tudo, entretenimento, ligeiramente censurado e regulado pelo mercado. Durante mais de uma década, as audiências nacionais assistiram a fragmentos da vida quotidiana, produzidos por companhias estrangeiras, que encontravam em território russo a oportunidade de filmar costumes exóticos, em formato de *newsreel*. Vivia-se ainda o final do século XIX e já o cinema gerava debate cultural, dividido entre perspectivas desfavoráveis, encabeçadas pelo rótulo de “distração vazia, sem valor e até perniciososa”, atribuído pelo último imperador russo, Nicolai II, e abertas ao seu potencial, reconhecido por autores como Lev Tolstói e Leonid Andreyev (Rollberg, 2009, p. 3). O nascimento oficial do cinema soviético surge com a Revolução Russa de 1917, responsável por

⁵ Referência às quinze repúblicas que foram integrando a União Soviética, desde a sua formação até aos anos 40 - Arménia, Azerbaijão, Bielorrússia, Estónia, Geórgia, Cazaquistão, Quirguistão, Letónia, Lituânia, Moldávia, Rússia, Tajiquistão, Turquemenistão, Ucrânia e Uzbequistão - e aos oito principais estados satélites, influenciados pela URSS, no pós-Segunda Guerra Mundial - Albânia, Bulgária, Checoslováquia, Hungria, Jugoslávia, Polónia, República Democrática Alemã e Roménia. O anexo I da presente dissertação inclui mapas detalhados da URSS e dos seus estados satélites, perspetivando a extensão da esfera de influência soviética.

derrubar a monarquia, instituir o domínio bolchevique e apresentar ao mundo a recém-formada URSS, cinco anos depois.

As bases da indústria cinematográfica soviética foram, então, definidas, com o intuito de fazer chegar os ideais comunistas aos quatro cantos de um vasto território, marcado por vários idiomas e graus de escolarização. Após a nacionalização, em 1919, do que restava da indústria cinematográfica russa, fragilizada a nível técnico pela Revolução e pela participação na Primeira Guerra Mundial, a produção e distribuição de filmes passou a ser regulada pelo Comité Estatal para a Cinematografia, mais tarde batizado de Goskino, com várias unidades espalhadas pelo território. Segundo as *Diretivas do Negócio Cinematográfico*, ditadas por Lénine, em 1922, todas as exibições de filmes deveriam ser supervisionadas, garantindo um balanço saudável entre filmes comerciais e de propaganda, sem esquecer a importância de “um incentivo para a produção de novos filmes”, junto dos realizadores. Abria-se, assim, caminho ao desenvolvimento de teorias e discussões críticas sobre cinema, encabeçadas por cineastas e teóricos como Lev Kuleshov, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, pioneiros de uma identidade fílmica distintamente soviética.

A convergência entre os ideais bolcheviques e a expressão modernista do *avant-garde*, popularizada nos anos 20, deu lugar às primeiras discussões sobre cinema poético. Este surgia em oposição à “rotina quotidiana prosaica” (Kim, 2022, p. 106), revelando uma maior preocupação com a forma em detrimento do conteúdo. As tendências formalistas seriam, no entanto, colocadas de parte, face ao nascimento de uma corrente artística única, impulsionada pelo surgimento do cinema sonoro e pelo sucessor de Lénine, Josef Estaline. Em 1934, durante o congresso fundador da União de Escritores, eram anunciados os mandamentos do realismo socialista, orientados, nas palavras do arquiteto da doutrina Andrei Zhdanov, para “representar a realidade no seu desenvolvimento revolucionário”. O entretenimento puro e a experimentação do *avant-garde* deixavam de fazer parte do caminho para uma cultura comprometida ideologicamente com os ideais do Partido Comunista, disposta a “expressar as expectativas e a vontade do povo como um todo” (Heller, 1997, p. 53). Desta feita, o artista tornava-se cada vez mais dependente da aprovação estatal, sendo alvo de fiscalização durante quase todas as fases do processo produtivo. O gigantismo dos estúdios Mosfilm, Lenfilm e Soyuzdetfilm (mais tarde rebatizado, Gorky Film Studio) encurralava também os pequenos grupos e coletivos, responsáveis pela inovação do passado.

Ainda assim, o investimento na indústria do cinema fazia-se sentir, levando as principais capitais das repúblicas não russas, de Erevã a Asgabade, a desenvolverem os seus próprios estúdios, até ao início dos anos 30. Apesar de alguns esforços criativos, encabeçados por cineastas como o ucraniano Alexander Dovzhenko e o georgiano Mikheil Chiaureli, a principal tarefa destas estruturas consistia em canalizar os poucos recursos existentes para a produção de *newsreels* e documentários propagandísticos. O interesse estalinista estava, uma vez mais, na propagação de “valores soviéticos e na neutralização eficaz de elementos nacionais” (Rollberg, 2009, p. 11), promovendo um sentimento patriótico unificador. Tornava-se, então, evidente a diferença entre fazer filmes *sobre* as repúblicas e fazer filmes soviéticos *nas* repúblicas. A ameaça das purgas nacionais⁶, que assolaram a maior parte dos anos 30 (First, 2015, p. 3), abatia-se sob os cineastas que rejeitassem tais diretrizes. Pelo final da década, o clima de desconfiança conduzia os estúdios soviéticos a “uma mediocridade confortável, com poucos ou nenhuns traços da preocupação social e vitalidade artística” (Arevshatian, 2007, p. 44) antes prevalentes.

O início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, tratou de abalar a paralisação, sentida no cinema soviético. Devido ao risco sob o qual a indústria cinematográfica se encontrava, os estúdios acabaram por sofrer uma deslocação para regiões periféricas. Se, por um lado, condições difíceis e primitivas impunham obstáculos ao ato de filmar, por outro, propunham-se, pela primeira vez em vários anos, soluções inovadoras, já que a contenção de gastos não permitia a recriação de ambientes realistas. Neste sentido, os censores centrais perderam algum poder sob as experimentações distantes. Era de novo permitido retratar a morte, a miséria, a fome e o luto, maioritariamente através de pequenos filmes e *newsreels*. Porém, com o retorno dos estúdios às suas casas entre 1943 e 1944, a vitória das tropas russas contra a Alemanha Nazi, em 1945, e a iminente chegada da Guerra Fria, a atmosfera cultural sofreu um dos seus maiores congelamentos. O ataque do Comité Central do Partido Comunista ao filme de Leonid Lukov *A Great Life* (*Bolshaya zhizn*, 1946), pelo seu retrato distorcido do povo soviético, converteu-se numa das mais notórias perseguições da época, culminando na proibição de obras emblemáticas como a segunda parte de *Ivan the Terrible* (*Ivan Groznyy. Skaz vtoroy*, 1958) de Eisenstein e *Simple People*

⁶ O Grande Terror de 1937 ou a Grande Purga foi uma perseguição massificada, levada a cabo por Estaline, com o objetivo de eliminar opositores, mitigar a influência do político Leon Trótski e consolidar o seu poder totalitário. Embora os números variem, estimam-se que mais de 700 mil pessoas foram executadas (Walker, 2017), neste contexto, entre 1936 e 1938.

(*Prostye liudi*, 1945) de Leonid Trauberg. Processar os horrores da guerra no grande ecrã tornava-se apenas possível, através de “exposição inserida, mapas animados e, acima de tudo, o comentário em *voice over* de Estaline” (Bazin, 1997, p. 29), sem espaço para reflexão em nome próprio. Esmagados pelo peso de um “realismo estalinista” (A. Liehm & M. Liehm, 1977, p. 64), gerido por Zhdanov com mão de ferro, o número de filmes produzidos caiu drasticamente.

Entre os pontos de viragem trazidos pelo triunfo dos Aliados da Segunda Guerra Mundial, encontrava-se a junção de várias nações sob o domínio soviético, mudança que se fez sentir, de igual modo, numa agenda comum para as produções de cinema. Até ao final da década de 40, as nações recém-promovidas a estados satélites adaptaram-se à nacionalização das suas indústrias cinematográficas, assim como à importação do modelo artístico soviético “nacional na forma e socialista no conteúdo” (A. Liehm & M. Liehm, 1977, p. 105). Porém, a aplicação dos dogmas caracterizou-se por uma forte inconsistência, já que horizontes culturais distintos levaram a interpretações díspares dos preceitos de Zhdanov, implementados a diversas velocidades. Assim sendo, torna-se importante atentar no caso da Checoslováquia, não só devido ao seu estatuto singular entre os demais estados, mas também por ter albergado o espírito criativo de Jiří Trnka, marcado pelo rescaldo da Segunda Guerra Mundial.

Ao contrário dos seus vizinhos, a prosperidade da Checoslováquia prolongou-se após o conflito. De tradição democrática e industrial, o país registava poucas mazelas económicas, deixadas pela guerra e pelo domínio alemão, encontrando no cinema terreno fértil para a inovação artística. A ocupação soviética de 1948, inicialmente determinada a respeitar as especificidades do país, veio forçar um modelo de governação antagónico ao seu ADN político, do qual resultou o reforço da autoridade do Partido Comunista Checoslovaco e a erradicação do ambiente cosmopolita, sentido no país. As restrições chegaram rapidamente à esfera cinematográfica, que viu a liberdade de outrora comprometida pela chegada do “realismo estalinista”. Além da monumentalidade de adaptações literárias e interpretações parciais da história recente, a nacionalização da indústria do cinema introduziu benefícios financeiros, favorecendo principalmente as oficinas ligadas à animação. Numa época de sufoco dogmático, talentos como Trnka e Karel Zeman encontraram espaço para florescer, graças a um feliz alinhamento de circunstâncias.

Por um lado, há que ter em conta a tradição da marioneta checa, rica em heranças locais de escultura em madeira, cenografia e dramaturgia, sem esquecer a influência de técnicas e costumes, provenientes de vários cantos da Europa Central. Depois de entrar no século XX diminuída enquanto arte arcaica e obsoleta, as principais figuras do modernismo e do *avant-garde* trataram de proceder a uma “Renascença Marionetista”, um “fenómeno unicamente checo, transformado de acordo com as necessidades da sociedade checa moderna” (Billing & Drábek, 2015, p. 18). Perante as subseqüentes fases conturbadas a nível político, a marioneta, bem como a sua relevância enquanto síntese etnográfica da nação, prevaleceram, ganhando uma nova vida no grande ecrã como parte integral da animação checa. Apesar do interesse em ressuscitar o ofício, o filme de marionetas destacava-se pelos seus escassos lucros, tendo muito a ganhar com uma indústria nacionalizada, imune às exigências da oferta e da procura. Como tal, a nacionalização da indústria cinematográfica, em 1945, e a generosidade dos subsídios estalinistas, destinados ao cinema de animação, possibilitaram a aposta em novos talentos, a experimentação técnica e o trabalho de estúdios como o *Bratři v Triku*, casa de *Trnka* nos primórdios da sua carreira.

Por outro lado, a animação mostrava-se resistente aos mecanismos de censura, vantagem sentida com particular intensidade nos filmes de marionetas. Em vez da poetização e estilização extremas dos bonecos de cordas levantarem suspeitas, estas representavam uma forma autorizada de promoção do folclore local, pouco ameaçadora aos olhos do regime. Tornava-se, então, possível esconder material subversivo nestes objetos, já que “era muito mais difícil para os *watchdogs* penetrarem na terra dos contos de fadas, das histórias folclóricas e das visões poéticas” (Liehm, 1974, p. 112). Além disso, os *cartoons* e marionetas tendiam a ganhar vida em pequenas oficinas, à margem das regulamentações impostas aos estúdios maiores. A intervenção das autoridades junto destas produções, por norma, de grande qualidade artística, ocorria apenas quando o seu cancelamento acarretava perdas financeiras significativas ou até mesmo retaliação internacional, à medida que a fama dos animadores crescia para lá da Boémia.

A prosperidade da animação checoslovaca converteu-se num caso singular da época, servindo inclusive de inspiração à reorganização da indústria do cinema soviético, durante o pós-estalinismo (Liehm, 1974, p. 113). Na sequência da morte de Estaline, em 1953, a subdivisão da produção cinematográfica em pequenos agregados semiautónomos, sem dispensar a censura de projetos terminados, potenciou o aumento dos filmes de ficção. Quando, três anos depois, por

ocasião do Vigésimo Congresso do Partido Comunista, o novo líder, Nikita Khrushchev, denunciou o anterior mandato de terror e as problemáticas associadas ao culto de personalidade estalinista, vislumbrava-se um novo rumo, com repercussões dentro e fora do ecrã. Embora a mudança tenha sido gradual e marcada por retrocessos, consoante o grau de oposição às tropas russas, sentida nas diferentes repúblicas e estados satélites, inaugurava-se, assim, um longo processo de destalinização, onde a cultura se convertia em campo de batalha. Os filmes do Thaw (em português, Degelo) como, então, ficaram conhecidos, trouxeram de volta o drama, a tragédia e o espírito crítico face aos traumas de guerra, seguindo as pisadas do inaugural *The Cranes Are Flying* (*Letyat zhuravli*, 1957) de Mikhail Kalatozov.

Contudo, nem sempre Khrushchev se distanciou da austeridade estalinista. O fim do seu mandato, já no início dos anos 60, foi marcado por ataques ao cinema e outras artes, consumados numa ameaça explícita, dirigida aos artistas, em 1962 - “Temos de responder por tudo o que se passa [na história soviética]. Vamos manter uma política restrita na arte... cavalheiros, estamos a declarar-vos guerra” (A. Liehm & M. Liehm, 1977, p. 213). Não obstante, o breve período de desenvolvimento deu aso a algumas inovações, em particular no cinema das repúblicas soviéticas. Além da produção de filmes ter registado um aumento exponencial nestes territórios, a viragem dos anos 60 assinalou um encontro das repúblicas com a sua própria identidade. Eram, por fim, reabertos debates sobre cinema poético como alternativa aos códigos estalinistas. Inicialmente, a ressurgência do cinema poético, durante o Thaw, invocava “o uso metafórico da montagem, com pouca causalidade e a rejeição de temas comuns e quotidianos”, característico dos anos 20, pressupondo como novidade a ligação intrínseca a um *auteur*, isto é, a “um realizador com direito a expressão pessoal” (Kim, 2022, p. 103). No entanto, com o avançar dos anos 60, o cinema poético passava a assumir um compromisso próximo do etnográfico, ao substituir o protagonismo conferido ao centro moscovita urbanizado pela preservação de tradições, alocadas em territórios periféricos. A indústria cinematográfica soviética acolhia, assim, o cruzamento entre os modos poético e etnográfico, tendência palpável nas regiões apelidadas por Sergei Parajanov como as suas “três pátrias”, ao ter nascido na Geórgia, trabalhado na Ucrânia e morrido na Arménia (Parajanov-Vartanov Institute, 1988).

Na qualidade de segunda nacionalidade com maior expressão na URSS, a indústria ucraniana de cinema foi uma das primeiras a explorar a contraditória “questão nacional”⁷. Os círculos intelectuais ucranianos mostravam-se cada vez mais insatisfeitos com a suposta não discriminação, implícita no mote marxista de “Amizade entre os Povos”, acusando-o de mascarar tentativas conscientes de destruição de culturas minoritárias, através da assimilação (First, 2015, p. 8). Para as autoridades, o descontentamento transformava a Ucrânia em terreno fértil para a propagação de um “nacionalismo burguês”, mais preocupado em apelar à especificidade e independência dos territórios soviéticos do que à pátria como um todo. No entanto, tais receios estavam longe de corresponder à realidade. Os artistas ucranianos reclamavam meios para explorar as diferenças nacionais e questionar o que significava pertencer à Ucrânia, na ausência de um projeto de obtenção de soberania (*ibid.*, p. 10). Assim sendo, a “questão nacional” dos anos 60 era encarada na Ucrânia como uma matéria de representação artística, ao invés de política. A prioridade estava em solidificar a Ucrânia como nação e os ucranianos como nacionalidade, antes de se formularem quaisquer reivindicações (*ibid.*, p. 6).

Durante o estalinismo, promover a multiculturalidade converteu-se em sinónimo de promover uma imagem estereotipada e domesticada das repúblicas soviéticas. No cinema, trajés, bigodes, chapéus e penteados identificavam o povo ucraniano, apenas preocupado com matérias não ameaçadoras, expressas em monólogos líricos, canções ou danças (First, 2015, p. 15). Naturalmente, a escola ucraniana de cinema poético, cujo pontapé de saída remete a *Shadows of Forgotten Ancestors* de Parajanov, pretendia desafiar tais concepções, ao adotar um “modo etnográfico experiencial” (Gurga, 2012, p. 13) de colaboração próxima com o povo e a cultura ucranianos, oferecendo ao espetador a sensação de contactar diretamente com o mundo filmado. Ao invocar experiências subjetivas, temporalidades distantes e histórias locais, rejeitadas pelo ideal supranacional, Parajanov e outros pioneiros do movimento (como Yuri Illienko e Leonid Osyka) passaram de cidadãos, pouco imersos na cultura ucraniana, a arquitetos da identidade nacional. Nas mãos de um grupo de *auteurs*, com variados graus de dissidência política,

⁷ A “questão nacional” remete para o conjunto de problemáticas e debates relativos à existência, desenvolvimento e identidade das nações. No contexto soviético, o trabalho mais emblemático, neste âmbito, é assinado por Josef Estaline, com o título *Marxism and the National Question* (1913). Nesta obra, Estaline define “nação” como “uma comunidade historicamente constituída e estável de pessoas, formadas com base na língua, no território, na vida económica e no perfil psicológico, manifestada numa cultura comum”, considerando, de acordo com a lógica supranacional soviética, que a “autonomia cultural-nacional não é a solução para a ‘questão nacional’” (1913).

inaugurava-se um período de rejuvenescimento para as produções do principal estúdio ucraniano, Dovzhenko Film Studio, fazendo jus ao legado poético do seu epónimo.

A sul do Cáucaso, os artistas trataram também de rebelar-se contra noções estritas de nacionalidade, olhando para “a exaltação nacionalista [...] como um meio de defesa da sua dignidade e liberdade” (Grossman, 2014, p. 28). Seguindo as passadas do contexto ucraniano, o cinema da Geórgia enveredou por um renascimento identitário, em meados dos anos 60. Enquanto a *intelligentsia* georgiana colocava em causa a viabilidade do conceito soviético de nação, os realizadores introduziam a sua própria visão alternativa da Geórgia, servindo-se de uma fusão de história nacional e mitologia. De modo geral, a celebração de um arcaísmo pré-soviético estendeu-se às artes das repúblicas não russas, demonstrando que, apesar de o regime reconhecer a suas particularidades étnicas e apoiar, até certo ponto, a produção de filmes pautados pela diferença cultural, os avanços ideológicos da década de 60 revelavam-se insuficientes (Oeler, 2007, p. 140). A inovação dos cineastas georgianos estava, acima de tudo, na disseminação de novas técnicas cinematográficas, desde narrativas não-sequenciais e simbólicas a planos longos à estética próxima do *tableau vivant*⁸ (Radunović, 2014, p. 22). As parábolas absurdistas de Otar Iosseliani e a poética de Tengiz Abuladze acabaram por definir o tom visual e temático da época, mais tarde, continuado por Parajanov, em *The Legend of Suram Fortress* (*Ambavi suramis tsikhisa*, 1984) e *Ashik Kerib*.

Na vizinha Arménia, a reviravolta deu-se em 1965, ano em que as restrições estalinistas ainda impediam o povo arménio de celebrar os seus feriados nacionais e tomar parte em práticas religiosas. A população de Erevã mobilizou-se, a 24 de abril desse ano, numa manifestação sem precedentes na URSS, em favor do reconhecimento do 50.º aniversário do Genocídio Arménio pelo Império Otomano⁹. Já na esfera cinematográfica, apenas dois dias depois, o cinema arménio celebrava 40 anos de existência, coincidindo com a morte da sua figura fundadora, Hamo

⁸ A expressão *tableau vivant* pode ser traduzida do francês para “pintura viva”. No cinema, um enquadramento *tableau*, por norma, reúne atores ou figuras posicionados de forma quase imóvel, iluminados teatralmente, em referência a uma obra ou formando uma composição original. O *tableau* tornou-se central no espólio de vários cineastas, entre os quais Parajanov, conhecido pela forma como a “estética *tableau* rege a sua composição da *mise en scène* e o enquadramento dos seus filmes” (Papazian, 2023, p. 83).

⁹ Entre 24 de abril de 1915 e 1917, o governo otomano, motivado pelo ódio à minoria étnica arménia no seu território, exterminou 1.5 milhões de arménios, recorrendo à fome, a assassínios em massa e a marchas pelo deserto sírio. A Turquia continua a negar a existência do Genocídio Arménio, que, anos mais tarde, deu força ao Holocausto, perpetuado por Adolf Hitler. É atribuída a Hitler a frase, “*quem, afinal, fala hoje da aniquilação dos arménios?*”, proferida duas décadas depois do Genocídio (Lochner, 1942, pp. 1-4).

Beknazarian. O cinema parecia ser chamado a intervir na esfera sociopolítica, levando ao nascimento de uma nova geração de cineastas, pronta a fundar um “movimento nacional amplo e heterogéneo de transformação cultural, que mais tarde abrangeria o teatro, a música popular e a literatura” (Arevshatian, 2007, p. 72). A “Nova Vaga” de cinema arménio ecoava, assim, as reivindicações de um povo, que há muito ansiava pelo reconhecimento da sua história e tradições. As figuras proeminentes desta corrente - em particular, Frunze Dovlatyan, Henrik Malyan, Artavazd Peleshian e Parajanov - apostaram na “rearticulação do significado nacional, através do prisma do realizador intelectual” (Galstyan, 2014, p. 357). As principais inovações prendiam-se com o desenvolvimento de uma estética identitária, orientada por paradigmas locais, internacionais, históricos e filosóficos (*ibid.*, p. 358). Parajanov produziu um dos últimos frutos da “Nova Vaga” de cinema arménio, *The Color of Pomegranates*, antes do término abrupto do movimento, vítima de mais uma paralisação.

Até ao início da década de 70, pequenas réstias de esperança continuaram a surgir no cinema dos quatro cantos da Europa Central e de Leste. Entre estas, menciona-se o “Milagre do Filme Checoslovaco” (1963-1968), focado na defesa do cinema como destruidor de mitos e defensor da verdade (A. Liehm & M. Liehm, 1977, p. 295), antecedendo o espírito de liberdade da Primavera de Praga¹⁰. Às inovações técnicas e narrativas seguiu-se um período de normalização forçada, que não só abafou as reivindicações democráticas na Checoslováquia, mas também ditou o retrocesso sentido, durante os anos 70, na generalidade dos territórios soviéticos. Sob a chefia do líder comunista Leonid Brezhnev, o pós-Thaw ficou para a história como um período de estagnação. O fantasma de Estaline parecia ainda marcar presença, em 1972, na resolução do Comité Central do Partido Comunista, *Sobre as Medidas para o Desenvolvimento Futuro da Cinematografia Soviética*, insistente na necessidade de uma linha pedagógica para o grande ecrã, protagonizada pelo indivíduo comprometido com a ideologia oficial (*ibid.*, p. 336). Embora cineastas como Andrei Tarkovsky tenham realizado algumas das suas melhores obras durante este período, o braço de ferro com as autoridades tornou-se constante. A consciencialização política e

¹⁰ A Primavera de Praga foi um período de liberalização política, na Checoslováquia, com a duração de sete meses, entre 5 de janeiro de 1968 e 21 de agosto de 1968. Além de ter avançado com a parcial descentralização da economia e uma maior democratização, a Primavera de Praga foi benéfica para a indústria cinematográfica, que tirou partido do levantamento da censura para desenvolver vanguardas e tecer críticas ao estalinismo. A invasão da Checoslováquia pela União Soviética, apoiada por membros do Pacto de Varsóvia, reverteu as reformas levadas a cabo no país, instaurando um período de normalização. A normalização, sentida em 1969, coincidiu com a morte de Trnka a 30 de dezembro desse ano, levando à reavaliação da curta-metragem *The Hand*, banida na URSS.

social, que outrora tinha encontrado solo fértil nas repúblicas não russas, foi suprimida pela perseguição à “heresia nacionalista”¹¹, marcada pela restauração do sistema de aprovação centralizado de guiões, abolido no final dos anos 50 (*ibid.*, p. 325).

A estagnação estendeu-se aos curtos mandatos de Yuri Andropov e Konstantin Chernenko, apenas quebrada pelas reformas políticas do último líder da União Soviética, Mikhail Gorbachev. Assente nos princípios de *glasnost* (abertura) e *perestroika* (reestruturação), o governo de Gorbachev, estabelecido em 1985, comprometeu-se com a instauração de uma maior liberdade de expressão, além de apostar na descentralização dos poderes soviéticos. As esferas culturais foram revitalizadas, com maior autonomia conferida a realizadores e guionistas, sem descurar o financiamento estatal que alimentou o cinema, desde o início. O Quinto Congresso de Realizadores Soviéticos, em 1986, removeu as elites corruptas que dominavam a indústria do cinema, ao passo que o comité da Goskino perdia cada vez mais o controlo financeiro e ideológico da indústria, face à extinção das suas unidades nas repúblicas não russas. Como consequência, a produtividade da indústria de cinema atingiu níveis sem precedentes, com uma média de 300 a 500 longas-metragens produzidas anualmente, na URSS, entre 1988 e 1991 (Rollberg, 2009, p. 19). O reconhecimento além-fronteiras de produções, antes rotuladas como dissidentes, trouxe ainda maior curiosidade quanto aos filmes soviéticos, bem cotados nos circuitos internacionais de festivais de cinema.

No início dos anos 90, o cinema soviético aprofundava a sua transição, trocando o controlo centralizado pela iniciativa privada. A privatização da indústria, juntamente com a abertura de portas ao cinema norte-americano, acabou por matar a produtividade sentida até então, com apenas cerca de 40 filmes produzidos por ano no território soviético, em meados desta década (Rollberg, 2009, p. 19). O final da era soviética, a 26 de dezembro de 1991, sujeitou o cinema não só a dificuldades financeiras - propiciadas pela liberalização de preços, pelo declínio do rendimento da população e, mais à frente, pela popularização da pirataria -, mas também à desorientação artística entre os cineastas, “sem certezas do seu papel na sociedade e com dificuldades em encontrar temas

¹¹ Os anos 70 foram marcados pela perseguição a intelectuais, figuras políticas e artistas, em particular, provenientes das repúblicas não russas e dos estados satélites soviéticos. No mundo do cinema, Parajanov sofreu um dos desfechos mais marcantes, desaparecendo da esfera pública em 1973, na sequência de uma sentença de prisão, que se viria a repetir em 1982. O rescaldo dos Acordos de Helsínquia (1975) - em que várias nações, incluindo a União Soviética, se comprometiam a respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais dos seus povos - agravou a situação, dando aso a protestos, com o intuito de expor as violações humanitárias do governo soviético.

e ideias relevantes para a nova situação” (Lawton, 2002, p. 23). Ao passo que os estados satélites reclamavam a sua independência, adaptando-se, com diferentes graus de sucesso, ao mercado livre das indústrias cinematográficas, as repúblicas recém-independentes deparavam-se com a impossibilidade de manter um fluxo contínuo de produções. Sem financiamento estável por parte dos governos, os estúdios outrora promissores de Minsk e Kyiv, Tiblíssi e Erevã, Astana e Bacu, permaneceram vazios, deixando para trás equipamento datado e profissionais empobrecidos (Rollberg, 2009, p. 19). À falta de ajuda estatal, algumas antigas repúblicas recorreram ao estrangeiro, que apoiou, por exemplo, o nascimento da “Nova Vaga” do Cazaquistão, em meados dos anos 80. Todavia, poucas indústrias voltaram a recuperar por completo deste golpe.

Com a queda da União Soviética, parecia ter chegado a queda da mão, ainda que a liberdade acarretasse danos colaterais. Anna Lawton, professora e investigadora sobre cinema pré-soviético, soviético e pós-soviético, reforça um dos grandes paradoxos do rescaldo da era Gorbachev, já que “as artes não beneficiaram do processo de liberalização generalizado” (2002, p. 308), demasiado abrupto para se tornar sustentável a longo prazo. Além disso, no entender de Lawton, “com o desaparecimento de um estado tirânico, obras de arte com temas libertários perderam a sua *raison d’être*” (2002, p. 308), apontando, deste modo, a razão para a perda de criatividade, aquando da entrada no novo milénio. Os altos e baixos da indústria cinematográfica, assim como os avanços e recuos de liberdade, prolongaram-se no período pós-soviético, repondo esta *raison d’être*, em especial, na Rússia. Ao jornal *The Moscow Times*, Ivan Filippov aponta para a sobrevivência de um sistema de “autocensura”, “regras subentendidas” e “[projetos] que podem ser travados por qualquer razão a qualquer momento” (2023), agravado pela invasão da Ucrânia pela Rússia, em 2022. A nível mundial, a mão, tão reticente à mudança quanto disposta a evoluir com os tempos, está longe de desaparecer, transcendendo épocas, regimes e fronteiras.

2.2. A mão do artesão

2.2.1. Jiří Trnka (1912-1969)

“A arte é boa, quando fala para toda a gente. Preocupa-se com ideias e as ideias nunca são apenas checas. São sempre humanas” (Vránková, 2015, p. 93), assim pregava Jiří Trnka, marionetista, ilustrador, realizador e crente no poder universal da arte. Para compreender o *oeuvre*

do cineasta, é, antes de mais, necessário posicioná-lo como “um crescimento orgânico, enraizado na história da Boémia” (Boček, 1965, p. 11), crescimento este que não só homenageia a cultura checa, mas também a transcende, graças ao seu teor original e humanista. Trnka transformou o mundo em palco para as suas marionetas, missão inicialmente condicionada por uma sociedade sujeita a cordas invisíveis, como denota o escritor Gabriel García Márquez, aquando da sua passagem pela Checoslováquia, nos anos 50:

“Não se veem as cordas do sistema, do regime comunista, da revolução, da indústria - que é a mais bem equilibrada da Europa -, nem das marionetas checas, que são as melhores do mundo” (2017, p. 66).

Porém, antes de alcançar o mundo, a carreira do futuro realizador, nascido a 24 de fevereiro de 1912, deu os seus primeiros passos na cidade de Plzeň, onde Jiří Tomáš Trnka, influenciado pelas origens camponesas dos pais - o canalizador Rudolph Trnka e a modista Růžena Trnková -, desenvolveu o hábito de esculpir bonecos em madeira e montar espetáculos para a vizinhança. Durante os seus primeiros anos de formação, Trnka tornou-se protegido de Josef Skupa, um dos mais conhecidos marionetistas checos do início do século XX. No pequeno teatro do seu mentor, Trnka viria a adicionar ao fascínio pela marioneta influências clássicas e contemporâneas, aprendendo que as práticas artísticas tradicionais nunca deveriam tornar-se estáticas (Boček, 1965, p. 14). A insistência de Skupa levou o aprendiz a receber o consentimento da família para estudar, entre 1926 e 1935, na atual Academia de Artes, Arquitetura e Design de Praga, oportunidade que o incentivou a aventurar-se no ramo da ilustração.

Na sequência de alguns trabalhos em jornais locais, Trnka arranhou forma de continuar a exercitar o músculo de marionetista, com a fundação do seu próprio teatro, Dřevěné Divadlo (em português, Teatro de Madeira). Contudo, após algumas encenações, dirigidas ao público infantil, o projeto falhou, sem reputação ou fundos que o mantivessem à tona. Apesar da cortina ter descido, o espírito criativo de Trnka encontrou rendimento estável na editora Melanrich, que lhe permitiu o seu primeiro sucesso enquanto ilustrador do volume *The Tiger of Mr. Bošek* (*Tygr pana Boška*, 1937) de Vítězslav Šmejč. Iniciava-se um percurso prolífico na ilustração de livros para crianças, incluindo obras de autores checos, como Jan Karafiát e Josef Menzel, e sucessos internacionais, assinados pelos irmãos Grimm e por Hans Christian Andersen. No entanto, Trnka continuava a demonstrar o seu apreço pelo teatro de marionetas, facto que se refletiu na importação de muitas

das suas técnicas para o papel. A tendência para arredondar personagens, conferir-lhes características grotescas e retratar a atmosfera poética da obra, dando maior liberdade de interpretação aos leitores, mostrava claras influências do seu trabalho em palco. No fundo, Trnka fazia “o mesmo que os surrealistas, mas as suas ilustrações não possuíam de todo a crueldade ou a brutalidade artística do surrealismo” (Boček, 1965, p. 36), já que a simplicidade das suas raízes como marionetista falava mais alto.

Os anos seguintes tornaram-se sinónimo de ocupação alemã na Checoslováquia, facto que não impediu Trnka de continuar a sua jornada pela experimentação interartes. Além de colecionar êxitos no ofício da ilustração infantil, o artista dava os seus primeiros passos no Teatro Nacional de Praga como cenógrafo, ao mesmo tempo que enveredava pela pintura a óleo. Em ambos, Trnka demonstrava o seu fascínio pelas cores e emoções, apostando em cenários capazes de transmitir mundivisões interiores. A cenografia acabou por se tornar numa das maiores escolas de Trnka, ao estimular o gosto pela interpretação de antigas lendas da Boémia, essenciais para o desenvolvimento das suas curtas e longas-metragens, anos mais tarde. Em representação do Czech Film Archive, a historiadora e curadora da coleção de filmes de animação, Michaela Mertová, reforça o impacto deste período na lógica de arte-síntese que Trnka conferiu às imagens em movimento. A par de incluir “trabalho de animação nas suas obras de arte como uma das formas possíveis da sua expressão criativa”, muito antes de se converter em cineasta, a bagagem multifacetada de Trnka alertou-o para a importância de “convidar artistas pioneiros noutras áreas - como compositores musicais, atores e outros artistas visuais - para colaborar nos seus filmes de animação” (M. Mertová, comunicação pessoal, 6 de junho, 2024). Deste modo, Mertová reforça o encontro orgânico de Trnka com a sua identidade enquanto realizador:

“Quando fez seus primeiros filmes de animação, [Trnka] já era um reconhecido artista, ilustrador, marionetista e cenógrafo. O seu desenvolvimento artístico, desde os primeiros filmes, ocorreu de forma natural, em simultâneo com diversas áreas que se influenciaram, especialmente a ilustração, a pintura, o grafismo, a escultura e o cinema de animação” (comunicação pessoal, 6 de junho, 2024).

O fim da Segunda Guerra Mundial trouxe à Checoslováquia a reconstrução e o recomeço, refletidos, de igual modo, na vida do cineasta. À procura de um lugar onde coubessem todos os seus ofícios, Trnka deu de caras com o filme de animação, graças a um convite para integrar a

equipa do estúdio Bratři v Triku, uma das principais alternativas europeias ao monopólio de animação da Walt Disney. *Grandpa Planted a Beet* (*Zasadil dědek řepu*, 1945), *The Animals and the Brigands* (*Zvířátka a petrovští*, 1946), *The Gift* (*Dárek*, 1946) e *The Fox and the Jug* (*Liška a džbán*, 1947), correalizado por Stanislav Látal, constituíram algumas tentativas de aperfeiçoamento, no campo da animação em duas dimensões. Pela mesma altura, Trnka demonstrou sensibilidade para a sátira política com *The Springer and SS-Men* (*Pérák a SS*, 1946), inspirado na lenda urbana do herói antifascista Pérák, um limpa-chaminés que fazia frente às autoridades nazis, com o auxílio de um par de molas. Na qualidade de obra de cariz político, *The Springer and SS-Men* recebeu apreciações favoráveis, ao satisfazer a necessidade, manifestada pelas audiências, de rebaixar o nazismo e “rir de um passado demasiado recente” (Boček, 1965, p. 85).

Graças à segurança monetária, fornecida por uma indústria de cinema recém-nacionalizada, Trnka voltou, por fim, a concentrar os seus esforços na marioneta, desta vez, à frente das câmaras. Com vista a testar novas técnicas de movimentação física de marionetas em *stop motion*, a curta *Bethlehem* tomou conta da sua oficina, mal sabendo que esta seria a primeira de seis sequências, pertencentes à longa-metragem *The Czech Year*. Firmemente enraizada em tradições folclóricas, *The Czech Year* afirmava-se como um início promissor para Trnka, ao “materializar todos os temas do seu futuro trabalho, mais tarde desenvolvidos independentemente e com maior profundidade” (Boček, 1965, p. 89). Várias marcas estéticas de Trnka foram, então, estabelecidas, desde o silêncio dos seus bonecos de madeira às colaborações sonoras com o compositor Václav Trojan ao respeito por objetos, celebrações e modos de fazer, passados de geração em geração. Apesar da “reputação da animação para a artificialidade” que, por regra, a coloca “além das fronteiras do real” (Ehrlich, 2021, p. 4), a cultura checa mostrava-se viva nestas marionetas, repletas do “profundo amor pela natureza e pela fé lírica nas tradições de um povo e no seu espírito eterno” (Hames, 2009, p. 195).

A partir de 1948, a figura de Estaline tornou-se onnipresente na vida do cineasta, tendo o primeiro segmento de *The Czech Year* inclusive integrado um presente de aniversário, oferecido ao líder (Šrajer, 2017). O reconhecimento favorável da longa-metragem refletiu-se não só em avultados subsídios para o Jiří Trnka Studio, fundado por Trnka, em 1947, mas também na contemplação do potencial propagandístico dos seus filmes, totalmente rejeitado pelo realizador.

No seu entender, o filme de marionetas “não pode apenas responder a necessidades quotidianas”, sendo uma arte de “caráter a longo-prazo, cuja validade das histórias não pode desaparecer com o tempo” (Brož, 1965, p. 290). Evitando ao máximo a máquina ideológica, o final da década de 40 revelou-se produtivo para Trnka, ao contar com a produção de três curtas-metragens humorísticas - *The Devil's Mill* (*Čertův mlýn*, 1949), *Novel with a Contrabas* (*Román s basou*, 1949) e *The Song of the Prairie* (*Árie prerie*, 1949) - e da sua segunda longa-metragem - *The Emperor's Nightingale* (*Císařův slavík*, 1948). Em *The Emperor's Nightingale*, Trnka voltava a cruzar-se com Hans Christian Andersen, ao transformar o conto de fadas *The Nightingale* (*Nattergalen*, 1843) num jogo de tensões entre “razão e emoção, civilização e cultura, mecânico e humano” (Boček, 1965, p. 107). O projeto, caracterizado por momentos de *stop motion* e *live action*, prescinde do minimalismo característico do realizador, mas não do seu compasso moral. Neste universo oriental, os excessos decorativos e mecânicos, desprovidos de sensibilidade humana, conduzem à perdição, em alusão à monumentalidade das fórmulas ideológicas, recusadas por Trnka.

A primeira metade dos anos 50 foi marcada por uma aproximação gradual do cineasta ao registo épico, sem descurar a experimentação técnica tão prezada pelo realizador. Por um lado, os pequenos formatos converteram-se num campo aberto de possibilidades, desde as acrobacias circenses em animação de recortes de *The Merry Circus* (*Veselý cirkus*, 1951) aos desenhos traçados a giz de *The Golden Fish* (*O zlaté rybce*, 1951). A determinação em levar o médium ao limite continuou com a junção de segmentos *live action* e de animação de marionetas, em *Kuťásek and Kutilka* (*Kuťásek a Kutilka jak ráno vstávali*, 1954); com o folclore local dos delicados *How Grandpa Changed Till Nothing Was Left* (*Jak stařeček měnil až vyměnil*, 1953) e *Two Frosts* (*Dva mrazíci*, 1954); e com o regresso ao circo, nas aventuras sonhadas de *Hurvínek's Circus* (*Cirkus Hurvínek*, 1955). Por outro lado, Trnka mergulhava cada vez mais nos contos de fadas checos, escolhendo *The Magic Sword* (*Divotvorný meč*, 1846) e *Prince Bayaya* (*Princ Bajaja*, 1847) da autora Božena Němcová para servir de base à sua próxima longa-metragem, *Prince Bayaya*. Na prosa de Němcová, o cineasta encontrava um fascínio pela tradição oral idêntico ao seu, levando-o a homenagear o herói mitológico como modelo de virtude. Bayaya convertia-se, assim, num exemplo de perseverança que, apesar das suas origens humildes, sai recompensado de uma jornada mágica. Ao adicionar à trama uma crítica subtil às práticas feudalistas, Trnka expandia o universo das marionetas muito além do entretenimento para crianças, risco premiado a nível nacional e internacional.

De nome já estabelecido, Trnka desejava adaptar o clássico *Don Quixote (Don Quijote de la Mancha, 1605)* de Miguel de Cervantes, aprofundando as relações entre a literatura internacional e o filme de marionetas. Porém, as autoridades checas acabaram por recomendar ao realizador uma direção mais patriótica, a lembrar *The Czech Year*. O casamento entre as lendas, colecionadas por Alois Jirásek, em *Ancient Bohemian Legends (Staré pověsti české, 1894)*, e o mais antigo registo da história da Boémia, *Chronica Boemorum*, assinado por Cosme de Praga, no século XI, deu origem à (quase) encomenda estatal, *Old Czech Legends*. Por certo, o resultado foi uma ode dinâmica aos laços entre um país e as suas pessoas, longe dos clichés que uma versão protagonizada por atores, lançada no pico do realismo socialista, implicaria. Ao longo de sete capítulos, Trnka ressuscitava o comportamento, os pensamentos e as paixões dos primeiros habitantes da Boémia, num estilo inédito para as suas marionetas, agora dotadas do poder da fala.

Contudo, estava ainda para chegar o dia em que Trnka poderia voltar a exercer, em pleno, a sua criatividade. Como prelúdio de tal momento, o realizador debruçou-se sobre a novela satírica *The Good Soldier Schweik (Osudy dobrého vojáka Švejka, 1921)* de Jaroslav Hašek. Mais de 200 personagens compõem o enredo de Hašek, entre as quais Švejk, um soldado tonto e bem-intencionado, sem qualquer intenção de se sacrificar pela pátria, durante a Primeira Guerra Mundial. Três capítulos da obra compõem o filme *The Good Soldier Schweik (Dobrý voják Švejk, 1955)*, oportunidade imperdível para Trnka empregar os seus dotes satíricos, na construção de peripécias cómicas, antiautoritárias e fiéis às ilustrações originais de Josef Lada. *The Good Soldier Schweik* deu início a um interregno de quatro anos até o realizador voltar a filmar marionetas. Aquando da receção de um Prémio de Estado, em 1954, na qualidade de “artista ilustre”, a sua maior honra até à data, Trnka começou a “a odiar [as marionetas], ao sentir que estas começavam a dominá-lo” (Boček, 1965, p. 210). Depois da encomenda a duas dimensões *Why UNESCO? (Proč UNESCO?, 1958)*, foi necessário um retorno temporário ao ramo da ilustração para Trnka se reconciliar com os bonecos de cordas, culminando no lançamento de um marco no cinema de marionetas checo.

A Midsummer Night's Dream (Sen noci svatojánské, 1959) foi pensado como “um bailado de mímica e fadas” (Boček, 1965, p. 236), nas palavras de Trnka, fiel aos versos do poeta William Shakespeare. Ao início, a longa-metragem reuniu opiniões contraditórias, devido à incompreensão dos críticos perante este novo passo. Após vários anos a adaptar as marionetas ao diálogo, o

cineasta retrocedia para a simples comunhão entre música e dança, levando a cabo uma série de inovações técnicas. Das dezenas de peças animadas na cauda da rainha Titania às personagens de plástico, sem a habitual rigidez da madeira, “o que Shakespeare tinha atingido em palavras, Trnka tinha interpretado em movimento e *design* artístico” (*ibid.*, p. 237). O cineasta aplicava, enfim, os seus dotes a um clássico do teatro internacional, articulando três universos narrativos, de forma totalmente fluída.

Durante a década de 60, Trnka continuou a ceder ao impulso de quebrar com o seu anterior espólio, optando por um tom sombrio nas suas próximas e últimas curtas-metragens. A obsessão pela velocidade em *Passion* (*Vášeň*, 1961), o fetichismo tecnológico de *Cybernetic Granny* (*Kybernetická babička*, 1962) e a comédia de pecados carnavais *Archangel Gabriel and Mistress Goose* (*Archanděl Gabriel a paní Husa*, 1964) espelham o impacto do Thaw e do “Milagre do Cinema Checoslovaco” no estúdio de Trnka. A contemporaneidade e a economia de mensagens passaram a orientar as criações de Trnka, sem esquecer os perigos de um futuro isento de tradições. O culminar desta trajetória surge em *The Hand*, um ato de dissidência singular que antecipou o clima da Primavera de Praga, instalado três anos depois. De acordo com Adam Whybray, os projetos de Trnka subscreveram, por norma, a uma noção de antipolítica, ao “situar a importância da política no contacto autêntico com a vida quotidiana, em vez de numa ideologia imposta de cima” (2020, p. 81). Nunca apolítico, Trnka preferia explorar as micropolíticas de ambientes rurais, onde os objetos apenas se limitavam a existir à margem de dogmas externos. Afinal, também a despolitização passa a ser política, num universo em que até o mais inócuo dos elementos é forçado a obter uma conotação ideológica. Face ao restante espólio de Trnka, *The Hand* destaca-se pelo seu ativismo explícito, ao caricaturar “a posição emocional, adotada pelos governos soviéticos em relação aos seus artistas, em simultâneo, conciliatória e ameaçadora” (*ibid.*, p. 65). Os gestos coercivos da mão em *live action*, a par do desespero do artesão sempre sorridente, constituem alguns dos traços mais impactantes da obra.

Trnka acabaria por falecer, na sequência de complicações cardíacas, a 30 de dezembro de 1969, notando-se a ausência de *The Hand*, na retrospectiva do seu trabalho, levada a cabo pelo Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, um ano mais tarde. O mesmo se passou nos anos 80, quando uma peça que apresentava *The Hand* desapareceu misteriosamente de uma exposição, em Praga, sobre a história do cinema (Hames, 2012). As omissões acabaram por ser

corrigidas após a queda da União Soviética, em 1991. Quase 25 anos depois, Plzeň recebeu a estátua de uma mão enjaulada, em homenagem à curta-metragem e aos artistas que, como Trnka, enfrentaram regimes opressores. Como denota Michaela Mertová, o cineasta continua a oferecer às futuras gerações uma das mais simples lições revolucionárias, ao “nunca [subestimar] a compreensão das crianças ou a imaginação dos adultos” (comunicação pessoal, 6 de junho, 2024).

2.2.2. Sergei Parajanov (1924-1990)

Em 2024, assinala-se o centenário de nascimento de Sergei Parajanov, com conferências e celebrações a decorrerem a nível mundial. A 9 de janeiro de 1924, na cidade de Tiblíssi, nascia aquele que, na opinião do cineasta Jean-Luc Godard, viria a dominar “o templo do cinema”, sagrando-se mestre “das imagens, da luz e da realidade” (Ferrier, 2024). Porém, antes da história entregar ao realizador arménio o seu devido reconhecimento, vários obstáculos toldaram o percurso de Parajanov. À beira da sua primeira sentença de prisão, em 1971, num discurso em Minsk, meticulosamente registado pelo Comité de Segurança do Estado da URSS (KGB), Parajanov questionava a audiência - “até que ponto é que me devo restringir, se sou um artista?” (2001-2002, p. 22). Como resposta, o realizador entregou imagens vibrantes e insurretas, mostrando-se quase tão controverso como os seus filmes.

À semelhança de Trnka, as inclinações artísticas de Parajanov foram estimuladas, desde cedo, pelo ambiente em que cresceu. Tendo passado pelo domínio dos impérios Persa, Bizantino, Otomano e Russo, os povos do Cáucaso sofreram influências orientais e ocidentais, possuindo uma ampla diversidade cultural. Entre a massa cosmopolita e étnica de Tiblíssi do início do século XX, várias comunidades de arménios residiam na cidade, incluindo os Parajaniants, apelido posteriormente russificado para Parajanov. Fascinado pelas antiguidades vendidas na loja do pai, Iosif Parajanov, e pelos dotes musicais da mãe, Siranush Bejanova, Sergei Iosifovich Parajanov demonstrou um carinho especial pelo mundo das artes, tendo seguido estudos de voz no atual Conservatório Estatal de Tiblíssi. Matriculado numa escola russa, Parajanov aprendeu a dominar o russo, o georgiano e, a um nível menor, o arménio, colecionando um percurso marcado por curtos trabalhos fabris, durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1945, o fascínio pelas imagens em movimento levou Parajanov até Moscovo para estudar no Instituto Nacional de Cinematografia (VGIK), a mais antiga escola de cinema do mundo.

Durante este período, Parajanov aproximou-se do professor e cineasta ucraniano, Igor Savchenko, adepto de um lirismo visual, que fascinou o aspirante a cineasta. Savchenko incentivava, acima de tudo, a independência artística dos alunos, convidando-os a integrar a produção dos seus filmes, *The Third Blow* (*Tretiy udar*, 1948) e *Taras Shevchenko* (1951). No decorrer dos projetos, Parajanov foi detido pelas autoridades, em 1948, devido a alegados atos homossexuais, e sofreu, em 1951, o assassinato da sua esposa, Nigyar Kerimova, com quem era casado há menos de um ano. Apesar do desgaste emocional, Parajanov dedicou-se à conclusão dos filmes de Savchenko e dos seus estudos, submetendo a curta-metragem *A Moldavian Fairy Tale* (*Moldavskaia skazka*, 1952) como trabalho final. Até ao momento, não foram encontrados vestígios da obra, mais tarde, expandida para dar origem à longa-metragem seguinte de Parajanov, *Andriesh* (1954). Em registos sobreviventes, conta-se que o realizador terá recorrido a uma marioneta de grandes proporções, que posicionou em diferentes locais, de modo a obter uma teatralidade próxima do palco (Iurenev, 1986, p. 15). No ensaio *Perpetual Motion* (1968), Parajanov recorda a sua primeira experiência de realização:

“Esta pequena curta-metragem, *Moldavian Fairy Tale*, é um dos meus únicos trabalhos antigos, cujas imperfeições não me envergonham [...]. A poesia desta coisa veio até mim quase imediatamente. Já tinha ouvido as canções de um pastor que tinha perdido o seu rebanho – um símbolo de amor e sucesso –, tanto na Geórgia como na Arménia, e, mais tarde, também nos Cárpatos. Tentei criar uma estrutura expressiva, com origens diretas na poesia popular e na mitologia”.

Ao avaliar os trabalhos finais, também o cineasta Alexander Dovzhenko reconheceu o potencial da curta-metragem, estendendo a Parajanov o convite para colaborar com o Kyiv Film Studio, apelidado de Dovzhenko Film Studio, a partir de 1957. Os primeiros filmes, produzidos por Parajanov na Ucrânia, destoam da sua restante filmografia. Contrariamente aos cineastas do Thaw, o realizador não procurava “o realismo quotidiano ou, nesse sentido, qualquer tipo de rejeição sistemática das estéticas da era de Estaline” (Steffen, 2013, p. 34), em parte, por ainda carecer de um estilo artístico definido. Quiçá *Andriesh*, inspirado no poema fantástico do moldavo Emilian Bukov com o mesmo título, converte-se no objeto mais surrealista deste período, ao incluir motivos de contos de fadas e planos semelhantes ao *tableau*, mais tarde aperfeiçoados por Parajanov. Contudo, prevalecia uma linearidade narrativa e uma abordagem homogénea ao

folclore ucraniano, contra as quais o realizador se viria a rebelar. A mesma observação pode ser aplicada a *The Top Guy* (*Pervyi paren'*, 1958), onde os vestígios de uma visão autoral são abafados pelos clichés do musical *kolkhoz*, considerado entretenimento de massas, durante o estalinismo. A estes seguiram-se o romance antiguerria *Ukrainian Rhapsody* (*Ukrainskaia rapsodia*, 1961) e as peripécias mineiras de *Flower on the Stone* (*Tsvetok na kamne*, 1962), correalizadas por Anatoly Slesarenko, exercícios de idealização de paisagens e personagens-tipo, ainda a apontar para o passado.

A maior inovação das primeiras obras de Parajanov prende-se com os seus traços de paródia, levantando especulação quanto à ridicularização intencional destas fórmulas (Steffen, 2013, p. 54). De qualquer maneira, contando apenas com o sucesso de bilheteira de *The Top Guy* e sem aclamação crítica, não é difícil compreender o comentário do realizador Aleksandr Muratov, que apelidou Parajanov de “pior realizador do estúdio” (*ibid.*, p. 55) de Kyiv. A par das suas incursões ficcionais menos bem-sucedidas, Parajanov enveredou por três curtas-metragens documentais para a televisão ucraniana - *Dumka* (1957), *Nataliia Uzhvii* (1957) e *Golden Hands* (*Zoloti ruki*, 1957). O apreço com que Parajanov trata, respetivamente, uma performance do coro estatal Dumka, o percurso da atriz Natalia Uzhvii e o artesanato ucraniano salta à vista. *Golden Hands* destaca-se, sobretudo, pela forma como posiciona as origens da arte popular no quotidiano e na natureza, ao mesmo tempo que deixa os objetos falarem por si, diante da câmara (*ibid.*, p. 44). Os cortes rápidos e a ênfase nas mãos que produzem cultura constituem imagens de marca já palpáveis na curta-metragem, ainda demasiado ancoradas a uma lógica explicativa para se assemelharem ao olhar amadurecido de Parajanov.

Em busca de uma visão artística, Parajanov descobriu o trabalho do colega de profissão e futuro amigo, Andrei Tarkovsky. Após assistir ao primeiro filme de Tarkovsky, *Ivan's Childhood* (*Ivanovo detstvo*, 1962), Parajanov catalogou todos os seus projetos anteriores como “lixo” (Barseghyan, 2020), dispondo-se a recomeçar, livre dos fantasmas do realismo socialista. A oportunidade para a reinvenção surge na região dos Cárpatos, morada do povo Hutsul e conhecida, nos cânones literários e artísticos nacionais, pelo seu exotismo. O centenário de Mykhailo Kotsiubynsky alimentou a produção de *Shadows of Forgotten Ancestors*, uma adaptação do romance homónimo do autor. Devido ao seu interesse por temáticas ligadas ao folclore regional, o projeto foi entregue a Parajanov, que tratou de o transformar, contra todas as expectativas, no

manifesto fundador da escola ucraniana de cinema poético. Com a colaboração do cinematógrafo Yuri Illienko, *Shadows* inseriu o amor proibido de dois amantes no ecossistema Hutsul, proporcionando o choque entre movimentos de câmara frenéticos e a beleza oriental dos Cárpatos (First, 2015, p. 77).

O impacto de *Shadows* chamou a atenção das autoridades soviéticas, em igual medida, fascinadas e alarmadas pelo *auteur* emergente. Enquanto a resolução da Goskino ucraniana sobre o filme prezava “a introdução orgânica no tecido narrativo” de “material etnográfico” (Steffen, 2013, p. 61), a disrupção dos modos tradicionais de representação nacional levantou suspeitas. Os anos 60 sensibilizaram o poder central para a necessidade de subsidiar projetos que enaltecessem o capital cultural das repúblicas, razão pela qual Parajanov, por norma, justificava os seus filmes no âmbito do cânone literário ou de efemérides, sob as quais pudesse improvisar. Continuavam, no entanto, a ser favorecidos ângulos pedagógicos, antagônicos ao cinema poético de Parajanov. Apesar das diretrizes pouco favoráveis e das manifestações nacionalistas geradas em seu redor, a longa-metragem teve direito a um lançamento em toda a URSS, sem a dobragem russa imposta a filmes ucranianos, cortesia longe de ser estendida aos próximos projetos do realizador (*ibid.*, p. 61).

Em sucessão a *Shadows*, surgiu *Kyiv Frescoes*, o fim repentino das contribuições de Parajanov para o cinema ucraniano. Desta vez, o governo local propôs um projeto no âmbito do 20.º aniversário da Grande Guerra Patriótica, oportunidade ideal para celebrar o nacionalismo ucraniano, no seio do internacionalismo soviético. Quatro cenários temáticos, captados com o auxílio de Oleksandr Antypenko, compõem os *screen tests*, que, em 1965, mataram a produção. O caleidoscópio de episódios surrealistas mostra ucranianos de classe trabalhadora, da *intelligentsia* cultural e da elite militar como agentes da vida contemporânea, em Kyiv. Ao incluir as temáticas da desilusão amorosa, dos horrores da guerra e da fé, Parajanov inaugurava a sua tendência para divergir “marcadamente do domínio convencional do discurso político, enfatizando a expressão artística no lugar de mensagens políticas explícitas”, nas palavras de Anahit Mikayelyan (comunicação pessoal, 22 de março, 2024), diretora do Sergei Parajanov Museum. O escândalo provocado pela vontade de extravasar “os limites dos temas políticos, optando, em vez disso, por explorar os domínios do significado cultural e estético” (A. Mikayelyan, comunicação pessoal, 22 de março, 2024), juntamente com o início da perseguição cerrada a nacionalistas ucranianos,

levaram Parajanov a abandonar Ucrânia e a instalar-se na Arménia, deixando, no seu encalço, 13 minutos de filme, arrancados à quase hora e meia planeada.

Felizmente, o sucesso de *Shadows*, premiado em festivais estrangeiros como o Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata, suscitou o interesse do Armenfilm Studio para trabalhar com o realizador noutra projeto comemorativo. De 1960 a 1963, vários órgãos culturais soviéticos celebraram o 250.º aniversário do cantautor e trovador (em arménio, *ashugh*) Sayat-Nova, considerado um caso exemplar da “Amizade entre os Povos”, devido ao seu espólio literário em azerbaijano, arménio e georgiano. Neste sentido, o estúdio arménio desejava produzir um tributo próprio, conferindo a Parajanov alguma autonomia artística. Como prelúdio, o realizador produziu uma curta-metragem para o estúdio de documentários e *newsreels* de Erevã, sobre o pintor arménio Hakob Hovnatanyan, além de uma pequena obra, encomendada pela UNICEF e atualmente perdida, sobre o musicólogo e padre arménio Komitas Vartabed.

As expectativas para *Hakob Hovnatanyan* (*Akop Ovnatanian*, 1967) e *Children - to Komitas* (*Deti—Komitasu*, 1968) diferiam bastante do peso inerente a representar uma personalidade com a projeção de Sayat-Nova. Na opinião do realizador, publicada pelo almanaque *Ekran*, em 1969, *The Color of Pomegranates* afirmava-se como uma viagem pelas “fontes que alimentaram a poesia [de Sayat-Nova]” entre “arte popular, natureza, vida quotidiana e música” (Steffen, 2013, p. 115). Mais do que deambular pela simbologia do *ashugh*, Parajanov descobria as raízes da sua própria cultura, visto que nunca tinha estabelecido um contacto tão próximo com o património da sua terra natal. *The Color of Pomegranates* converte-se, assim, numa (auto)biografia de espírito, em partes iguais, sobre Sayat-Nova e Parajanov. Porém, ao falhar com a abordagem pedagógica, a maioria das referências explícitas a Sayat-Nova acabaram por ser retiradas do corte final do filme, iniciado com um aviso aos espectadores - “este filme não pretende contar a história de vida de um poeta”. Fora da Arménia, a exibição de *The Color of Pomegranates* foi apenas autorizada após uma nova montagem, ainda proibida no exterior do Bloco de Leste.

A partir de 1967, além de caminhar para a desilusão em que se viria a converter *The Color of Pomegranates*, Parajanov trabalhou numa série de argumentos - *Demon*, *The Confession* (*Ipoved'*) e *The Slumbering Palace* (*Dremliushchii dvorets*) -, tendo alguns chegado a entrar em fase de pré-produção - *Intermezzo*, *Inga* e *Miracle in Odense* (*Chudo v Odense*). Contudo, em 1973, estes esforços criativos revelaram-se inglórios face a uma sentença de cinco anos de prisão,

aquando do regresso de Parajanov à Ucrânia para acompanhar o seu filho, Suren Parajanov, doente com tifo. Entre as principais acusações, encontravam-se atos homossexuais, especulação e nacionalismo ucraniano (Korol, 2024), crimes que confinaram o realizador a campos de trabalhos forçados. Durante os quatro anos que passou encarcerado, Parajanov produziu obras de arte multidisciplinares, que moldaram os seus filmes, na década seguinte. Sobre as criações deste período, em exposição no Sergei Parajanov Museum, Anahit Mikayelyan aponta para um direito de resposta artístico face a condições opressivas:

“Durante estes anos, o seu talento de artista brilhante tornou-se evidente. Ele dizia: ‘não me era permitido fazer filmes e comecei a fazer colagens. A colagem é um filme comprimido’. [...] As experiências de Parajanov com colagem e escultura proporcionaram-lhe perspetivas e métodos de expressão alternativos. As obras de Parajanov - montagens, colagens bidimensionais e tridimensionais, desenhos, bonecos e esboços de filmes - são a sua reação distinta à vida e aos acontecimentos em seu redor, a sua perceção estética do mundo” (comunicação pessoal, 22 de março, 2024).

A campanha de repúdio à prisão de Parajanov, com petições assinadas por personalidades do cinema ocidental como Agnès Varda, François Truffaut e Jean-Luc Godard, e a pressão do romancista francês Louis Aragon junto de Brezhnev, conduziram à libertação do realizador, em finais de 1977. Porém, nem a atenção internacional impediu a proibição do regresso de Parajanov ao mundo do cinema, juntamente com uma nova sentença de prisão, em 1982, na cidade de Tiblíssi, onde o realizador tinha regressado à sua casa de família. Libertado alguns meses depois, com a saúde já bastante debilitada, Parajanov pode finalmente aceitar uma proposta do Georgia Film Studio para produzir *The Legend of Suram Fortress*, a primeira de duas colaborações com o cineasta georgiano Dodo Abashidze. Baseado na lenda georgiana da fortaleza de Surami, transformada em romance pelo autor do século XIX, Daniel Chonkadze, a longa-metragem centra-se no sacrifício patriótico de um jovem, embutido na construção da infraestrutura, de modo a impedir a sua destruição. O fascínio por motivos orientalistas e pelo espírito multicultural de Tiblíssi pontuam esta “busca pela identidade nacional perdida” (Radunović, 2014, p. 25) e encontrada no potencial subversivo da tradição.

Lado a lado com a seu primeiro trabalho de longa duração em mais de uma década, foi também lançada a curta-metragem *Arabesques on the Theme of Pirosmeni* (*Arabeski na temu*

Pirosmani, 1986), uma tentativa de dessacralização das obras do pintor georgiano Niko Pirosmani, através da decomposição das suas pinturas. Por um lado, Parajanov tirou partido da liberdade, trazida pelo advento do *glasnost* e da *perestroika*, para moldar lendas e figuras tão relevantes para a história da Geórgia, à medida do seu imaginário. A sua perspetiva acabaria por ser apreciada por georgianos seculares, tal como o realizador. Por outro lado, grupos nacionalistas mostraram a sua indignação com a audácia de Parajanov em profanar a cultura georgiana, considerando, ainda para mais, as suas origens arménias (Steffen, 2013, p. 224). As acusações de revisionismo acabaram por travar a adaptação parajanoviana de *Martyrdom of the Holy Queen Shushanik (Ts'ameba ts'midisa shushanik'isi dedoplisa)*, uma obra literária da Geórgia do século V, atribuída a Iakob Tsuraveli.

Por sorte, o seu próximo projeto com Abashidze, *Ashik Kerib*, conseguiu a aprovação do Georgia Film Studio. A ligação ao conto de Mikhail Lermontov, com o mesmo título, remonta à infância do realizador, que encarou a narrativa como uma oportunidade para homenagear a variedade de culturas presentes no Cáucaso. Além de persistirem elementos autobiográficos - nomeadamente, no braço de ferro entre o menestrel Ashik Kerib e as autoridades -, é também levada a cabo uma homenagem dupla aos primeiros passos do realizador no grande ecrã, através do regresso ao conto de fadas infantil, a lembrar *Andriesh*, e de referências ao falecido Andrei Tarkovsky, responsável pelo renascimento artístico de Parajanov.

A digressão internacional para a promoção de *Ashik Kerib* e um diagnóstico de cancro pulmonar¹² impediram Parajanov de concluir o seu derradeiro projeto autobiográfico, *The Confession (Ispoved'*, 1990). O realizador trabalhava naquilo que descreveu como “uma confissão cinematográfica, uma espécie de bíblia pessoal” (Holloway, 1989), desde os anos 60, tendo obtido a luz verde do Armenfilm Studio para começar as gravações tarde demais. No documentário *Parajanov: The Last Spring* (1992) do colega e amigo Mikhail Vartanov, sobrevivem oito minutos de filmagens, travados pela morte de Parajanov, a 20 de julho de 1990. Entre os seus maiores contributos para o mundo - não se cingindo apenas ao mundo do cinema -, Parajanov deixou um

¹² O anexo II da presente dissertação inclui um artigo do jornal “A Capital”, publicado a 10 de fevereiro de 1990, que relata a passagem de Sergei Parajanov por Portugal, aquando da exibição de *Ashik Kerib*, no festival Fantasporto – Festival Internacional de Cinema do Porto. O texto coloca em evidência as condições políticas a que Parajanov esteve sujeito, bem como o seu estado de saúde, cada vez mais debilitado.

legado e uma vida inimitáveis, sem se deixar deslumbrar pelos louros da mão que dá e tira, como revelou ao jornalista Ron Holloway, em 1989:

“Eu não preciso desse tipo de tributo superficial [em referência ao Prémio Lênine]. Os meus filmes têm só uma coisa em comum: semelhanças a nível de estilo. A minha vida é testemunho suficiente. Nunca pretendi fundar uma escola ou tentar ensinar a alguém o que quer que fosse. Quem tentar imitar-me está perdido”.

2.3. A mão do povo

Ao comprometer-se a estudar a evolução biológica e cultural da humanidade, o ramo da antropologia viu-se obrigado a enfrentar uma verdade inconveniente - “as culturas não permanecem imóveis para os seus retratos” (Clifford, 1986, p. 10). Em meados dos anos 80, a crise de representação, provocada por tal evidência, acentuou-se, obrigando antropólogos a abraçar métodos de investigação experimentais. A contestação da hegemonia da prosa, caracterizada pela suposta objetividade da voz passiva e pelo uso da terceira pessoa, abria novas possibilidades para retratar a experiência humana, admitindo “uma poética cultural, formada por um intercâmbio de vozes” (*ibid.*, p. 12). Por fim, a elaboração de impressões sobre o real passava a ser encarada como um ato criativo, marcada por nuances, impossíveis de captar em relatos impessoais. Assim se definem as circunstâncias que pediram a introdução da poética etnográfica¹³ no discurso antropológico, disposta a conciliar a produção de conhecimento científico e a escrita de poesia, capaz de “colocar em palavras mais do que as palavras conseguem dizer” (Bell, 1997).

Antes de reconhecer a sua produtividade enquanto abordagem cinematográfica, é necessário dissecar as raízes antropológicas do conceito. À primeira vista, a junção dos termos “poética” e “etnográfica” pode dar origem a um contrassenso. Enquanto a etnografia, por norma, impõe uma distinção entre o indivíduo externo que observa criticamente uma realidade local e

¹³ Na maioria das fontes referentes a este conceito, as noções de “poética etnográfica” e “poesia etnográfica” constituem sinónimos. Apesar de serem citados artigos que optam pelo termo “poesia etnográfica” - nomeadamente, *Rhyme and Reasons: The Epistemology of Ethnographic Poetry* (2009) de Kent Maynard e *Anthropology at the Edge of Words: Where Poetry and Ethnography Meet* (2010) de Maynard e Melisa Cahnmann-Taylor -, a presente dissertação utiliza a designação “poética etnográfica”, em alinhamento com *Poetic Writing Research: The History, Methods, and Outcomes of Poetic (Auto) Ethnography* (2021) de David Hanauer. Tal escolha deve-se ao facto de “poética etnográfica” se converter num termo mais abrangente, referindo-se, a nível antropológico, à escrita de poesia, sem excluir a possibilidade de abarcar outros veículos de expressão poética como o cinema.

interna, a poética, quando associada à poesia, converte-se num ato de elaboração interior. Por outras palavras, a etnografia, nos seus primórdios, propunha-se a analisar a cultura, de um ponto de vista distanciado, ao passo que a poesia nasce da cultura, ao permitir a textualização de perceções subjetivas, na primeira pessoa. Posto isto, quais as mais-valias de adotar um produto da cultura para proceder à análise cultural? À semelhança de convidar as comunidades observadas a participar na sua própria observação, admitem-se ambiguidades, lacunas e silêncios (Maynard & Cahnmann-Taylor, 2010, p. 6), essenciais tanto na cultura como na poesia, mas marginais num texto supostamente objetivo. Ao abraçar tanto o dito como o não dito, a poética etnográfica converte-se num veículo, não necessariamente superior, mas apto a “atender à pessoa como um todo, à pura escala cultural da emoção, para ouvir e relatar a natureza ‘sentimentada’ da vida social” (Maynard, 2009, p. 121).

Seguindo tal raciocínio, tropeça-se noutro pressuposto paradoxal. A poesia permite “contar mentiras factuais, ao serviço de alguma verdade presumivelmente maior” (Maynard, 2009, p. 118), luxo ao qual a etnografia, em princípio, não pode aceder. Não é por acaso que a fruição poética tende a constituir sinónimo de artifício, enquanto a etnografia toma contornos realistas. Para desembaraçar a verdade, a mentira e a meia-verdade, no âmbito da investigação antropológica, deve-se, antes de mais, reconhecer que o trabalho etnográfico pressupõe “a invenção e não a representação de culturas” (Clifford, 1986, p. 2). Textualizar uma realidade implica sobretudo a sua expansão, perante dinâmicas de poder e limitações linguísticas, retóricas e históricas. Embora seja possível impor critérios para impedir deturpações gratuitas - tal como o método científico valida novas descobertas, sem as tornar incontestáveis -, reconhecer que “todas as verdades construídas são possibilitadas por ‘mentiras’ poderosas de exclusão e retórica” (*ibid.*, p. 7) é libertador, eliminando a busca por uma imparcialidade inexistente. Eis uma evidência que a prosa etnográfica pode aprender com a poesia, não só consciente dos limites marginais da cultura, mas também das limitações inerentes à textualização. Incorporar qualidades poéticas no trabalho etnográfico não implica “abdicar dos factos e dos relatos assertivos pela brincadeira livre da poesia” (*ibid.*, p. 26), já que a poesia consegue ser tão histórica e precisa como qualquer outro género literário. Implica antes reconhecer insuficiências, processo que enriquece o trabalho etnográfico, visto que a existência de lacunas apenas ilumina novos caminhos a seguir.

Por muitas dimensões antagónicas que a junção entre “poética” e “etnográfica” reúna, estas são superadas pelas suas pareças, que colocam as abordagens numa relação de complementaridade produtiva. Em primeiro lugar, os modos poético e etnográfico partilham espacialidades definidas e um impulso histórico semelhante (Papazian, 2023, p. 70). A nível espacial, ambos pedem a interação entre um dentro e um fora, sendo operados por um sujeito que exterioriza a sua perceção interior de realidades exteriores a si. Já numa perspetiva histórica, a poesia e a etnografia seguem uma longa tradição de “explorar algumas das problemáticas mais contestadas da formação de identidade, da construção e manutenção cultural e das instituições e estruturas coloniais” (Hagen, 1995, p. 673), colocando o passado ao alcance de contestações presentes e futuras. Assim sendo, poucos meios são tão eficazes como a poesia e a etnografia para remover objetos e conceitos “da esfera de perceção automatizada” (Shklovsky, 1991, p. 6). Pelo jogo de associações poético e pelo contacto direto que o trabalho etnográfico implica, é possível transcender perspetivas dogmáticas, “reconhecendo aquilo que tomamos por garantido como construções socioculturais pelas quais somos responsáveis” (Fischer, 1986, p. 202). Tornar o familiar estranho e o estranho familiar converte-se, então, na chave para obter um olhar informado e equilibrado, desconstruindo noções preconcebidas.

Ressalva-se ainda a necessidade de envolvimento total, presente quer no campo poético, quer no campo etnográfico. Por um lado, a poesia exige investimento emocional e o uso extensivo dos sentidos, de modo a atingir a sua grande finalidade, qualquer que seja o formato - “intensificar a sensação das coisas” (Shklovsky, 1991, p. 3). Por outro, para compreender modos de vida distintos, torna-se necessário “aprender a língua, fazer perguntas àqueles integrados na comunidade e com conhecimento cultural e observar e participar sempre que possível” (Maynard & Cahnmann-Taylor, 2010, p. 13), pedindo um empenho multifacetado por parte do antropólogo. Ora, um poeta-antropólogo, um poeta que se sirva ocasionalmente do olhar etnográfico ou até um antropólogo que encontre na poesia uma ferramenta auxiliar predispõem-se a aceder a camadas de significação inacessíveis, estreitando os laços com as comunidades visadas. Em última análise, o tratamento de realidades, maiores do que os seus autores, exige a entrega total de quem vê, a colaboração de quem ou do que é visto e a interpretação de quem assiste. O autor entrega-se ao meio que alimenta a sua criatividade, elabora novas impressões e encontra na poesia uma porta para a autodescoberta (Hanauer, 2021, p. 432). Se o autor assim o permitir, o meio oferece as suas cores, os seus hábitos, os seus costumes e as suas nuances, não de forma passiva, mas contribuindo

ativamente para a produção da sua própria imagem. Por fim, o leitor facilmente “empatiza com a emoção apresentada nos acontecimentos e nas situações descritas” (*ibid.*, p. 438), participando “de forma autoconsciente, na produção de significado” (Fischer, 1986, p. 232). Um processo de coautoria tripartido surge no cerne tanto da fruição poética como da etnografia, reforçando a pertinência da sua união.

Foram vários os poetas-etnógrafos, dentro e fora dos estudos formais em antropologia, que experimentaram este método, contactando com o mundo ao sabor da poesia. Tal como o poeta Walt Whitman expandiu os limites da poesia norte-americana, apresentando-lhe o verso livre e etnográfico, várias personalidades subverteram as ortodoxias da etnografia clássica como William Butler Yeats, escritor sem formação antropológica, que poetizou as dificuldades enfrentadas pela população irlandesa, no início do século XX, em poemas como *An Irish Airman Foresees His Death* (1918); Langston Hughes, etnógrafo informal da cultura afro-americana, autor de várias coleções de poemas, entre as quais *Montage of a Dream Deferred* (1951); e Renato Rosaldo, antropólogo na região das Filipinas, conhecido pelo retrato lírico da morte da sua esposa, *The Day of Shelly's Death: The Poetry and Ethnography of Grief* (2013). Multiplicando-se os casos de sucesso, deve-se, no entanto, ter em conta os desafios levantados por esta abordagem mista, nomeadamente o seu carácter persuasivo - “as letras de uma canção ou a poesia não precisam de ser necessariamente verdadeiros para nos abalar” (Maynard, 2009, p. 124) -, a exigência de conjugar “versos bem elaborados e artísticos” com “a validação dos seus resultados de pesquisa” (Maynard & Cahnmann-Taylor, 2010, p. 12) e a desconfiança que persiste face à aceitação da poética etnográfica como método antropológico. Convidam-se poetas e antropólogos a continuar um diálogo ainda com muito por onde refletir.

Tendo em conta que a poesia recorre a “um conjunto limitado de imagens para representar uma experiência mais complexa” (Hanauer, 2021, p. 428) e a etnografia se afirma como “uma atividade textual híbrida, que transcende géneros e disciplinas” (Clifford, 1986, p. 26), parece lógico que a poética etnográfica como ferramenta antropológica convide ao diálogo com outras artes da imagem, em particular, com o cinema. Aliás, o realizador e antropólogo Jean Rouch, pai da etnoficção¹⁴, não tardou a identificar as escassas separações entre a suposta veracidade

¹⁴ No cinema, o termo etnoficção descreve produções que admitem reconstruções, discursos fabricados e outras técnicas ficcionais, tendo por base a existência material e imaterial de um povo. Jean Rouch realizou o primeiro filme

etnográfica - visível em formatos cinematográficos de índole factual como o documentário - e a tendência generalizada do cinema para poetizar o real:

“Para mim, enquanto etnógrafo e realizador, não existem quase barreiras entre o documentário e os filmes de ficção. O cinema, a arte do duplo, já é a passagem do mundo real para o mundo imaginário e a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é a passagem contínua de um universo conceptual para o outro, uma ginástica acrobática em que perder o pé é o menor dos riscos” (Fulchignoni, 1989, p. 299).

De facto, tanto a etnografia como o cinema pedem uma complexa oscilação entre mundos exteriores e interiores, razão pela qual a sua relação recebeu tantas sistematizações contraditórias, ao longo dos anos. Se o antropólogo Jay Ruby alerta que “há uma tendência geral para ser excessivamente generoso no uso do termo ‘etnográfico’ – um erro comum a antropólogos, investigadores de cinema e, na verdade, a muitas pessoas numa série de situações” (2000, p. 27), outros teóricos, como Karl Heider, admitem uma maior liberdade no uso do termo, já que “num certo sentido, é possível declarar que todos os filmes são ‘etnográficos’: são sobre pessoas” (2021, p. 4). A dificuldade apenas aumenta ao introduzir, neste debate, noções de cinema poético, ora associado à primazia dos aspetos formais da imagem, ora alusivo a simbolismos, ora intrinsecamente ligado a um *auteur*, ora extensível a quase todas as propostas fílmicas, citando a inevitabilidade poética, defendida pelo realizador chileno Raúl Ruiz - “o cinema está condenado a ser poético. Não pode deixar de ser poético. Não é possível ignorar este aspeto da sua natureza” (2007, p. 22).

Entre tamanha cacofonia de pareceres, como situar a poética etnográfica no grande ecrã ou, mais precisamente, como situar a poética etnográfica, levada a cabo por Jiří Trnka e Sergei Parajanov? Segundo Leah Zani, editora de poesia da revista científica *Anthropology and Humanism*, a história da poética etnográfica é ainda recente, convertendo-se, por isso, numa maré de “possibilidades, sem convenções estabelecidas a nível de ofício, método ou audiência” (2021, p. 212). Tal abertura, aplica-se, de igual modo, às suas adaptações cinematográficas. Sendo a poética etnográfica encarada não como um género definido, mas como um modo alegórico de fazer e pensar dentro da “não-ficção criativa” (Maynard, 2009, p. 125), esta marca presença no mundo do

reconhecido como etnoficção, *The Mad Masters (Les maîtres fous, 1955)*, assente no pressuposto de que “a única maneira possível de abordar a ficção é tratá-la da maneira que sei tratar a realidade” (Fulchignoni, 1989, p. 300).

cinema em obras distintas, desde as incursões etnográficas de Jean Rouch à visão relacional da sociedade soviética do início do século XX, defendida por Dziga Vertov, ao ato neorrealista, e nem por isso menos poético, de “homenagem concreta às outras pessoas” (Zavattini, 1953, p. 51), manifestada por cineastas como Vittorio De Sica. Os impulsos que conduziram ao surgimento destes olhares - a exploração “sentimentada” da vida social, a busca por uma verdade maior do que os factos, a (des)familiarização, a coautoria tripartida, entre outros - são os mesmos que estimularam o aparecimento da poética etnográfica enquanto ferramenta antropológica. Verifica-se, então, a aderência de cineastas, de origens e movimentos distintos, à “busca apaixonada pelo real” (Milosz, 1983, p. 25), no âmago do conceito.

De todos os realizadores que beneficiariam da integração do seu ímpeto criativo nestes moldes, torna-se relevante estudar comparativamente a poética etnográfica de Trnka e Parajanov. Ao colocar lado a lado as formas como ambos adaptaram o conceito, identificam-se convergências e divergências, representativas das diferentes respostas do cinema às necessidades de poético e de etnográfico, manifestadas pela União Soviética e pelos seus estados satélites, durante o século XX. Reconhecendo também a poética, definida pelo teórico David Bordwell, como o “estudo de um trabalho terminado como resultado de um processo de construção” (2008, p. 12), procede-se a uma investigação em poética de um ponto de vista histórico, na esperança de unir o cinema ao seu contexto sociopolítico pela análise de “lugares-comuns em circulação na cultura de um determinado período” (2008, p. 18). De facto, ao considerar as condições espaço-temporais a que Trnka e Parajanov estiveram sujeitos, a poética etnográfica acaba por surgir nas suas lentes de forma orgânica, em alinhamento com outras tendências cinematográficas e com a representação do povo que estava em falta no grande ecrã.

Embora Trnka e Parajanov se afastem da poesia literária e do rigor etnográfico, aderindo ao que Karl Heider descreve como uma “importação etnográfica sem tentar a ciência da etnografia” (2021, p. 4), integrar as suas perspetivas na prática da poética etnográfica adequa-se, por um lado, às suas ressignificações simbólicas e, por outro, à determinação em utilizar o filme como instrumento de captação de culturas, povos e estruturas sociais. Na esperança de encontrar ferramentas de análise cultural em meios tão diversos como a animação de marionetas e o *tableau vivant*, cruzam-se os testemunhos de Trnka e Parajanov, no lugar de outros artistas mais facilmente associados entre si ou à poética etnográfica. Cumpre-se, assim, o apelo formulado por Bordwell:

“É por isso que precisamos de uma poética historicamente flexionada, que reconheça que a arte é feita de forma diferente em circunstâncias diferentes. Uma poética histórica [que] deveria também estar alerta para pontos em comum entre normas aparentemente diversas” (2008, p. 22).

Conforme mencionado anteriormente, as artes soviéticas conheceram a supremacia do realismo socialista, a partir da sua imposição, no início dos anos 30. Até à dissolução da URSS, tal corrente condicionou a literatura, o cinema e as artes plásticas, contando com períodos de maior e menor liberdade criativa. O convite forçado aos artistas para serem “engenheiros das almas humanas”, prontos a “retratar verdadeiramente [a vida] em obras de arte” (Zhdanov, 1934), levou à contestação de pequenas comunidades, excluídas desta noção de verdade objetiva. Pedir um real único - monumental, homogêneo e de conotação ideológica - a um universo tão vasto como a União Soviética afigurava-se difícil. Ao sentir na pele que “não existe apenas um realismo, mas vários realismos”, o “outro” não representado propôs novas formas de “capturar, reter e oferecer melhor o que cada um quer da realidade” (Bazin, 1997, p. 6), entre as quais manifestações nacionalistas locais, determinadas a “colocar valor em costumes específicos de diferentes regiões, em detrimento de narrativas de unidade supranacional” (Whybray, 2020, p. 49).

Como o próprio percurso de Trnka comprova, tais tensões estão longe de se cingirem à hegemonia do realismo socialista. A sua carreira cinematográfica apresenta a particularidade de ser anterior à ocupação soviética da Checoslováquia, iniciada em 1948. Antes do realismo socialista se impor como dogma, já Trnka recordava os tempos áureos da marioneta checa, através das imagens em movimento, homenageando, em *The Czech Year*, as suas origens humildes. Desde cedo, o lirismo e o pormenor de iguarias e trajes típicos valeram-lhe, no estrangeiro, o cognome de “poeta camponês” (Whybray, 2020, p. 19). Segundo Michaela Mertová, “na Boémia, Jiří Trnka não é considerado um ‘poeta camponês’ ou um *auteur* cujo trabalho é dominado pelo folclore ou por tradições folclóricas” (comunicação pessoal, 6 de junho, 2024), atribuindo esta reputação ao sucesso internacional da primeira longa-metragem do cineasta. Na sua opinião, *The Czech Year* pode ter surgido como resposta à ocupação Nazi, cuja supressão da “cultura checa e [de] tudo o que estivesse relacionado com a nação checa” levou vários cidadãos e artistas a lembrar “as raízes nacionais e as tradições folclóricas checas para fomentar a autoconfiança nacional” (M. Mertová, comunicação pessoal, 6 de junho, 2024). Com efeito, Trnka aprendeu, de imediato, a combater

regimes opressores pela poética etnográfica, experimentando também o potencial subversivo da comédia, nas peripécias antifascistas de *The Springer and SS-Men*.

Apesar de Mertová encarar a reputação de “poeta camponês” como um fenómeno externo, há uma conclusão maior a retirar deste título, suportada não só por *The Czech Year*, mas também pela maioria do seu espólio, produzido sob as exigências do governo soviético. Mertová caracteriza os principais focos de interesse de Trnka como “canções folclóricas, fábulas, contos de fadas e lendas, que serviram de inspiração aos clássicos checos”, reforçando, ainda assim, “a sua preferência por temas de clássicos da literatura mundial” (comunicação pessoal, 6 de junho, 2024). Por certo, ao observar as longas-metragens do cineasta, é possível organizá-las consoante estas fontes de inspiração - *The Czech Year*, *Prince Bayaya*, *Old Czech Legends* e *The Good Soldier Schweik*, numa primeira esfera de influência autóctone, ao passo que *The Emperor's Nightingale* e *A Midsummer Night's Dream* corresponderiam à vontade de abraçar a literatura mundial, encarada com maior desconfiança pelas autoridades soviéticas. No meio está a virtude de “todos os seus trabalhos conterem a sabedoria e a simplicidade sublime da poesia local” (Boček, 1965, p. 211), urgente face ao que o escritor Milan Kundera descreveu como “um conflito entre um sistema político importado e a cultura inteira de um país” (1986, p. 258).

Pela bitola dos ideais estalinistas, comprometidos com a “colonização cultural” (Kundera, 1986, p. 259) da Checoslováquia, o lirismo das tradições locais tornava-se sinónimo de nacionalismo inofensivo, quando confinada aos limites da animação. Afinal, a animação checoslovaca era tipicamente associada a um registo poético e ao público infantil, perceções que subestimaram a sua capacidade para “retratar perspetivas pessoais, sentimentos e memórias que, caso contrário, não poderiam ser representados, numa imagem em movimento” (Ehrlich, 2021, p. 17). À boleia de condições favoráveis e da reputação que cultivou junto do regime até *The Hand*, Trnka serviu-se da animação para preservar património material e imaterial, em toda a sua autenticidade, escolhendo uma arte tão checa como a marioneta para captar a essência do povo checo. Uma vez mais, a postura (in)ofensiva de Trnka perante a opressão materializou-se numa

poética etnográfica singular, referida pelo próprio como parte da sua natureza - “eu não posso fazer pequenos *cowboys*; eu sei como fazer camponeses checos [...]. Eu sou local” (Red, 2000)¹⁵.

Há muito que Trnka olhava os camponeses checos como uma extensão de si mesmo, quando Parajanov começou a dar os primeiros passos na sua carreira. Se, ao início, pouco se destacou enquanto realizador de enredos convencionais, Parajanov começou a chamar a atenção de críticos e autoridades, ao aproximar-se de tendências surrealistas como o “completo não-conformismo” (Breton, 1969, p. 47) e o interesse pelo “verdadeiro funcionamento do pensamento” (*ibid.*, p. 26). Tornando-se, todavia, difícil posicionar o espólio do cineasta numa única categoria, a partir da realização de *Shadows of Forgotten Ancestors*, o seu trabalho passou a contemplar a colagem de materiais etnográficos, salto estilístico decerto influenciado pelas novas possibilidades do Thaw. Ao filmar os imaginários ucraniano, arménio e georgiano, durante as décadas de 60 e 80, o realizador serviu movimentos díspares, mas comuns no seu propósito - “reivindicar culturas específicas, transformando práticas ‘arcaicas’ num valor positivo de particularidade, de singularidade e, mais importante, de História” (Papazian, 2023, p. 71). Na Ucrânia, Parajanov estabeleceu as bases da escola ucraniana de cinema poético pela poetização do povo Hutsul, em *Shadows*; na Arménia, *The Color of Pomegranates* tornou-se num dos produtos mais conhecidos da “Nova Vaga” de cinema arménio; na Geórgia, a prevalência da identidade nacional contra o imperialismo soviético é materializada na adaptação das lendas *The Legend of Suram Fortress* e *Ashik Kerib*. Escudado pelo cânone literário, figuras históricas e efemérides, Parajanov levou os estúdios das repúblicas não-russas a apostar na sua poética associativa, focada, segundo o próprio, em “transmitir a ‘perspetiva’ folclórica, sem a camada de maquilhagem de um museu” (1968). Desenraizar a tradição do seu contexto institucional converteu-se, sem dúvida, no traço central da poética etnográfica parajanoviana, contrária à domesticação de pessoas e objetos periféricos, ainda promovida pelo regime.

Definindo-se orgulhosamente como poeta, Parajanov apresentava uma visão mais negativa do filme etnográfico, que confessa ter abandonado completamente, após *Shadows* (Parajanov, 2001-2002, p. 17). Em concordância com esta antipatia, os seus filmes cingiam-se apenas a uma “ilusão de verossimilhança etnográfica” (Abrahamian, 2001-2002, p. 77), através da integração de

¹⁵ Trnka viria, de certa forma, a contrariar esta afirmação. Entre o seu espólio, encontra-se a curta-metragem *The Song of the Prairie*, uma paródia do género *western*, cheia de pequenos *cowboys*. *Cowboys* estes que, ainda assim, não perdem a sua identidade, ao serem interpretados por marionetas checas.

referências culturais, transformadas consoante as sensibilidades poéticas do realizador. Desta forma, Parajanov tomou a liberdade de inventar rituais, dessacralizar mitos e embelezar tradições de forma plausível, não comprometendo, por isso, a sua autenticidade. Tal “liberdade interna excessiva” apresentava o risco de “negligenciar o valor do que está a ser representado, em detrimento de algum efeito transcendente expressivo” (*ibid.*, p. 75). No entanto, através deste gesto, a poética etnográfica de Parajanov adquiriu contornos duplamente revolucionários. Além de subverter perceções culturais pré-estabelecidas - pedindo, para isso, a colaboração dos povos filmados -, os *tableux* do realizador unem o seu imaginário pessoal ao imaginário coletivo, abrindo caminho à autodescoberta. Sendo Parajanov um cosmopolita, criado em Tiblíssi, o encontro com a sua herança cultural, através do cinema, converteu-se, segundo Anahit Mikayelyan, numa forma de reclamar “agência sobre a sua identidade e expressão artística” (comunicação pessoal, 22 de março, 2024) face a estruturas opressivas:

“O próprio ato de criar filmes que celebrassem as suas raízes culturais subverteu as tentativas dos censores de homogeneizar a produção artística e silenciar vozes dissidentes. O desvio de Parajanov residia não apenas no conteúdo dos seus filmes, mas também na sua forma e estilo, que, muitas vezes, desafiavam as estruturas narrativas convencionais e as normas estéticas. Este afastamento das convenções cinematográficas prescritas desafiou a autoridade do regime e afirmou a autonomia de Parajanov como artista”.

Posto isto, Trnka e Parajanov comprovam a indissociabilidade entre arte e vida, estabelecendo alguns paralelismos improváveis. Em destaque, encontra-se o facto de ambos apresentarem o que a realizadora e antropóloga Catarina Alves Costa apelida de “imaginação etnográfica”, regida pelo tratamento do cinema como uma “viagem nostálgica, que oscila entre uma visão pastoral, uma viagem a um mundo esquecido, arcaico, romantizado e esteticizado” (2012, p. 27). Quer pela manipulação em *stop motion*, quer pelo *tableau* em *live action*, Trnka e Parajanov ressuscitam cinematograficamente um passado rural ou lendário, optando por cenários locais, ofuscados pela supremacia da identidade soviética, proposta pelo realismo socialista. As pessoas, os objetos e a terra constituem os verdadeiros protagonistas deste processo. Enquanto Trnka homenageia o povo na sua simplicidade, louvando o uso diário de objetos e o contacto direto com a terra, Parajanov retira pessoas e objetos dos seus contextos habituais para acentuar o que, à primeira vista, passaria despercebido. Com algumas exceções, o minimalismo de Trnka

familiariza, o maximalismo de Parajanov desfamiliariza, mas tanto um como outro mostram uma apreciação profunda pelos mosaicos culturais que têm em mãos.

Por via de metáforas, música, alegorias e insinuações subtis, dois cineastas, sem vocação para o ativismo ou para a denúncia de injustiças, criaram os seus próprios universos quase por necessidade, ao constatar que o mundo em que precisavam de viver não era o mundo em que viviam. Embora Trnka tenda a seguir uma narrativa mais linear do que os símbolos herméticos, adotados por Parajanov, as suas abordagens recorrem a tais mecanismos, por um lado, devido à sua vocação enquanto poetas e, por outro, à ameaça da censura. O catálogo de poética etnográfica dos cineastas, desde as suas inspirações, por norma, literárias aos seus dispositivos cénicos, acaba por ser fruto, em partes iguais, da mão do artesão e das condições ditadas pela mão do Estado. Aliás, basta atentar nos destinos que cada um teve em vida - os louros recebidos por Trnka *versus* a perseguição sofrida por Parajanov - para compreender como a rejeição mais ou menos explícita do paradigma dominante fazia a diferença. Ainda assim, a centralidade da mão do povo é inegável não só pela maneira como os povos que rodeiam os realizadores protagonizam a sua “representação poética de memórias ricas em detalhes” (Hanauer, 2021, p. 427), mas também pela entrega da chave interpretativa destes detalhes aos povos alcançados através do ecrã. O fílmico e o extrafílmico apenas interagem e delegam uma mensagem atual ao contemporâneo se quem assiste estiver disposto a participar num processo de descodificação, que continua muito além da sala de cinema. Só um espetador ativo conseguirá encontrar nos filmes de Trnka e Parajanov um testemunho contínuo e multicultural da história da União Soviética, completando o processo de coautoria tripartida.

Trnka expressou a sua predileção pela incompletude, afirmando que “o que ainda não está resolvido sempre me atrai; quando encontro [a solução], toda a atração desaparece” (Benešová, 1975, p. 3). Por sua vez, Parajanov louvou o principal agente da incompletude, isto é, o “tempo, o grande arquiteto, que constantemente reconstrói, restaura, destrói, constrói” (1968). De facto, o tempo não trouxe uma resolução única para as filmografias de Trnka e Parajanov. Trouxe interpretações, que em muito transcendem as intenções iniciais dos autores. Quando o seu tempo lhes pediu um real incontestável, Trnka e Parajanov ofereceram incompletude. Ao rejeitar retratos totalizantes da cultura, ao valorizar o que era silenciado e esquecido, Trnka e Parajanov produziram

poética etnográfica antes sequer de tal conceito existir. Esta é apenas uma entre as inúmeras interpretações que a incompletude dos seus trabalhos semeou no contemporâneo.

3. Dos vasos

Muito se pode refletir sobre a ligação de Jiří Trnka e Sergei Parajanov à poética etnográfica, servindo tais conjecturas de pouco sem o aval dos seus filmes. Posto isto, três duplas de longas-metragens, assinadas por ambos, entregam o corpo ao manifesto da poética etnográfica, atestando os paralelismos estabelecidos nos capítulos anteriores. Além da presente seleção ter em conta fatores como relevância estética, influências culturais e impacto político, a análise segue o caminho das duas mortes e dos três nascimentos, apontados pelo realizador Robert Bresson:

1. “O meu filme nasce primeiro na minha cabeça, morre no papel”;
2. “É ressuscitado pelas pessoas vivas e pelos objetos reais que uso, que são mortos no filme”;
3. “Mas, ao serem colocados numa certa ordem e projetados num ecrã, ganham vida como flores na água” (Bresson, 2016, pp. 11-12).

Desta forma, ao analisar as *double bills*, consideram-se os momentos em que os filmes foram pensados pelos seus autores, em que os seus argumentos ressuscitaram à frente das câmaras e os seus contínuos renascimentos, desde a primeira vez que foram projetados no grande ecrã. A metáfora de Bresson assume maior relevância neste contexto, tendo em conta que as duas mortes do filme adquirem para Trnka e Parajanov uma nova camada de significado. Afinal, os seus projetos, sujeitos à aprovação e censura estatais, sofreram perdas bastante mais destrutivas do que as inicialmente previstas nas transições ideia-papel e mundo-película. Por terem resistido aos golpes do passado, os espólios de Trnka e Parajanov continuam a ganhar vida como flores na água, ressoando no presente e no futuro. Eis a chave para superar as mortes e garantir a imortalidade.

3.1. Ciclos-sentença - *The Czech Year* (Špalíček, Jiří Trnka, 1947) e *The Color of Pomegranates* (Nran guyne, Sergei Parajanov, 1969)

The Czech Year e *The Color of Pomegranates* surgem em pontos opostos nas carreiras de Jiří Trnka e Sergei Parajanov. Após várias curtas-metragens, Trnka embarcava no seu primeiro formato de longa duração. Já Parajanov, na sequência de um considerável catálogo de obras mais ou menos subversivas, reinterpretava a história de vida de um dos poetas mais significativos do Cáucaso. Cerca de 20 anos separam dois projetos, com propósitos e formatos distintos, frutos dos seus respetivos contextos. Por um lado, corria o final dos anos 40 na Checoslováquia, limbo entre

o fim do domínio Nazi e a iminente chegada do poder soviético. Por outro, os degelos e congelamentos culturais ensombravam a URSS, nos anos 60, coincidentes com o surgimento de um renovado sentido de identidade entre os povos das repúblicas. Contra todas as expectativas, verifica-se, no entanto, um metrônomo comum a estas obras, marcadas pelas idiossincrasias de ciclos de vida culturalmente enraizados.

Antes do nascimento de *The Czech Year*, surgiu *Bethlehem*, o primeiro passo de Trnka rumo à adaptação cinematográfica de marionetas. O pequeno filme tinha como foco a natividade, palco escolhido para experimentações técnicas. “Até *The Czech Year*, ou até acabar *Bethlehem*, para ser mais preciso, eu construía os meus filmes exclusivamente em redor do seu estilo artístico. Isso estabelecia a sua dramaturgia e todo o método de narração” (Brož, 1965, p. 290), afirmou Trnka, desde então, determinado a aprofundar a sua relação com as imagens em movimento. O caos que envolveu a produção de *Bethlehem*, com lançamento previsto para o Natal de 1946 e ainda em filmagens no outono, deixava pouca margem para considerar a expansão da curta-metragem. Porém, um resultado insatisfatório levou Trnka a repensar o conceito, acrescentando-lhe mais cinco episódios, baseados no Livro de Canções Nacionais e Rimas (*Špalíček národních písní a říkadel*, 1939), com ilustrações do pintor checo Mikoláš Aleš (Šrajter, 2017). Em vez de representar apenas o Natal, Trnka optou por tocar em todas as fases do ano nos campos checos, unidas por composições folclóricas e vozes infantis. *Carnival, Spring, Legend Of St. Prokop, Pilgrimage, Festival* e *Bethlehem* deram, então, origem a *The Czech Year*, título que difere do original checo *Špalíček*, traduzido à letra como “uma antologia de contos populares, poemas e canções, [...] destinada a preservar a herança cultural em extinção do país” (Bellano, 2020, pp. 58–59).

Com a introdução de novos episódios, as filmagens tornaram-se cada vez mais complexas, beneficiando do suporte material, proporcionado por uma indústria do cinema recém-nacionalizada, na Checoslováquia. Cerca de quinze operacionais trabalharam no filme durante mais de um ano, desenhando cada cena à medida dos seus trechos musicais. Ao início, foram levadas a cabo tentativas para trabalhar com marionetas saídas do teatro, propósito frustrado pelos frágeis arames dos bonecos, que levaram a múltiplas quebras. Para representar com a máxima fluidez danças checas, como a *jihoceska kolečka*, Trnka pensou numa nova estrutura para os seus protagonistas, caracterizada por um esqueleto resistente e articulações flexíveis. Deste modo, os

seus camponeses poderiam aguentar diferentes posições por longos períodos, já que cada movimento exigia filmagens individuais. Nenhum pormenor de caracterização foi deixado ao acaso, desde as indumentárias *kroje* aos aventais tradicionais *fértušek*. Sem vozes dispostas a levar as audiências pela mão, as marionetas convertiam-se em narradores silenciosos e contemplativos, postura, segundo Trnka, impossível na animação a duas dimensões, dependente do movimento contínuo (Hames, 2012).

Por sua vez, quando Parajanov se deparou com Sayat-Nova, o artista encontrava-se numa encruzilhada na sua carreira. Depois de rejeitar todo o seu anterior espólio e das controvérsias levantadas por *Kyiv Frescoes*, o estúdio Armenfilm desejava, ainda assim, trabalhar com Parajanov, na esperança de trazer para a Arménia um pouco do sucesso que o realizador tinha alcançado com *Shadows of Forgotten Ancestors* no estrangeiro. O único critério exigido a Parajanov era o tratamento de um tema que refletisse sobre o passado e o presente da República Soviética da Arménia, algo que, segundo a Goskino, chefiada por Alexei Romanov, escasseava no estúdio (Steffen, 2013, p. 117). Por volta das celebrações oficiais do 250.º aniversário do *ashugh* arménio Sayat-Nova, Parajanov desenvolveu um fascínio pela reputação do poeta enquanto voz de todas as regiões do Cáucaso, estatuto no qual ele próprio se revia. O tema escolhido adivinhava, por fim, um projeto pouco problemático para Parajanov, visto que o realizador parecia subscrever, em parte, a ideologia oficial soviética, ao encarar Sayat-Nova como um elo entre nacionalidades.

Desde logo, o cenário literário do projeto revelava a natureza atípica da longa-metragem. Parajanov propunha um filme-poema, sem progressão narrativa linear, de modo a destacar os elementos que inspiraram a poética de Sayat-Nova. A proposta recebeu a aprovação da Goskino arménia, apesar das reticências da unidade moscovita quanto à abordagem. Às recomendações forçadas das autoridades, juntaram-se ainda dificuldades logísticas, ao longo das filmagens. Na ânsia de pintar Sayat-Nova como uma figura que transcendia as fronteiras do Cáucaso, tornava-se necessário escolher atores de várias linhas étnicas e captar, por exemplo, a região montanhosa de Lori, na Arménia. Os cenários remotos, o mau tempo, o fascínio de Parajanov por artefactos raros e problemas logísticos no estúdio levaram as filmagens a estenderem-se por mais dois meses do que o previsto, atraso sancionado pelas autoridades soviéticas. Depois de uma jornada atribulada,

o resultado estava longe do imaginado por Parajanov. Os capítulos obrigatórios¹⁶ - *The Poet's Childhood, The Poet's Youth, The Poet in the Prince's Court, The Poet Enters the Monastery, The Poet's Dream, The Poet's Old Age, Encounter with the Angel of Death* e *The Poet's Death* -, assinados por Sergei Yutkevich, são indícios de um filme mutilado pela censura, originalmente apelidado de *Sayat-Nova*, mas apenas autorizado a adotar o título *The Color of Pomegranates*.

Basta atentar na difícil tradução dos imaginários de Trnka e Parajanov no *plateau* para identificar os primeiros traços de poética etnográfica, presentes em *The Czech Year* e *The Color of Pomegranates*. No fundo, Trnka adaptou canções nacionais ao grande ecrã, ao passo que Parajanov se serviu do cancionário de uma figura nacional, com o intuito comum de pintar um retrato pessoal das suas culturas. Posto isto, em cada plano, ecoa não só a poética dos autores em análise, mas também a poética popular, intrínseca à identidade cultural de um povo. As dificuldades de ídoles díspares, sentidas por ambos, devem-se precisamente a este *modus operandi*. A procura por “uma verdade histórica, elucidada por enquadramentos estéticos” (Maynard, 2009, p. 125), levada a cabo pelos cineastas, desafiou os limites do possível nas suas respetivas épocas, quer a nível de condições materiais, quer sociopolíticas. Com *The Czech Year*, Trnka homenageava o património material e imaterial checo que lhe era familiar. Pelo contrário, Parajanov, privado de um sentido de identidade arménio pelas suas vivências georgianas, celebrava um património material e imaterial ainda fresco e, como tal, desfamiliarizado num mosaico associativo. Trnka almejava o “mero reconhecimento” dos objetos no seu habitat natural, enquanto Parajanov oferecia uma “visão distorcida” dos objetos ao espetador (Shklovsky, 1991, p. 10). Trnka traz o cheiro do *koláčiky*, acabado de sair do forno e pincelado pelo arquétipo da camponesa checa (Figura 3). Parajanov assina colagens, aparentemente desconexas, de sapatos, trajes, molduras, figuras mitológicas e iconografia religiosa (Figura 4). Tão diferentes quanto análogos, escutam-se, no fim de contas, versos, orientados por memórias afetivas e coletivas.

¹⁶ A divisão em capítulos, imposta a Parajanov, representa, no caso *The Color of Pomegranates*, uma das muitas tentativas de censura desta longa-metragem. A versão arménia, estreada em 1969, com intertítulos do escritor Hrant Matevosyan, trata com ambiguidade os diferentes períodos da vida de Sayat-Nova. Os episódios citados encontram-se apenas presentes na versão russa do filme, editada pelo cineasta Sergei Yutkevich, tendo sido a única montagem autorizada na restante União Soviética, em 1971. Para fins da presente análise, tanto os intertítulos de Matevosyan como os capítulos de Yutkevich são considerados, de modo a analisar várias facetas da progressão narrativa do filme.



Figuras 3 e 4 - A familiarização de *The Czech Year* (Špalíček, Jiří Trnka, 1947) e a desfamiliarização de *The Color of Pomegranates* (*Nran guyne*, Sergei Parajanov, 1969)

Assim sendo, a ligação dos versos de Trnka e Parajanov à poética etnográfica pode ser encontrada em diversas vertentes, a começar pela escolha de protagonistas. Ambos promovem objetos a estrelas de cinema, com especial destaque para os objetos-humanos de Trnka e para os humanos-objetos de Parajanov. Os objetos-humanos, criados meticulosamente pelo primeiro, são, claro está, as marionetas, sempre emotivas, apesar do seu silêncio e inexpressividade. Sem interesse por diálogos síncronos, Trnka apresenta os seus primeiros bonecos como telas (quase) em branco, num jogo de campo e contracampo. A imutabilidade e homogeneidade de expressões faciais permitem o enquadramento dos bonecos em qualquer contexto, transformando silhuetas e movimentos acelerados em pistas interpretativas. Numa lógica expressionista, central ao *stop motion*, o gesto devia ser capaz de contar uma história, sem necessidade de contextualização adicional.

Ao mesmo tempo que as marionetas se inscrevem no geral, cabendo em qualquer cenário, estas primam pela especificidade. Numa época de declínio da marioneta, Trnka fez parte de uma geração de criativos que impulsionaram “a herança cultural checa contida e representada pelas marionetas checas”, atribuindo-lhe “uma vida nova e igualmente única” (Billing & Drábek, 2015, p. 18). Desta forma, as marionetas de Trnka permanecem impávidas, mas permanecem, acima de tudo, checas, do guarda-roupa tradicional à perfeita harmonia estabelecida com artefactos e ritos. Faz-se justiça poética, ao deixar a marioneta e a tradição dos bonecos de madeira, presença assídua no quotidiano dos camponeses checos, protagonizar esse mesmo quotidiano. Até as paisagens - imóveis, desbotadas, contidas em si próprias, quase próximas da ilustração infantil - se recusam a

assumir mais importância do que a necessária. Os pormenores são reservados às marionetas e aos objetos por si manuseados, na qualidade de relíquias culturais a preservar, como aponta Adam Whybray:

“Trnka não está forçosamente a tecer comentários sobre tradições culturais checas específicas, através da inclusão de um certo padrão num copo ou num prato; ele está a refletir e a preservar aspetos da cultura local. [...] A necessidade de representar (e, deste modo, preservar) estes objetos é *a mensagem*” (2020, p. 50).

Posto isto, é quase impossível analisar os *tableaux* de Parajanov, protagonizados por humanos-objetos que comunicam através de mímica, sem estabelecer a ponte com o marionetismo de Trnka. Apesar de *Kyiv Frescoes* aludir à predileção de Parajanov por ilustrações medievais arménias e persas (também apelidadas de miniaturas), *The Color of Pomegranates* constitui o primeiro momento da sua carreira em que tal opção estilística é levada até às últimas consequências. Encabeçados por Sofiko Chiaureli, atriz georgiana que interpreta cerca de cinco papéis, ao longo do filme, os *tableaux vivants* de Parajanov são caracterizados por uma ou mais figuras inexpressivas - por norma, atores não profissionais, provenientes das regiões filmadas -, que assumem uma postura frontal enquanto repetem movimentos. Neste sentido, não é por acaso que Chiaureli interpreta tanto o poeta na sua juventude, como a sua amada, visto que as miniaturas persas primavam pela androgenia e pela semelhança entre casais. As faces, à partida pouco distintas, escondem, assim, uma referência cultural, necessária à compreensão do *milieu* de Parajanov.

Se os rostos carecem de expressão, toda a sua roupagem é posicionada entre o étnico e o festivo. Na infância, as memórias do pequeno Sayat-Nova são constituídas pelo sabor do *lavash*, por atividades de tecelagem e por manuscritos religiosos. A juventude apresenta ao espetador um Sayat-Nova convertido num *ashugh* do século XVIII, rodeado de instrumentos de cordas como o *kamancha*, o *tar* e o *choghur*. Desiludido e isolado entre as quatro paredes do mosteiro, Sayat-Nova supervisiona batizados, casamentos e funerais, ao mesmo tempo que assiste a ritos quotidianos, como as pisaduras que produzem o famoso vinho do Cáucaso. A arquitetura de um país como a Arménia, rico em pedra e escasso em madeira, é omnipresente na vida de um poeta, que amava “objetos artesanais, de certa maneira, tão importantes como personagens humanas, e dotados de histórias únicas” (Steffen, 2013, p. 150). Embora Parajanov tenha privilegiado

filmagens em vários locais do Cáucaso, muitos dos planos de fundo mantêm-se despidos, colocando o foco na interação entre pessoas e objetos, própria do ritual. Assim se formam as bases da fruição artística do cineasta, já que Parajanov, num grau muito diferente de Trnka, “via o ritual, como a cor, como um tipo de material - a argila com que ele moldava os seus filmes” (Abrahamian, 2001-2002, p. 74).

Adotar protagonistas que dizem muito, sem pouco ou nada perturbar a ação, é uma declaração de intenções, extensível aos restantes elementos que compõem *The Czech Year* e *The Color of Pomegranates*. No fundo, o não dito importa mais do que aquilo que é dito, premissa a ter em conta ao analisar, não só o conteúdo, mas também a forma desta parelha. A nível temático, *The Czech Year* e *The Color of Pomegranates* parecem manter um certo distanciamento. O que poderão as tradições anuais, vividas nos campos checos, ter em comum com a jornada espiritual de um poeta? A divisão comum em episódios coloca em evidência as nuances, que levam o ciclo da vida segundo Trnka e o ciclo da vida segundo Parajanov a coincidir. Começando pela folia de *Carnival*, marionetas mascaradas dançam ao som de gaitas de foles. As zaragatas, a confusão, o ruído e um permanente estado de euforia dominam, em oposição a um inverno agreste. Perdura a sensação de que tudo é permitido e as possibilidades são infinitas, desde que a banda continue a tocar e o álcool nunca acabe. Em *The Poet's Childhood*, Sayat-Nova também experiencia a euforia de crescer, ignorando presságios hostis. O prólogo de *The Color of Pomegranates*, iniciado com uma compilação de escritos de Sayat-Nova (semelhante ao *daftar* persa), reúne planos alusivos ao sofrimento. Romãs sangram, peixes fora de água lutam por ar e espinhos adensam-se, ao mesmo tempo que se escuta a frase, “eu sou aquele cuja vida e alma são tormenta”. No entanto, a tormenta ainda não chegou. O pequeno Sayat-Nova deixa-se apaixonar pelos livros que lhe são apresentados por um padre, explora os recantos e tradições da sua aldeia natal e descobre o erotismo dos banhos públicos. A infância afirma-se como uma amálgama de sensações, perfeitamente capturada pela ingenuidade alegre das marionetas de Trnka e pela avidez com que Sayat-Nova começa por devorar o mundo.

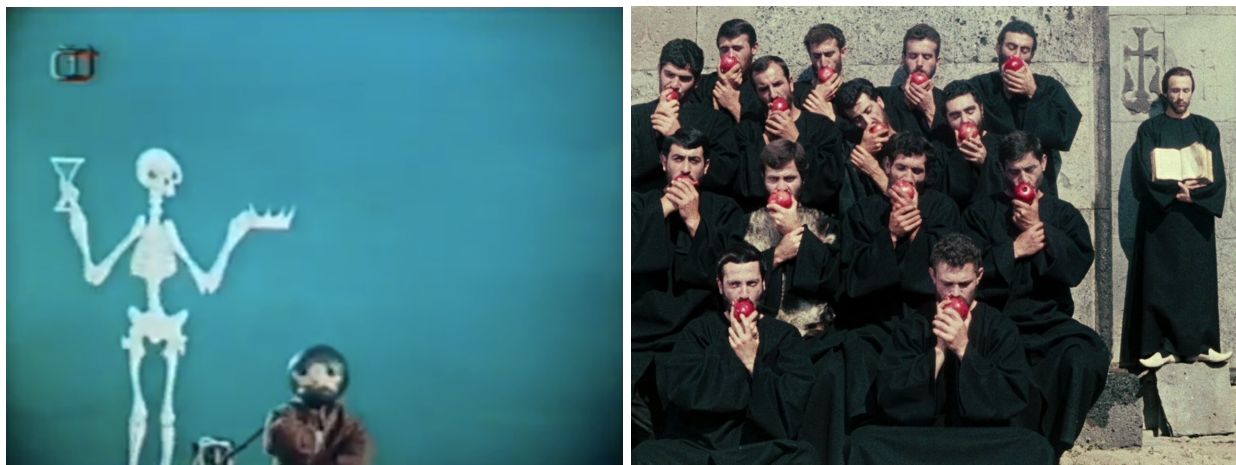
Assente a poeira da novidade, sucede-se a verdadeira primavera da vida, ilustrada por Trnka na sequência *Spring*. Jogos ainda inocentes decorrem em comunhão com a natureza. Animais e humanos despertam ao som de chamamentos do cimo das montanhas, próximos do tirolês. A oposição entre o masculino e o feminino é cada vez mais acentuada. Os rapazes da aldeia

tocam instrumentos, ao passo que as raparigas giram de ramos em riste. Cada grupo constrói uma figura com paus e objetos quotidianos, formando um par romântico para deleite da multidão. Assim se vão criando pequenos rituais, inspirados por animais como o mocho, até ao momento em que puxões de tranças e encontrões amigáveis interrompem a harmonia. Parajanov representa também o desabrochar da juventude, evidente no episódio *The Poet's Youth*. Após o ritual de passagem, subentendido na entrega do *kamancha* pela criança ao poeta adulto, Sayat-Nova encontra-se diante da sua amada - cujas lendas populares identificam como a princesa Anna, irmã do rei georgiano Heráclio II (Steffen, 2013, p. 119) -, dando origem aos primeiros momentos de corte. A oposição entre masculino e feminino é, neste caso, secundária, já que Chiaureli interpreta ambos os apaixonados, em sintonia com intertítulo de Matevosyan, “estávamos à procura de nós mesmos um no outro”. O manuseamento de rendas, a alusão ao peito da mulher através de conchas e a troca de vários símbolos entre o par alude à partilha e à intimidade, próprios de um casal em fase de descoberta.

A partir deste ponto, ambas as longas-metragens tomam um rumo mais negro. Em *The Czech Year*, a tempestade obriga a comunidade a juntar-se numa cabana. A miniatura de São Procópio, cónego e ermita checo, canonizado pela Igreja Católica em 1204, é o ponto de partida para conhecer a sua história. De aparência arcaica e traços góticos, reminiscentes do *design* de marionetas mais tarde adotado em *Old Czech Legends*, o santo cultivava a terra até ser importunado por uma serpente. O confronto que se segue assemelha-se à tentação de Jesus Cristo por Satanás, descrita na Bíblia, após quarenta dias e quarenta noites de jejum no deserto. Uma e outra vez, Procópio resiste às promessas de grandeza do demónio, preferindo a lavoura e a companhia do seu veado. A animação em duas dimensões é utilizada para representar os espíritos que tentam o santo, desde um grandioso cavaleiro à própria morte (Figura 5). Derrotado, o demónio desfere outro golpe, ao atrair o veado de Procópio para uma caçada. Sem nunca prescindir da sua postura magnânima, o santo interrompe a perseguição, devolvendo a paz interior ao caçador. De novo, surge a miniatura que iniciou o conto, uma vela apaga-se e *Legend Of St. Prokop* termina. Sai reforçada a influência do culto aos santos locais na vida comunitária, assim como o triunfo do pastoralismo pacífico sob o mal.

Os episódios seguintes de *The Color of Pomegranates - The Poet in the Prince's Court* e *The Poet Enters the Monastery* - reproduzem aspetos relevantes da trajetória de São Procópio. Na

sequência de uma união envolta em negritude, Sayat-Nova e a princesa Anna participam numa caçada entre os membros da corte do rei. O que, à partida, parece apenas uma demonstração de riqueza, a transbordar de ornamentos e animais exóticos, toma contornos sinistros. Cinzas, corpos mumificados, um único disparo audível e a sentença “estávamos à procura de um lugar de refúgio para o nosso amor, mas em vez disso a estrada levou-nos à terra dos mortos” traduzem a separação de Sayat-Nova da sua amada. O envolvimento entre os amantes é repetido, desta vez, em tons de preto e vermelho. Se o erotismo se torna mais evidente, a melancolia outrora ausente invade o ecrã. *The Poet in the Prince’s Court* dá lugar à sequência *The Poet Enters the Monastery*, onde o poeta, marcado pelo desgosto amoroso, renuncia ao *kamancha* e se entrega à reclusão do mosteiro, qual figura messiânica. Entre as paredes do mosteiro suspenso no vazio, como se nada existisse além das suas paredes, Sayat-Nova adota a postura ascética de Procópio, tomando parte nos sacramentos de terceiros. O isolamento de Sayat-Nova enquanto monges saboreiam romãs (Figura 6), os *leitmotive* de líquidos a transbordar e a resistência do poeta face à chegada da freira de renda branca, também interpretada por Chiaureli, apontam para a omnipresença da tentação. Porém, ao contrário de Procópio, Sayat-Nova prova o vinho que lhe é interdito, ação que traduz a sua cedência aos pecados da carne.



Figuras 5 e 6 - A tentação de São Procópio em *The Czech Year* (Špalíček, Jiří Trnka, 1947) e de Sayat-Nova em *The Color of Pomegranates* (Nran guyne, Sergei Parajanov, 1969)

Enquanto a vida de Sayat-Nova entra em suspensão, a aldeia checa continua a sua jornada de fé com uma romaria em honra de São Procópio, a desembocar no ambiente circense, que dá origem ao segmento *Pilgrimage*. Está aberta a cabine de curiosidades, lar de personagens como o mágico, o encantador de serpentes e o equilibrista. A cena atinge o seu ponto culminante, quando

as marionetas de Trnka são convidadas a assistir a um teatro de marionetas. O amor do cineasta por esta arte torna-se aparente, em particular, no momento em que uma das marionetas-espetadoras invade o cenário, numa tentativa de impedir a execução de um dos protagonistas de cordas. O uso da *mise en abyme* equipara os tempos áureos do teatro de marionetas a um paraíso perdido, tão envolvente como qualquer performance em *live action*. As minuciosas diferenças entre as marionetas-atrizes e as marionetas-espetadoras, assim como o detalhe das cenas passadas em palco - visível na presença de uma reprodução de *Mona Lisa* (1503) de Michelangelo, por coincidência, também trabalhada por Parajanov nas colagens *Several Episodes from Gioconda's Life* (1988-1989) -, mostram que esta forma de entretenimento pode pertencer ao povo, mas nem por isso o subestima.

Fiel ao propósito de penetrar no mundo interior de Sayat-Nova, o episódio *The Dream* dá forma aos cantos mais obscuros da mente do poeta. Incorre-se também na *mise en abyme*, ao pintar um retrato do subconsciente dentro de um filme que já é um retrato do subconsciente. A mão de bronze traz o repouso e, com ele, composições surrealistas, alusivas a vários momentos da vida do poeta. Entre lamas, figuras encapuzadas e o rosto sereno dos progenitores, o denominador comum dos vários *tableaux* parece ser a glorificação da infância, de igual modo, vista como um paraíso perdido. Uma das composições mais emblemáticas de *The Dream* é a paródia da natividade, que inverte todos os princípios tradicionais, preservados por Trnka em *Bethlehem*. Sem vacas ou burros à vista, um enorme camelo paira sobre a figura deitada da princesa Anna, convertida em Virgem Maria. Coros, membros do clérigo e músicos adornam um cenário anárquico, em redor de um berço vazio. Salta à vista a natureza estéril da vida de Sayat-Nova, transformando o sonho numa consequência direta da repressão do poeta no mosteiro. Rajadas de vento, varrem as imagens para bem longe do monge adormecido. A distorção do tradicional e os sucessivos temas e variações transformam o episódio num caso paradigmático da estética parajanoviana.

A aproximação do fim traz ao de cima discussões sobre a ameaça da morte, tanto no *plateau* de Trnka, como de Parajanov. Em *Festival*, a ligação da comunidade à natureza atinge o seu apogeu, à medida que todos se organizam em redor das preparações de um banquete. Os camponeses cortam a madeira que servirá de alimento às chaminés. As camponesas dançam nas cozinhas, felizes por proporcionarem o alimento da população. Em conjunto, a comunidade reúne-se para testemunhar a matança do porco, de acordo com a tradição anual da *zabijačka*. Um

caleidoscópio de movimento e iguarias invade a tela, reforçando o estado de espírito dos presentes. São, no entanto, também considerados os ausentes, isto é, os proscritos da sociedade que, no meio da abundância, imploram por comida. A arpa nostálgica de uma destas figuras permite a um ancião recordar uma paixão antiga, roubada pelas tragédias da guerra. Por instantes, Trnka afasta-se da sua habitual antipolítica, deixando bem claro o preço a pagar pela vitória em conflitos armados. A história dos amantes, separados por circunstâncias brutais, comove a comunidade em festa, embora a entrada de uma banda ambulante corte demasiado cedo o impacto emocional da cena. Os camponeses continuam a rodopiar, seguidos de perto por um enquadramento giratório, mas o cair da noite parece lembrar as catástrofes que se estendem além do bucolismo.

The Poet's Old Age é sobretudo um segmento de transição, marcado pela saída de Sayat-Nova do mosteiro e o seu subsequente regresso à sociedade. O sonho traz uma nova clareza, que leva o poeta a despir o hábito e a aceitar o seu destino - “eu vi tudo claro e estranhamente cru e percebi que a vida me tinha abandonado”. Entretanto, a natureza assinala a passagem do tempo. Ceifeiros fazem chover trigo dos telhados do mosteiro e anciãs de vermelho sacrificam cordeiros, aproveitando a sua carne para estufados sazonais. Ao afastar-se do mosteiro, Sayat-Nova é ainda precedido por simbologia religiosa, testemunhando um guerreiro turco a alvejar um fresco com os rostos de Jesus Cristo e sua mãe. Tal gesto pode ser lido como uma alusão implícita à história da Arménia, perturbada por conflitos com a Turquia¹⁷. O martírio e a perseguição são alguns dos temas reforçados, ao longo do episódio, suportando a chegada iminente da morte como a libertação dos males terrenos. Neste caso, a dor não pertence apenas a Sayat-Nova, mas a uma nação várias vezes destruída por invasores.

A consagração de *The Czech Year* e *The Color of Pomegranates* como duas faces da mesma moeda é reforçada pelos seus quadros finais. Por um lado, *Bethlehem* é um episódio cheio de vida, protagonizado por uma comunidade em viagem, rumo à estrebaria, onde nasce Jesus Cristo. Nas mesas, outrora cheias, jazem as últimas fornadas de pão *houska*. Envolvidos por um inverno rigoroso, os camponeses insistem na sua jornada, rodeados de anjos que anunciam a chegada do salvador. O mais simples dos homens - o ancião que viu a sua vida destruída pela guerra - torna-se no primeiro a contemplar o leito. A ilustração em movimento termina, não através de um plano de pormenor do recém-nascido, mas sim de uma justaposição entre a estrela que serviu de guia à

¹⁷ Cf. nota 9 sobre o Genocídio Arménio.

multidão e a cruz do cemitério (Figura 7). Lembra-se, assim, a sentença bíblica da mortalidade - “no suor do teu rosto, comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado: porquanto és pó, e em pó te tornarás” (Sociedade Bíblica do Brasil, 2018, Gênesis 3:19).

Por outro lado, as sequências *Encounter with the Angel of Death* e *The Poet's Death* retratam os últimos momentos da vida de Sayat-Nova, sumarizados na reflexão, “o mundo é como uma janela aberta... e eu estou cansado de passar por ela”. A glória do nascimento encontra-se ausente, à medida que o poeta acompanha um funeral local. De braços esticados, um anjo vendado carrega fatias de *lavash* cobertas de terra, ecoando os princípios bíblicos, marcantes na última sequência de *The Czech Year*. O retrato de São Jorge - santo e mártir que dá nome à catedral, em Tiblissi, onde jazem os restos mortais de Sayat-Nova - antevê a derradeira despedida. A musa despeja vinho nas vestes do poeta. Dos céus, desce a figura infantil de Sayat-Nova, pronta a oferecer asas de anjo ao moribundo. Das alturas, um homem encoraja-o a cantar até que os seus apelos se alteram para “morre!”. Entre galinhas em espasmos, Sayat-Nova sucumbe sem, no entanto, desaparecer. O intertítulo final da versão de Yuktevich, cujas palavras são atribuídas ao próprio poeta, desvenda o mistério - “quer eu esteja vivo ou morto, a minha música despertará a multidão! Eu partirei, mas a partir desse dia um pedaço de mim ficará no mundo!”. A musa de perfil sela a imortalidade da arte, deixada por Sayat-Nova (Figura 8). No meio da vida, Trnka não se esquece de lembrar a morte. No meio da morte, Parajanov prefere recordar a vida. E o ciclo recomeça.



Figuras 7 e 8 - Planos finais de *The Czech Year* (Špalíček, Jiří Trnka, 1947) e *The Color of Pomegranates* (*Nran guyne*, Sergei Parajanov, 1969)

A análise da poética etnográfica de duas obras que tanto prezam o não dito está longe de terminar nas temáticas dos seus episódios, obrigando a algumas considerações quanto à mestria técnica dos cineastas. Tanto *The Czech Year* como *The Color of Pomegranates* não escondem os ritmos e rimas que dão forma aos seus versos. A materialidade da animação e a estética *tableau* que regem as obras colocam as entranhas do cinema à vista de qualquer um, sem almejar uma ilusão de realidade. Václav Trojan e Tigran Mansurian, compositores de *The Czech Year* e *The Color of Pomegranates* respetivamente, respondem pelos ritmos. Trojan baseou-se num repertório pré-existente de canções folclóricas, modificadas para satisfazer as necessidades da animação. Uma dessas necessidades consistia numa banda sonora, em grande parte, diegética, levando o espetador a crer que as próprias marionetas, sempre de lábios cerrados, produziam a música. Como tal, tornava-se necessário encontrar a voz dos protagonistas, tarefa fácil já que, na opinião do compositor, “a aparência visual das marionetas sugeria que estas deviam ter vozes semelhantes às das crianças” (Bellano, 2020, pp. 60–61). A Filmový Symfonický Orchestra (em português, Orquestra Sinfónica de Cinema) aliou-se, assim, ao coro infantil Kühn para criar não só segmentos cantados e tocados pelas marionetas, mas também complementados por elementos naturais e sons do quotidiano.

Também Mansurian começou por explorar um repertório pré-existente de canções folclóricas, juntando-lhe efeitos sonoros, composições originais, performances de canções de Sayat-Nova, cânticos religiosos e silêncios deliberados (Steffen, 2013, p. 139). A junção de materiais ocorreu de forma orgânica no estúdio, sem excluir cortes abruptos e sobreposições. Acima de tudo, Parajanov e Mansurian trataram a cultura arménia como um todo, privilegiando tanto os seus aspetos elevados, como mundanos. Nas palavras de Mansurian, “o filme incorporava itens do quotidiano, os objetos mais comuns colocados num pedestal ou emoldurados. [...] Tive de fazer o mesmo: retirar os sons do dia a dia e colocá-los num pedestal, dentro de uma moldura” (Galstanian, 2014). Com raízes etnográficas e um respeito análogo pelo quotidiano, a maior diferença entre as bandas sonoras de *The Czech Year* e *The Color of Pomegranates* é quiçá a relação que cada uma estabelece com o enredo. Enquanto Trojan reflete cada episódio, sendo quase possível fechar os olhos e, ainda assim, acompanhar o filme, o trabalho de Mansurian oferece mais um nível de densidade aos *tableux* de Parajanov, transcendendo a progressão narrativa.

Quanto às rimas, isto é, aos recursos visuais retomados frequentemente pelos realizadores, Trnka e Parajanov apresentam uma inclinação semelhante para a disposição de imagens, símbolos e detalhes etnográficos, sem interpretações unívocas. No caso de Trnka, o uso da justaposição adquire especial importância, assim como da repetição de elementos. O pastoralismo de Trnka, dominado pelo amor, pela tragédia, pela fé e pela tradição, alimenta-se, em grande parte, da associação de ideias opostas, por exemplo, a abundância e a escassez, a santidade coletiva e individual, a vida e a morte. Em contrapartida, a repetição, mais do que reforçar mensagens universais, auxilia o teor emocional de cada cena, com a reiteração de efeitos caleidoscópicos em momentos de euforia, longe da repetição de olhares e da pantomina mais sóbria, associadas a instâncias melancólicas.

Por sua vez, Parajanov tornou-se adepto do uso simultâneo da colagem, da metamorfose e da justaposição. Em *The Color of Pomegranates*, a janela, o espelho e a moldura surgem precisamente como uma tríade de enquadramentos, que contém a deslocação e reorganização de elementos no espaço. Dentro ou até mesmo fora destes limites, nasce a colagem cinematográfica de Parajanov, baseada na sucessão de fragmentos de informação quase estáticos, cabendo ao espectador a tarefa de reconhecer as peças individuais e ligá-las entre si (Abrahamian, 2001-2002, p. 86). Elementos distantes são levados a interagir, ganhando novos significados. O plano em *The Color of Pomegranates* baseia-se, então, na colagem de ritos, objetos e indivíduos à partida irreconciliáveis, mas que, ao serem sobrepostos, se transformam mútua e constantemente. A paleta de pretos, brancos, vermelhos e dourados utilizada apenas reforça a riqueza destas composições, bem como os estados de espírito associados às mesmas.

A título de exemplo, recordam-se as sequências do ancião, assombrado pelos horrores da guerra, em *The Czech Year*, e do sonho, em *The Color of Pomegranates*. Nestes segmentos com propósitos narrativos distintos, a mestria técnica e poética dos realizadores toma a dianteira. No primeiro caso, vários elementos são justapostos para passar a mensagem antiguerra de Trnka. A morte de uma pomba às mãos de um falcão é equiparada às mortes de homens por homens, no campo de batalha; o ambiente ameaçador da guerra contrasta com a paz do casamento religioso; o foco na cruz das condecorações é interrompido pelo peso da cruz do cemitério. Além de influenciarem a montagem - mais rápida quanto maior o foco na brutalidade dos conflitos armados -, o cadáver da pomba, a igreja e a cruz do cemitério são reiterados, de modo a reforçar o seu

simbolismo. Já no sonho de Sayat-Nova, Parajanov procede a uma justaposição dos momentos mais significativos da existência do poeta, ligando a presença dos pais, aos ensinamentos do padre que propiciou o seu gosto pela leitura, ao aparecimento da princesa Anna, ao *lavash* que, na infância, lhe aconchegou o estômago. Numa lógica relacional, os significados inerentes a cada elemento sofrem um processo de metamorfose, mostrando como as memórias afetivas do poeta contribuíram para a formação do “eu” e da sua arte. A natividade proporciona o derradeiro choque entre o passado e o presente, através da colagem. Presenciam-se, assim, momentos de *showing* poético mais eficazes do que qualquer *telling* prosaico.

Retomando as duas mortes e três nascimentos de Bresson, resta descortinar o que sucedeu quando os filmes, já concluídos, voltaram a ganhar vida no grande ecrã. *The Czech Year* estreou no Natal de 1947 na Checoslováquia, sendo exibido, um ano mais tarde, no Festival Internacional de Cinema de Veneza, onde ganhou a Medalha de Ouro na categoria de Melhor Filme de Marionetas. A recepção governamental mostrou-se positiva, tal como as declarações de 1948 do então Ministro de Informação, Václav Kopecký, ao jornal *Filmové Noviny*, demonstram: “gostaria de felicitar sinceramente *The Czech Year* pelo imenso sucesso e pelo prémio recebido. Agrada-me que traga fama ao cinema nacionalizado da Checoslováquia” (Šrajner, 2017). Ainda assim, os episódios *Spring* e *Legend of St. Prokop* acabaram por ser omitidos de algumas exposições do filme, até meados dos anos 80, pela sua “propaganda religiosa” (Dutka, 2000), sem que isso, todavia, manchasse a reputação do realizador. Ainda hoje, o primeiro filme de Trnka é recordado como um ponto de viragem na animação de marionetas checas, tendo sido alvo de preservação e restauro pelo Czech Film Archive, em 2015.

Enquanto *The Czech Year* serviu de plataforma de lançamento para a carreira de Trnka, *The Color of Pomegranates* representou um retrocesso na carreira de Parajanov. Alexei Romanov expressou o seu descontentamento pela obra que, na sua opinião, falhava em retratar “a jornada real do grande poeta da Transcaucásia e o seu lugar no desenvolvimento da cultura nacional arménia” (Steffen, 2013, p. 132). O realizador viu o seu filme escrutinado pelos críticos e mutilado pela censura, determinada a cortar todos os laços do filme a Sayat-Nova. Na sequência das montagens arménia e russa, circunscritas ao Bloco de Leste, Parajanov assistiu à chegada do filme ao ocidente a partir da prisão, em cópias pirateadas, nos anos 70. Um passado quase inverosímil na atualidade, em que *The Color of Pomegranates* é louvado por realizadores como Martin

Scorsese, distinguido pelo Parajanov-Vartanov Institute pela sua participação no restauro da *magnum opus*, em 2014. *The Czech Year* nada mais fez do que homenagear as múltiplas tonalidades das tradições checas. *The Color of Pomegranates* representou justamente o ano arménio. Porém, distâncias temporais, geográficas e estilísticas foram suficientes para a mão do Estado separar os realizadores, na qualidade de aliados e inimigos.

3.2. Épicos da terra - *Old Czech Legends* (*Staré pověsti české*, Jiří Trnka, 1952) e *Shadows of Forgotten Ancestors* (*Tini zabutykh predkiv*, Sergei Parajanov, 1964)

No início dos anos 50, Trnka, com três longas-metragens de marionetas em seu nome, procurava novos desafios, à semelhança de Parajanov, no início da década seguinte, quando ainda se cingia a clichés inofensivos. Desde logo, Trnka foi confrontado com as exigências das autoridades. Admirador da literatura internacional, o realizador pretendia afastar-se dos clássicos checos, enveredando por uma adaptação de *Don Quixote*. Devido à sua natureza “demasiado cosmopolita” (Dutka, 2000), a proposta acabou por ser rejeitada, em favor do pastoralismo que Trnka já tinha dado provas de dominar. Concordante com a agenda estalinista, a sugestão governamental para o projeto seguinte do cineasta dava continuidade à promoção da vida e obra do escritor Alois Jirásek como símbolo das “raízes históricas do socialismo na cultura checoslovaca” (Bellano, 2020, p. 82). Desta feita, as lendas colecionadas pelo autor e pelo padre Cosme de Praga, durante o século XI, serviram de base à longa-metragem, *Old Czech Legends*, encarada com reticências, mas executada com afinco por Trnka. Por seu turno, Parajanov desejava um recomeço enquanto realizador, sentindo, em retrospectiva, que “podia ter filmado *Shadows of Forgotten Ancestors* muito mais cedo, sem experienciar tantos - ainda que justificados - falhanços” (Parajanov, 1968). Finalmente, depois de circular por vários nomes do Dovzhenko Film Studio, a adaptação do romance *Shadows of Forgotten Ancestors* (*Tini zabutykh predkiv*, 1912) do escritor ucraniano Mykhailo Kotsiubynsky chegou às mãos de Parajanov. A ênfase colocada nas crenças e costumes do povo Hutsul, minoria étnica, proveniente da região dos Cárpatos, interessou, de imediato, ao cineasta. Finalmente, Parajanov recebia a proposta pela qual ansiava - “uma adaptação de um trabalho literário genuinamente bom que concordava com as suas sensibilidades artísticas e o desafiava a chegar ao seu nível” (Steffen, 2013, p. 56).

Old Czech Legends punha a arte de Trnka à prova, ao compilar histórias emblemáticas para a generalidade da população checa. Em primeiro lugar, o conceito questionava a capacidade dos seus bonecos de madeira, habituados a interpretar camponeses simples, estarem à altura do tom épico, exigido pelos mitos. Reconhecendo esta fraqueza, Trnka empenhou-se na criação de um novo *design* para as suas marionetas - individual, expressivo e arcaico -, contrastante com os traços infantis prevalentes até então. Ao mesmo tempo, Trnka pretendia tornar os seus bonecos permeáveis ao diálogo, ainda assíncrono, mas já com direito a movimentos labiais, acompanhados por narração épica. Tais novidades pressionaram bastante a equipa de animação, já a braços com a tarefa de dar vida a multidões em várias cenas. Acima de tudo, tratando-se da adaptação de lendas entre o facto e a ficção, existiam lacunas a contornar, ao recriar, com a maior fidelidade possível, o quotidiano e as terras dos primeiros checos. Além de fontes históricas, os estereótipos visuais da época, estabelecidos por artistas checos como Josef Mánes, Antonín Procházka, Věnceslav Černý e Mikoláš Aleš (*Filmový přehled*, s.d.), foram também considerados. No entender de Trnka, *Old Czech Legends* converteu-se numa conquista significativa para sua carreira:

“Até agora [...] tudo nos nossos filmes de marionetas tinha sido desenvolvido num registo poético: faltava-nos descobrir como expressar a ação de uma forma dramática e épica. Foi apenas com *Old Czech Legends* que dominámos este problema” (Zanotto, 1969, pp. 22–23).

Igualmente marcantes foram também as viagens de Parajanov aos Cárpatos, entre 1963 e 1964, posicionando-se como etnógrafo amador entre os Hutsuls. Desde os seus primeiros trabalhos em solo ucraniano, o cineasta tinha dado provas de rejeitar os estereótipos estalinistas, através do contacto direto com os locais filmados. Porém, a chegada aos Cárpatos ficou aquém da “sensação cristalina de beleza, harmonia e infinito” (Parajanov, 1968), patente no romance de Kotsiubynsky. À sua volta, o realizador não encontrava uma região isolada e parada no tempo, mas sim um ambiente único, marcado pelo convívio entre a modernidade e tradições em vias de extinção. De modo a fazer justiça ao material original e às próprias aspirações estéticas do realizador, era necessário trazer o arcaico ao de cima, abafando qualquer indício de civilização, desafios que não preocuparam Parajanov:

“Convenci-me, quando trabalhava em *Shadows*, que um conhecimento perfeito justifica qualquer ficção. Posso transformar material musical em ação e ação em música [...].

Poderia traduzir material etnográfico, ou religioso, para o mais corriqueiro e cotidiano. Pois, em última análise, ambos têm a mesma fonte” (1968).

Assim começou uma estreita colaboração com o povo Hutsul, aberto não só a participar no filme e nos rituais inventados pelo realizador, mas também a admitir a sua veracidade, já que vários participantes não tinham noção dos costumes dos seus antepassados, acreditando que Parajanov estava apenas a ressuscitá-los (Abrahamian, 2001-2002, p. 73). Apesar do convívio pacífico com os locais, muitas das dificuldades de *Shadows* anteviam os contratempos de *The Color of Pomegranates*. As filmagens prolongaram-se, devido ao mau tempo nas regiões filmadas, a obrigações contratuais de Ivan Mykolaichuk, ator principal de etnia Hutsul, e ao difícil convívio entre Parajanov e o diretor de fotografia Yuri Illienko. Na opinião de Illienko, Parajanov não realizava filmes, limitando-se a arranjar objetos à frente da câmara (Steffen, 2013, p. 61), postura que chocava com a sua cinematografia dinâmica.

Old Czech Legends e *Shadows* têm como objetivo contar as histórias que germinam entre povos. Do fumo de um caldeirão, surge a lira e a voz de um bardo, interpretado por Václav Vydra, iniciando *Old Czech Legends* - “ouçam as lendas dos tempos antigos, as histórias dos nossos antepassados, os nossos pais fundadores que vieram para este país e se fixaram ao longo dos rios Elbe e Vltava”. Começando pelo capítulo *The Legend of Forefather Czech, Čech*, o primeiro pai de todos os checos, jaz junto dos seus compatriotas, à medida que, em *flashbacks*, são recordadas as suas conquistas. Perdida depois do seu desaparecimento, a nação recém-nascida é assombrada por crises de sucessão e guerras, em busca de um sentido de identidade. *The Legend of Bivoj* saúda a coragem dos homens, capazes de desafiar a própria natureza, ao passo que *The Legend of Přemysl the Ploughman* narra o início da dinastia de Přemysl por líderes simples, escolhidos entre o povo. A contestação do matriarcado, encabeçado pela esposa de Přemysl, Libuše, serve de pretexto para a revolta das mulheres da Boémia, que dá origem ao episódio *The Legend of the Women’s War*. Enquanto os relatos de Jirásek davam conta de uma guerra amarga entre homens e mulheres, culminando na subjugação das mesmas, Cosme de Praga apontava para uma resolução pacífica, preferida por Trnka. Segue-se *The Legend of Křesomysl and Horymír*, um comentário sobre a ganância dos líderes que priorizam a riqueza, ao invés das necessidades do povo. Por fim, *The War Against the Lukanians* expõe os horrores infligidos por invasores, louvando a firmeza do vassalo Čestmír, que conduz as tropas, rumo à salvação da pátria. São cantadas as palavras “viveremos

para sempre nas canções dos anciãos”, celebrando a continuidade do diálogo entre as lendas e as gerações futuras. Apesar dos protagonistas individuais, *Old Czech Legends* homenageia o coletivo, que sempre foi o seu próprio herói.

Em contrapartida, *Shadows* enquadra o povo no centro de um romance, reminescente da tragédia shakespeariana de Romeu e Julieta. Os intertítulos iniciais prometem apresentar ao espectador “o mundo das velhas lendas folclóricas dos Cárpatos”, localizando a ação na “terra dos Hutsuls, esquecida por Deus e pelas pessoas”. Nesta terra esquecida, o luto parece dominar o quotidiano do pequeno Ivan. Depois da perda do irmão, chora-se a morte sangrenta do pai, vítima de uma desavença com o chefe da família rival Gutenyuk. Da tragédia nasce a paixão, à medida que Ivan se aproxima e cresce ao lado de Marichka, descendente do clã Gutenyuk. No episódio *Ivan and Marichka*, a relação entre ambos floresce, já com indícios da tragédia que se avizinha. Em *Meadow*, Marichka morre num afogamento, remetendo Ivan para uma espiral depressiva, representada a preto e branco, no segmento *Loneliness*. Numa tentativa de recuperar a sua vida, Ivan conhece e casa com a sensual Palagna, em *Ivan and Palagna*, união que nunca preenche o vazio deixado pela partida de Marichka. *Workdays*, *Christmas* e *Tomorrow is Spring* ilustram a rotina estéril do casal, preso numa união sem filhos e sem amor. Palagna é, então, impelida a procurar a ajuda do feiticeiro da aldeia, com quem acaba por se envolver, no episódio *Sorcerer. Tavern*, *Ivan's Death* e *Pieta* - em referência ao amor altruísta da mãe que segura o cadáver de Jesus Cristo, na escultura de Michelangelo (1499) com o mesmo nome - conduzem ao confronto entre o feiticeiro e Ivan, cuja morte possibilita, por fim, o reencontro com Marichka. Além de se converter em lenda local, o amor trágico capta os modos de vida do coletivo, revelando, deste modo, o espírito do povo Hutsul.

À semelhança de *The Czech Year* e *The Color Pomegranates*, a nível temático, *Old Czech Legends* e *Shadows* encontram-se enraizados no mundo natural e nos seus ciclos, sendo, no entanto, priorizada a brutalidade das disputas, perpetuadas pelo ser humano. Por um lado, *Old Czech Legends* opõe-se à comunhão pacífica com a natureza que *The Czech Year* preconiza. A vida em comunidade está longe de ser pacífica, implicando a subjugação não só dos seres vivos às necessidades do Homem, mas também das tribos mais fortes às tribos mais fracas. Em cerca de um minuto, Trnka ilustra a adaptação da Boémia aos checos. Liderados por Čech, as marionetas ajoelham-se ao chegar à terra prometida, enquanto os cajados, as lanças, os bastões, os machados

e os ramos que empunham permanecem erguidos. Veados, lincos e javalis pressentem a aproximação dos humanos, que logo derrubam árvores e pegam fogo a parte da sua floresta. À matança de um touro que se recusa a colaborar, sucede-se um plano de touros já domesticados e presos ao arado. Apesar de violento, “o projeto de cultivo mostra-se harmonioso com a natureza”, ao ser integrado num “ciclo natural de morte e renascimento” (Whybray, 2020, p. 58). Depois da dominação do meio ambiente, há que manter a harmonia, através da supressão de ameaças internas e externas. Sendo o desfecho alegre de *The Legend of the Women’s War* uma exceção, o término do filme, com *The War Against the Lukanians*, retrata a violência que a defesa da pátria implica. Quando Čestmír é alvejado, como os primeiros animais encontrados pelos checos, também este derramamento de sangue é visto como parte de um ciclo natural. Eventualmente, a relva cobre o corpo enterrado e avista-se um bebé adormecido nos campos, entre fruta fresca e um jarro de água (Figura 9). Tal como a natureza, o Homem é também capaz de perpetuar a morte e potenciar o renascimento.

Por outro lado, Parajanov expressou a sua admiração pela forma como “tudo o que era criado [pelos Hutsuls] era sugerido pela natureza e quase se camuflava com a natureza” (1968). Tal observação toma contornos pronunciados, durante o segmento de introdução aos Hutsuls. A câmara à mão segue de perto os movimentos dos locais. Dispostos lado a lado, os Hutsuls tocam berimbau, sacodem tapeçarias, exibem sinos e figuras de madeira com motivos religiosos, transportam ovelhas, vendem alimentos e tocam flautas. No fim do alinhamento, que reforça o exotismo dos Hutsuls, encontram-se dois homens em conflito, enquadrando este ato no mesmo registo orgânico dos artefactos e melodias, provenientes da natureza. O cariz rotineiro da violência é, ainda para mais, intensificado, quando o pai de Ivan, à saída de um local de culto “inseparável da arquitetura de florestas e montanhas” (*ibid.*), é vítima do machado do patriarca da família Gutenyuk. Quem se rege pelas leis da natureza, longe do olhar de Deus e da civilização, deve fazer justiça pelas próprias mãos, garantindo a sua dominância. Ao contrário da chegada impiedosa dos checos à Boémia, os Hutsuls já se encontram integrados na paisagem dos Cárpatos, tornando-se quase impossível distinguir as construções culturais do meio envolvente. Ainda assim, a violência é encarada como algo inevitável, tal como as sequências da morte de Marichka, levada por um rio que segue o seu curso de forma impiedosa, e do assassinio de Ivan pelo amante de Palagna demonstrem. Deste modo, o último plano de *Shadows* coloca crianças a olhar por uma janela,

como se, após escutar a lenda, a próxima geração contemplasse a beleza e a brutalidade do seu futuro (Figura 10).



Figuras 9 e 10 - Planos finais de *Old Czech Legends* (*Staré pověsti české*, Jiří Trnka, 1952) e *Shadows of Forgotten Ancestors* (*Tini zabutykh predkiv*, Sergei Parajanov, 1964)

Da terra impregnada de sangue, suor e lágrimas, *Old Czech Legends* e *Shadows* germinam sob a forma de exercícios poéticos. Embora Trnka se tenha esforçado por trocar o registo poético pelo épico, o lirismo, característico das suas obras, continua a marcar presença, levando o argumento a assumir traços do poema épico. Václav Vydra dá voz ao bardo omnisciente, que guia o espetador, ao longo da jornada do povo checo. Numa escolha típica da epopeia, a progressão narrativa inicia-se *in medias res*, sendo complementada pela cronologia fantasmagórica de líderes, representada no céu de tempos a tempos, como se os antepassados continuassem a pairar sob a comunidade. Ao invocar os deuses, ninfas e espectros que acompanham os primeiros checos, Trnka desenvolve um plano divino, essencial à poesia épica. Enquanto seres fora do real, estas figuras transparentes surgem envoltas em nevoeiro ou vento, personificando elementos da natureza. Por sua vez, no plano terreno, os motivos poéticos abundam. Desde a chegada à Boémia, armas e instrumentos erguem-se, remetendo para a transformação material, simbólica e espiritual em curso. De igual modo, a ideia de espelho é reiterada, seja pelas semelhanças entre animais e humanos, consumadas no hibridismo do homem-lobo, personagem central em *The War Against the Lukanians*; seja na justaposição de enquadramentos do céu e da terra, atribuindo ao firmamento a autoria do caos vivido entre a comunidade. Constrói-se, assim, um ecossistema, onde nada se perde e tudo se encontra interligado.

Se *Old Czech Legends* é poema épico, *Shadows* subverte os princípios da tragédia, gesto inovador que o transformou no manifesto inaugural da escola ucraniana de cinema poético, caracterizada não só por uma visão autoral distinta, mas também por um “interesse partilhado pelo folclore e pelos temas histórico-mitológicos” (First, 2015, p. 125). Sem perder de vista a novela original, Parajanov rejeita a linearidade narrativa e apresenta uma versão impressionista da realidade, rica em espetáculos etnográficos. Posto isto, cada protagonista corresponde a um arquétipo literário, inserido na sua respetiva rede simbólica. Ivan assume-se como o derradeiro protagonista trágico, perseguido pela desgraça e levado à perdição amorosa. No seu enalço, encontram-se quase sempre cursos de água que, mais do que uma vez, o refletem. Este detalhe acaba por prever o desfecho trágico de Marichka, ao mesmo tempo que consagra *Shadows* como um reflexo da subjetividade de Ivan. Em contrapartida, Marichka e Palagna interpretam os papéis de mulher anjo e mulher fatal. Marichka, colocada num pedestal por Ivan, é associada ao cordeiro, animal inocente e sagrado. Já Palagna é captada ao lado de cavalos, indomáveis e luxuriosos. Entre os três, surgem motivos alusivos ao desejo sexual, como a troca de bagas entre Ivan e Marichka, ao consumarem a sua relação, retomada também por Ivan e Palagna, quando este lhe estende as contas do seu colar. Tudo na vida de Ivan parece tomar um rumo circular, desde o braço que tanto o seu irmão, prestes a morrer, como Marichka, já morta, lhe estendem ao banho que as mulheres da aldeia lhe dão antes do casamento e depois de falecer. Para a comunidade devota, as esperanças que dão sentido a este ciclo infundável são depositadas no divino. Desesperado por rever a sua amada, Ivan procura consolo na imagem espectral de Marichka, que o visita ao longo do filme. Desesperada por salvar o seu casamento, Palagna recorre aos dotes do feiticeiro, capaz de controlar os elementos da natureza. As convicções pagãs e ortodoxas que regem o quotidiano dos Hutsuls fazem-se sentir, lembrando as crenças sobrenaturais da Boémia.

Por detrás dos motivos poéticos, *Old Czech Legends* e *Shadows* devem grande parte do seu lirismo a câmaras participativas e à expressividade das suas bandas sonoras. Embora as marionetas de Trnka tenham adquirido algum poder de fala, desde *The Czech Year*, o cineasta não descarta a sua expressão corporal, apostando em variações de sombras e ângulos de câmara. A novidade de *Old Czech Legends* encontra-se no refinamento destas técnicas, incluindo segmentos em *slow motion*, contrastes severos de luz, planos de ponto de vista e *close-ups* dramáticos, seguindo de perto os movimentos dos personagens. O aumento da intensidade da ação tem impacto direto na cinematografia, a cargo de Emanuel Franek e Ludvík Hájek. O mesmo pode ser dito do som, de

novo, atribuído a Václav Trojan. A presença do narrador e de algumas sequências de diálogo permitem à música desempenhar um papel atmosférico. Em vez de recorrer a simulações de vozes e ruídos, prevalentes em trabalhos anteriores, as melodias passam a comunicar a extensão física e o caráter emocional do ambiente (Bellano, 2020, p. 89). Confrontado com registros de época quase inexistentes, Trojan tomou ainda a liberdade de reimaginar o som de instrumentos milenares, através de combinações de harpa, piano elétrico, órgão e percussão, juntamente com referências a canções populares.

The Legend of Bivoj e *The War Against the Lukianians* são apenas alguns dos episódios que se destacam pela ação conjunta da cinematografia e da banda sonora. Acompanhado por cordas agudas e vocalizações masculinas, a aventura de Bivoj começa com uma caminhada na neve. O suspense musicado antecipa a chegada de uma sombra que cobre o chão. De repente, instala-se o silêncio, dando lugar ao *close-up* extremo de um javali de olhos vermelhos. O corpo do animal engole o plano, remetendo a ação para uma sequência festiva entre os checos. A chegada de Bivoj ao baile suspende o som e a câmara oscilante, colocando toda a atenção na matança do javali, transportado às costas do herói. No lugar de aplausos, um coro glorioso enche os ouvidos, enquanto planos de pormenor de pés a bater no chão e de lanças e machados a serem atirados ao teto enchem a lente. Por sua vez, muitos poderiam ser os momentos destacados em *The War Against the Lukianians*. Contempla-se, porém, a instância em que, no meio do caos da batalha, Čestmír enfrenta o chefe invasor, numa dança sem fim. A câmara isola a dupla, como se apenas os líderes continuassem a combater (Figura 11), captando o seu movimento, semelhante aos espasmos giratórios de uma ave ferida, aos pés de ambos. Harmonizações melancólicas constituem o remate final para lembrar os danos colaterais da guerra, isto é, os simples que morrem no chão enquanto os senhores combatem a cavalo.

Por seu turno, a poética de *Shadows* pode ser encarada como uma colaboração entre Parajanov e Yuri Illienko. É na lente de Illienko que a longa-metragem ganha a sua identidade, distinta dos princípios do *tableau* que o realizador estabeleceria mais tarde. O exagero das qualidades sensoriais da *mise en scène* coloca o espetador no centro de um espetáculo folclórico, que alterna entre tons garridos e a ausência de cor, vistas desafogadas e obstruídas, ângulos extremamente baixos e extremamente altos, planos objetivos e subjetivos, muitas vezes, sem cortes entre si. Além desta cinematografia de extremos, um dos traços característicos da abordagem de

Illienko em *Shadows* é a câmara à mão, quase sempre instável e colocada junto às personagens. A nível musical, Myroslav Skoryk mistura composições folclóricas, com as melodias tradicionais dos Hutsuls. Privilegiam-se, assim, sons autóctones tais como as cordas e a percussão do *tsymbaly*, a gaita de foles *duda* e a trompa alpina *trembita*. À semelhança de *Old Czech Legends*, a presença pontual de diálogos, eliminada nas obras posteriores de Parajanov, confere aos trechos musicais uma função atmosférica, fomentando o reconhecimento dos Hutsuls pelo som.

A primeira cena de *Shadows*, marcada pela morte do irmão de Ivan, converte-se numa declaração de intenções cénica. O *close-up* de Ivan e o clamor “*Olenko!*” dão lugar a uma corrida do protagonista pela floresta, coberta de neve. A câmara à mão traduz a procura acidentada pelo irmão mais velho, que, ao longe, alerta Ivan para a queda de uma árvore. Assumindo o ponto de vista da árvore, o enquadramento dá conta da jornada descendente do tronco até embater em Olenko, que se sacrifica pelo irmão. Impotente face à tragédia, Ivan, observado de cima num plano rotativo, desata a correr. Por fim, irrompem os sopros, enchendo a paisagem, até então, silenciosa. A câmara-personagem e o uso estratégico da música são também notórios nos encontros românticos de Ivan e Marichka. A título de exemplo, após algumas atividades comunitárias, o par é observado entre arbustos, num plano que isola as suas caras, descrevendo movimentos circulares em seu redor (Figura 12). A intenção parece clara - mostrar como o amor de Ivan e Marichka os coloca num mundo à parte, longe dos conflitos familiares e dos olhares de terceiros. As melodias de cordas são animadoras, enquanto Ivan promete à sua amada que ficaram sempre juntos “com a ajuda de Deus”. Adivinha-se a tragédia futura, mas, por agora, a lira de Parajanov e Illienko determina que nada mais existe além dos protagonistas.



Figuras 11 e 12 - O isolamento na batalha em *Old Czech Legends* (*Staré pověsti české*, Jiří Trnka, 1952) e no amor em *Shadows of Forgotten Ancestors* (*Tini zabutykh predkiv*, Sergei Parajanov, 1964)

Como os próprios títulos dos filmes indicam, a poética adotada por Trnka e Parajanov, em *Old Czech Legends* e *Shadows*, coincide, sobretudo, no seu olhar etnográfico. Mais do que em qualquer outra obra do seu espólio, os realizadores embarcam num processo único de “taxidermia etnográfica”, ao procurar “fazer com que aquilo que está morto pareça ainda vivo” (Rony, 1996, p. 101), sem, no entanto, aludirem “aos precários estatutos da verdade e do realismo” (*ibid.*, p. 8). Tal gesto encontra-se, em ambos os casos, ligado não só a um impulso de revisitar uma era passada, mas também a uma tendência geral do cinema poético, ligada à preocupação com a morte. Em *Old Czech Legends* e *Shadows*, assiste-se à morte de heróis “não como o sacrifício essencial de um mártir que conduz o coletivo em frente, mas [...] como uma perda a lamentar e, possivelmente, como uma perda que desequilibra o mundo” (Papazian, 2023, p. 86). Neste entrelaçar do luto pelo indivíduo e do luto por uma cultura já perdida, encontra-se a chave para compreender o cruzamento dos modos poético e etnográfico, no cinema soviético dos anos 60. Por hipótese, tal admiração por um passado, cuja perda desequilibrou o mundo, traduz-se num ato de resistência subliminar à função colonial do regime. À primeira vista, louvam-se os feitos heroicos da pátria e encara-se com curiosidade as tradições de uma era passada. Porém, numa segunda camada de leitura, troca-se a monumentalidade do realismo socialista pelo luto por uma época pré-soviética, considerada espiritual e materialmente mais rica.

Embora *Old Czech Legends* e *Shadows* possam invocar leituras subversivas análogas, é impossível fugir ao facto de Trnka e Parajanov recorrerem a métodos distintos para retratar *milieux* culturais distintos. Em primeiro lugar, Trnka trabalha a animação, prática em que “a mão do artista

está obviamente envolvida em dar vida [às] imagens, [logo] a animação não finge estar viva, como é o caso da taxidermia” (Mukii, 2020, p. 21). *Old Czech Legends* foge ao “presente etnográfico”, típico da taxidermia, isto é, à “prática de escrever no presente sobre as pessoas que o antropólogo estudou”, não se dirigindo aos povos visados na terceira pessoa do plural como um “outro” exótico, observado de fora (Rony, 1996, p. 102). Pelo contrário, a longa-metragem convida o espetador a escutar histórias longínquas sobre um “nós”, sobre os antepassados que fizeram do povo checo aquilo que é hoje.

O processo de recriação em que Trnka embarca não deixa de ser, todavia, taxidérmico, ao constituir uma tentativa de “mergulhar nas mentes das pessoas que viveram em épocas distantes e imaginar o seu comportamento, os seus pensamentos e as suas paixões” (Boček, 1965, p. 160), procurando atingir um retrato credível dos pioneiros que fundaram uma cultura. O facto de Trnka inspecionar a sua própria cultura coloca, porventura, a maioria dos seus trabalhos no ramo da autoetnografia (Hanauer, 2021, p. 421), eliminando não só a oposição entre um observador exterior e a comunidade em estudo, mas também muitos dos perigos de retratar um “outro” exótico. Embora os checos não fossem propriamente considerados uma minoria étnica, na URSS, existia a necessidade de particularizar a essência deste grupo, inserido, numa esfera de influência que, no auge do estalinismo, encarava os conceitos de “povo” e “pátria” como abstrações ideológicas. Ao trabalhar dentro da tradição folclórica, Trnka aparentava compactuar com as aspirações do regime. Porém, ao criar em colaboração com os seus antepassados - ou, pelo menos, com os registos históricos sobreviventes e com a imagem coletiva destas figuras -, Trnka acabava por responder à necessidade de identificação entre o povo checo do presente e os seus pais fundadores, individualizados e inseridos numa realidade material autóctone. Obtém-se, assim, um dos contributos mais valiosos da animação para a etnografia, como a realizadora Ng’endo Mukii refere:

“Acredito que a animação pode ser utilizada para reproduzir algo que é intangível, algo que é a humanidade. É a nossa alma, ilimitada pelos preconceitos e expectativas de uma imagem real” (2020, p. 21).

Por sua vez, a abordagem de Parajanov, em *Shadows*, segue caminhos tipicamente taxidérmicos. De facto, o realizador insere-se enquanto observador externo na paisagem dos Cárpatos e impulsiona o regresso a um passado já perdido. Porém, num dos seus gestos mais

emblemáticos enquanto realizador, Parajanov insiste em dar cor ao real, ao tomar parte numa “negociação entre a autenticidade cultural ou histórica e o jogo de improvisação” (Steffen, 2001-2002, p. 2). Por vezes, as tradições dos Hutsuls e as liberdades criativas do realizador coexistem de forma perfeita, sendo quase impossível detetar onde acaba a tradição e começa a invenção. Já noutras cenas, são cometidos anacronismos evidentes, como o aparecimento de um guarda-chuva contemporâneo ou a omnipresença de maquilhagem típica dos anos 60. As disrupções impelem o espetador a refletir, ao mesmo tempo que demonstram uma preocupação poética com a forma. Tal ótica experimental constitui uma das características mais importantes da escola ucraniana de cinema poético que, “ao mesmo tempo que se baseava nas preocupações do Thaw com a honestidade representacional, apontava para um estilo que transcendia o realismo” (First, 2015, p. 80). À semelhança da animação, a mão do artesão encontra-se à vista de todos, transformando o espetáculo etnográfico de *Shadows* numa colisão entre a suposta objetividade etnográfica e a experiência subjetiva da cultura (Papazian, 2023, p. 82).

Em retrospectiva, Parajanov expressou o seu desagrado por *Shadows*, ao considerar o ângulo etnográfico escolhido “demasiado colonial” (2001-2002, p. 17). Por certo, o realizador não procurou afastar-se da imagem folclórica e antimoderna dos Hutsuls, acabando inclusive por intensificar “o isolamento geopolítico dos Hutsuls do espaço histórico que os rodeia” (First, 2015, p. 100). Ainda assim, *Shadows* consegue devolver a este povo uma certa agência sobre a sua cultura, convidando-os a protagonizar o seu próprio retrato. Em vez de seguir o exemplo das normas estalinistas, que, durante anos, descaracterizaram os Cárpatos em prol da sua inclusão na identidade soviética, Parajanov cria um espaço fechado e fora da história, onde as tradições locais valem por si só. Os ângulos de câmara, as rimas visuais, as cores e as texturas de *Shadows* desfamiliarizam os Hutsuls, transformando-os num povo “intraduzível” (Cassin, 2014, p. xvii), com a sua sabedoria própria. Numa época de definição da identidade nacional para a grande maioria das repúblicas não-russas, “a própria Ucrânia tornava-se num país por descobrir” (*ibid.*, p. 102), revelada de forma nova e autêntica no universo de *Shadows*.

Cientes da “natureza construída e artificial dos relatos culturais” (Clifford, 1986, p. 2), Trnka e Parajanov privilegiam a autenticidade das suas abordagens etnográficas, ao valorizarem uma ligação, acima de tudo, genuína entre Homem, natureza e cultura. Tal autenticidade deve-se, em parte, ao cuidado permanente com que ambos tratam os objetos e o seu significado cultural,

colocados acima de qualquer extrapolação artística. Dois episódios destacam-se, neste sentido. *The Legend of the Women's War* destoa das demais sequências sombrias de *Old Czech Legends*, ao combinar a comédia com o romance lírico. Revoltadas com a destituição de Libuše, as mulheres partem e edificam a sua própria fortaleza, onde mantém dois prisioneiros. Numa noite de lua cheia, as celebrações do solstício na sua antiga comunidade chamam a atenção das guerreiras, que mergulham num estado hipnótico enquanto observam à distância. Entre fogueiras, danças e silhuetas que se dissolvem no espaço, surge uma cabra de madeira decorada com uvas e frutas (Figura 13), elemento que demonstra o cuidado de Trnka relativamente à representação de objetos tradicionais, em instâncias de experimentação. Prevalente na região de Znojmo, pouco se sabe sobre as origens da mítica *hroznová koza* (em português, cabra de uvas), presente desde a antiguidade, integrando, mais tarde, festivais vinícolas como garantia de boas colheitas (Maura, 2021). Em *Old Czech Legends*, esta converte-se num símbolo de união entre homens e mulheres que, depois de colocarem as suas diferenças de lado, dançam em seu redor, encerrando a sequência. O animal de madeira é também o ponto de partida para atentar na perfeição dos sapatos *krpce* e da indumentária dos dançarinos. Translada-se, assim, um elemento do folclore local a um novo contexto, conservando os seus detalhes e a ligação genuína do povo checo ao mesmo.

Seria impossível terminar qualquer reflexão sobre a autenticidade de *Shadows* sem mencionar o icónico casamento do segmento *Ivan and Palagna*. Com a lente obstruída por um baú e tecidos chamativos, Ivan faz uma vénia no interior da cabana, onde decorre a união. De imediato, as mulheres da aldeia vendam o protagonista, que aguarda a sua noiva, rodeado de artefactos religiosos. Antes de surgir Palagna, igualmente vendada, o jugo faz a sua entrada triunfal pelas mãos de dois Hutsuls, na qualidade de ferramenta que unirá o casal na saúde e na doença. Ao suportar em conjunto o jugo ao pescoço, Palagna sorri enquanto Ivan se debate com o instrumento (Figura 14). Os espetadores mais atentos poderão reparar que, após a colocação do jugo, um Hutsul pisca o olho à câmara, colocando quase a nu a invenção do gesto. A canção folclórica ucraniana *Verbova Doshchekha* (em português, *A Tábuca do Salgueiro*) tem um fim abrupto, à medida que a cerimónia termina e Ivan despe Palagna. A câmara, colocada ao nível dos pés, leva o espetador a atentar no tecido bordado, nas cores vibrantes do avental e no detalhe dos sapatos da noiva. Embora vários elementos das uniões Hutsul tenham sido preservados, o jugo constitui uma efabulação, perpetuada por Parajanov:

“Eu tinha ouvido uma canção (*kolomyika*) sobre um marido que atrelava a sua mulher a um jugo – uma alegoria que designa, por assim dizer, um casamento desigual. E, quando o meu Ivan se casou com Palagna, fiz o “ritual do jugo”. E os Hutsuls que apareceram no meu filme fizeram-no com a mesma seriedade e beleza que todos os seus rituais originais” (1968).

De facto, o realizador deturpou o ritual, sem, ainda assim, comprometer a sua autenticidade. Ao adaptar à letra parte de uma canção folclórica Hutsul, o realizador não só mostra como até as suas liberdades criativas são orientadas pela cultura, mas também expressa a infelicidade que, no plano narrativo, condenará o casamento. O detalhe dos objetos que protagonizam a cena, desde a madeira robusta do jugo aos fatos de casamento, alimenta a natureza orgânica do ritual. Todos os adereços utilizados provêm do povo, além de serem construídos com os seus próprios materiais. A maior prova de autenticidade reside na aprovação e colaboração dos Hutsuls, que, desde então, adotaram o “ritual do jugo” como parte dos seus casamentos contemporâneos (Abrahamian, 2023, p. 106). Refletindo as primeiras impressões de Parajanov quanto à coexistência da modernidade e da antiguidade nos Cárpatos, a região dá provas da sua abertura à reinvenção da tradição.



Figuras 13 e 14 - A reinvenção da tradição em *Old Czech Legends* (*Staré pověsti české*, Jiří Trnka, 1952) e *Shadows of Forgotten Ancestors* (*Tini zabutykh predkiv*, Sergei Parajanov, 1964)

Apesar da sua inspiração em lendas e tradições nacionais, tanto *Old Czech Legends* como *Shadows* foram mais reconhecidos além-fronteiras do que nos seus próprios países. *Old Czech Legends* estreou no Festival Internacional de Cinema de Veneza em agosto de 1953, tendo chegado às salas de cinema da Checoslováquia um mês depois. A nível nacional, o tema acabou por ter uma

audiência limitada, já que “nem os checos gostaram de uma versão filmada da história que tiveram de aprender na escola” (Dutka, 2000). Por outra, as inovações do filme para o cinema de animação chamaram a atenção de audiências estrangeiras, em particular, dos críticos franceses que começaram a apelidar Trnka de “poeta camponês”, comparando as suas criações às pinturas de Henri Rousseau (Hames, 2012). Anos mais tarde, *Old Czech Legends* viria a ser desmembrado e divulgado como uma série de curtas, gesto que lhe valeu uma menção honrosa no International Film Forum de Londres, em 1958, pela sequência *The War Against the Lukanians*. *Old Czech Legends* tem vindo a ser alvo de uma nova apreciação na Chéquia, especialmente após o seu restauro, em 2015, tendo integrado mostras como a Budovány Státu (em português, Construindo o Estado), organizada pela Galeria Nacional de Praga, em 2016, na qualidade de representação não só dos primórdios da Boémia, mas também da Checoslováquia estalinista. De acordo com Jaroslav Boček, “a apresentação das lendas por Trnka era demasiado contemporânea para não ir contra a imagem aceite, retirada dos clássicos”, porém “o espírito popular e o patriotismo de que estava imbuída” fizeram com que “não houvesse disputas quanto à sua intenção” (1965, p. 190), apontando para a pertinência da revisão de *Old Czech Legends* à luz do contemporâneo pós-soviético.

Em 1965, *Shadows* iniciou uma *tournee* pelo circuito de festivais de cinema, a começar pelo Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata, na Argentina, onde arrecadou uma menção honrosa e o prémio de Melhor Produção. O filme foi também bem recebido em França, onde contou com cerca de seis meses em exibição e a aclamação de várias publicações. Na URSS, *Shadows* colecionou fãs e críticos, com destaque para os tumultos que acompanharam a sua estreia, em setembro de 1965. Por um lado, Parajanov queixou-se aos presentes no teatro Ukraina, em Kyiv, da repressão de que tinha sido alvo, ao opor-se à dobragem do filme em russo. No entender do realizador, “os negros, os franceses e os argentinos” compreendiam *Shadows*, mas “as autoridades não autorizam o lançamento do filme, alegando que o nosso povo não o compreenderá” (First, 2015, pp. 107–108). Por outro, o político ucraniano Ivan Dziuba aproveitou a ocasião para se insurgir contra a perseguição dos nacionalistas ucranianos por parte do governo, após uma nova onda de detenções. Parajanov protagonizava a sua maior controvérsia pública até então, razão pela qual alguns membros do Dovzhenko Film Studio acharam por bem apontar “a falta de público dos Cárpatos” (*ibid.*, p. 102) que viu o filme e a sua “inacessibilidade para um público alargado” (Steffen, 2013, p. 84). O que é certo é que a voz do povo marcou presença em

Shadows e na sua estreia, tendência que se prolongou no contemporâneo. Em 2023, *Shadows* foi considerado, pela Bienal de Veneza, uma representação visionária das “tradições populares dos povos dos Cárpatos”, tendo sido restaurado e selecionado entre os clássicos do cinema, em exibição na 80.^a edição do festival. À boleia de Trnka e Parajanov, as velhas lendas checas e as sombras dos antepassados Hutsuls ainda correm mundo.

3.3. O herói do povo - *Prince Bayaya* (Bajaja, Jiří Trnka, 1950) e *Ashik Kerib* (Ashugh gharibi, Sergei Parajanov, 1988)

No decorrer de duas carreiras, marcadas pelo folclore, seria quase impossível para Trnka e Parajanov evitar o tratamento do herói mitológico, já que “em todo o mundo habitado, em todos os tempos e em todas as circunstâncias, floresceram mitos sobre o Homem” (Campbell, 2004, p. 3). De certo modo, Trnka retrata o herói coletivo em *Old Czech Legends* e o herói cômico em *The Springer and SS-Men* e *The Good Soldier Schweik*, à semelhança de Parajanov, colecionador de heróis em obras como *Shadows of Forgotten Ancestors* e *The Legend of Suram Fortress*. Porém, regista-se apenas um momento em que cada realizador se concentra totalmente no herói mitológico, isto é, no “homem ou [na] mulher que foi capaz de superar as suas limitações pessoais e locais históricas rumo às formas geralmente válidas e normalmente humanas” (*ibid.*, p. 18). Deixando inclusive o herói tomar conta dos títulos das obras, Trnka assinou *Prince Bayaya* e Parajanov despediu-se com *Ashik Kerib*, correalizado por Dodo Abashidze.

Embora três décadas separem a terceira longa-metragem de Trnka da última longa-metragem completada por Parajanov, as semelhanças estendem-se não só à escolha de protagonistas, mas também às suas origens orais e literárias. Retomando o espírito reivindicativo dos séculos XVIII e XIX, Trnka procurou inspiração numa das principais autoras do Renascimento Nacional Checo¹⁸, Božena Němcová. No seio das compilações de lendas nacionais, passadas a papel por Němcová, Trnka interessou-se pelos contos *Prince Bayaya* e *The Magic Sword*, ambos focados no “herói do conto folclórico como personificação de ideais populares de honra, coragem

¹⁸ O Renascimento Nacional Checo foi um movimento cultural, que remonta aos séculos XVIII e XIX. Após várias tentativas de apagamento da cultura checa, devido ao processo de germanização, levado a cabo pela coroa de Habsburgo a partir do século XVI, vários linguistas e artistas checos impulsionaram a restauração da língua, cultura e identidade nacionais do país.

e moralidade” (Boček, 1965, p. 134). Por sua vez, Parajanov regressou às histórias que escutara na infância, quando estava de cama, nomeadamente à lenda *Ashik-Kerib* (1846), contada, numa viagem a Tiblíssi, ao autor russo Mikhail Lermontov, por uma anciã turca (Papazian, 2006, p. 306). Originalmente, Parajanov pretendia adaptar o poema *Demon* (1839) de Lermontov, projeto adiado e nunca realizado. Em substituição, Parajanov transformou a génese multicultural de *Ashik Kerib*, conhecido no Cáucaso em diferentes versões, num cruzamento de influências persas, georgianas e azerbaijanas.

Prince Bayaya afirma-se como um rascunho do género épico e das inovações técnicas, mais tarde aperfeiçoados em *Old Czech Legends*. Seguindo a tendência da maioria dos filmes de Trnka, *Prince Bayaya* sofreu também contratempos variados, desde atrasos na produção, devido à mudança da oficina de Trnka para um antigo cinema na zona da Cidade Velha de Praga, à destruição de mais de 1500 metros de filme já terminados num incêndio (Bellano, 2020, p. 87). Além do mais, a urgência em apresentar o filme no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary impedia o adiamento da data de estreia, deixando o compositor Václav Trojan apenas com um mês para trabalhar na banda sonora. As circunstâncias conturbadas acabaram por condicionar o filme imaginado por Trnka, não o tornando, por isso, menos impressionante. Se é verdade que os planos de fundo, muitas vezes, se convertem em manchas indistintas de tons escuros, Trnka invoca, mais do que em qualquer outra obra, os seus dotes de ilustrador, incutindo nos títulos decorativos e espaços de *Prince Bayaya* a sensação de folhear um livro de contos de fadas. Se é verdade que a caracterização e os movimentos das marionetas ficam aquém do dinamismo de *Old Czech Legends*, a expressividade do olhar humano e a personificação de animais, longe do animismo exagerado à Walt Disney, representam avanços técnicos significativos para a época. Mesmo em contrarrelógio, o projeto acabou por “[alargar] o âmbito do estilo pantomima audiovisual da animação checa de marionetas” (*ibid.*, p. 77), atestando a capacidade de autossuperação de Trnka.

Tal como a primeira vez que ouviu a história de *Ashik Kerib*, Parajanov iniciou as filmagens da adaptação cinematográfica, no Azerbaijão, já de saúde fragilizada e com poucos recursos técnicos ao seu dispor. Em entrevista a Patrick Cazals, o cineasta denotou que a longa-metragem foi encarada como um filme de série B pelo Georgia Film Studio, facto que se refletiu em tempos menores de preparação, orçamentos escassos e película de qualidade inferior (1988, p.

10). O diretor de fotografia de *Ashik Kerib*, Albert Yavuryan, apontou a posição marginal de Parajanov no estúdio, face aos cineastas georgianos de topo, como a principal razão por detrás do parco investimento (Steffen, 2013, p. 234). Neste sentido, verificam-se algumas insuficiências visuais, comparativamente a *The Color of Pomegranates* e *The Legend of Suram Fortress* que, juntamente com *Ashik Kerib*, integram aquela que, contra a vontade de Parajanov, ficou conhecida como a “trilogia caucasiana” (Papazian, 2006, p. 305). Além de uma paleta de cores menos viva, contrária aos tons vibrantes que atravessaram grande parte do seu espólio, os *tableaux* do cineasta afiguravam-se menos intencionais do que nos seus trabalhos anteriores. Enquanto, em *The Legend of Suram Fortress*, a imagética e os motivos decorativos são aplicados como uma precisão quiçá superior a *The Color of Pomegranates*, as composições de *Ashik Kerib* caem na repetição sem variações, tornando-se notória uma organização menos meticulosa. A abordagem “mais improvisada, quase como uma brincadeira” (*ibid.*, p. 234) converte-se no traço distintivo de *Ashik Kerib* face às restantes obras da “trilogia caucasiana”.

Desde os seus primeiros rascunhos, *Prince Bayaya* e *Ashik Kerib* posicionaram-se entre o geral e o particular. Se, por um lado, partem do arquétipo do herói mitológico e da sua jornada de três fases, apelidada pelo teórico Joseph Campbell de “monomito” (2004, p. 28), por outro, Trnka e Parajanov particularizam estas fórmulas no tempo e no espaço, esculpindo-as à medida da sua poética etnográfica. A dupla de cineastas toma, então, parte num processo com valor etnográfico, à semelhança das diferentes sociedades que apropriaram “imagens básicas de ritual, mitologia e visão” (*ibid.*, p. 17), adaptando figuras, como o herói do povo, às suas épocas e costumes. Porém, para entender as aproximações singulares dos cineastas ao “monomito”, há que primeiro conhecer o conceito e como este é levado à letra por *Prince Bayaya* e *Ashik Kerib*. Admitindo que “a principal função da mitologia e do rito é fornecer os símbolos que levam em frente o espírito humano” (*ibid.*, p. 10), Campbell encara o mito como uma construção intrínseca à cultura, através da qual as forças incomensuráveis do cosmos são traduzidas em unidades mais ou menos mensuráveis, princípio na origem de disciplinas como a religião e a filosofia. O “monomito” corresponde à narrativa fundamental do mito, isto é, à oposição entre as forças sobre-humanas e o ser humano, que dá lugar à jornada tripartida do herói. De Osíris a Prometeu, de Buda a Jesus Cristo, os heróis atravessaram, por norma, caminhos, marcados por atos de “separação”, “iniciação” e “regresso” (*ibid.*, p. 28), definidos nos seguintes termos:

“Um herói parte do mundo comum para uma região de maravilhas sobrenaturais; são encontradas forças fabulosas e uma vitória decisiva é conquistada; o herói regressa desta misteriosa aventura com o poder de conceder benefícios ao próximo” (*ibid.*).

Prince Bayaya afirma-se como um produto direto desta fórmula, distribuída, de forma flexível, ao longo de um prólogo e cinco capítulos - *Path, Spell, Matchmaking, Sorrow* e *Weddings*. A partida de Bayaya começa com uma canção infantil, que anuncia as origens humildes do herói: “era uma vez um filho / que vivia com o seu pai, um homem modesto, / viviam numa cabana pobre e pequena, / eles viam as sombras cair sobre ela”. De facto, Bayaya apenas conhece as sombras da pobreza, evidenciadas pela cinematografia escura e pela coruja que vigia a casa, envolta numa noite permanente. O ponto de viragem, classificado por Campbell como “chamada à aventura” (2004, p. 45), surge sob a forma de um cavalo, que visita a cabana. O cavalo fala a Bayaya numa voz humana, à medida que um *cross fade* entre o olho do animal e a figura do herói reforça a urgência do pedido: “eu sou a tua mãe e este é o meu purgatório. Se me queres libertar e ser feliz, monta na minha sela; vou levar-te para fora daqui”. Aos poucos, um castelo desenha-se no horizonte, revelando o caminho para a libertação da mãe de Bayaya. No interior, um rei desespera junto de uma ampulheta, enquanto as tapeçarias em seu redor contam a história das suas três filhas, prometidas a três dragões, ao atingir a maioridade. Travar a maldição será um dos gestos heroicos que distinguirão Bayaya dos meros mortais. Mas, antes, o herói deve receber “os conselhos, amuletos e agentes secretos” do “ajudante sobrenatural” (*ibid.*, p. 89), que auxiliam o protagonista na sua jornada. Em momentos de necessidade, Bayaya recorre à floresta mágica, indicada pela mãe, colhendo dos seus ramos os utensílios que o conduzirão ao sucesso. Primeiramente, a floresta oferece-lhe um alaude e um pano para tapar o olho, elementos que lhe permitem aproximar-se das princesas, na qualidade de um pobre músico da corte. O alaude chega mesmo a converter-se numa extensão de si mesmo (Figura 15), ao protagonizar os *leitmotive* musicais que reafirmam a identidade de Bayaya. O herói e o seu instrumento passam, então, a conviver com as princesas até que a ameaça dos dragões se abate sob o reino.

Ao passo que a escuridão envolve a vida de Bayaya antes da “chamada à aventura”, o quotidiano de Ashik Kerib transborda de felicidade. Uma sucessão quase indistinta de capítulos e intertítulos ilustra as diferentes fases do romance entre Ashik Kerib e a sua amada, Magul-Megeri. Em vez de uma austera coruja, um casal de pombas vigia Ashik Kerib e Magul, entretidos com

jogos de malmequeres e trocas simbólicas de romãs. Chegado o momento do pedido de casamento, a irmã e a mãe de Ashik Kerib, interpretada, uma vez mais, por Sofiko Chiaureli, preparam o menestrel para o momento que determinará o seu destino. É a vez da mãe apresentar o seu filho ao pai de Magul, numa série de diálogos assíncronos: “o meu filho está apaixonado e é jovem, mas não é rico. Ele tem um coração puro. A providência abençoou-o com beleza e encantamento. Os céus já deram a sua bênção e agora é a sua vez”. Num exercício de humor parajanoviano, o pai de Magul, entre caretas e planos do seu rabo virado para a câmara, rejeita o pedido, ao considerar a falta de dinheiro um entrave ao casamento. Embora não exista uma chamada explícita à aventura, quando Ashik Kerib entende que deve partir e arranjar o dinheiro necessário à união, torna-se claro que “o destino convocou o herói e transferiu o seu centro espiritual de gravidade da sua sociedade para uma zona desconhecida” (Campbell, 2004, p. 53). Ao som do *saz*, instrumento de cordas que também acompanha e representa o herói na sua ausência (Figura 16), a casa outrora alegre da família de Ashik Kerib enche-se de melancolia. Desolada, Magul promete que aguardará o seu regresso, durante mil dias e noites, numa despedida, emoldurada pelos intrincados trabalhos em madeira daquela que é identificada em intertítulo como a “mesquita azul”. Por fim, Ashik Kerib despede-se, rodeado de dançarinos vestidos de preto, motivo retomado aquando do seu regresso, desta vez, em tons de branco. Ao contrário de Bayaya, Ashik Kerib deixa o que conhece para trás sem amuletos ou figuras protetoras. Apesar destes surgirem mais tarde, o menestrel parte apenas munido do *saz*, conquistado pelos meios à sua disposição.



Figuras 15 e 16 - O alaúde e o saz como extensão do herói em *Prince Bayaya* (*Bajaja*, Jiří Trnka, 1950) e *Ashik Kerib* (*Ashugh gharibi*, Sergei Parajanov, 1988)

Antes de iniciar a segunda etapa da aventura, o herói depara-se com um obstáculo que o leva a renascer, colocando à prova a sua resiliência face a provações futuras. Campbell define a etapa final do processo de “separação” como “a barriga da baleia”, em que o “herói, em vez de conquistar ou conciliar o poder do limiar, é engolido pelo desconhecido e parece ter morrido” (2004, p. 83). Para Bayaya, o desconhecido que quase o derrota reside no combate dos três dragões. Munido de uma espada e de uma armadura que esconde a sua identidade, o herói dirige-se por três vezes ao lago negro, onde os dragões aguardam as princesas. Mais e mais cabeças de dragão caem, à medida que a dificuldade dos confrontos aumenta. A câmara móvel, os planos aproximados dos gestos de Bayaya, as melodias épicas e os pontuais regressos ao castelo, onde o rei e as restantes princesas aguardam notícias, potenciam o suspense, que atinge o seu apogeu quando Bayaya derrapa no limiar de uma ravina e cai ao enfrentar o terceiro dragão. Porém, a coragem suplanta o perigo. Após vários espasmos, a pata do último monstro imobiliza-se, seguida de um plano estático de Bayaya triunfante. Sem procurar reconhecimento, o cavaleiro deixa apenas uma rosa à princesa mais nova, elemento essencial para, mais tarde, esta ligar o seu salvador ao músico da corte.

Assim que deixa o seu lar, Ashik Kerib é quase conduzido à perdição por “um companheiro persistente”, como é identificado em intertítulo. Disfarçado, Kurshud-Bek, pretendente à mão de Magul, atrai Ashik Kerib para um rio, garantindo-lhe um atalho para a sua jornada. Enquanto o herói se afunda cada vez mais no curso de água, Kurshud-Bek abandona-o à sua sorte. O *saz* boia à superfície como se o herói não tivesse sobrevivido à travessia. De volta à aldeia, Kurshud-Bek anuncia a morte do menestrel, exibindo as roupas que este deixara na margem. Ao receber as notícias, a cegueira apodera-se da mãe de Ashik Kerib, desfocando os cenários em seu redor. Tanto Magul como a mãe lamentam a perda do seu ente querido, entre gemidos e carícias às suas roupas. Um *tableau* de instrumentos tradicionais encerra a sequência, de modo a assinalar a ausência do homem que extraía a sua música. “Devo esperar por ele para sempre”, declara Magul sem perder a esperança, mal sabendo que Ashik Kerib se encontra escondido num poço, pronto a lutar pelo seu amor.

Superados os testes preliminares, o herói renascido encontra-se preparado para enfrentar a “iniciação”, percorrendo “uma paisagem onírica de formas curiosamente fluidas e ambíguas”, onde deve “sobreviver a uma sucessão de provações” (Campbell, 2004, p. 89). No universo de Bayaya, após garantir a segurança das princesas, o rei deseja casá-las, notícia que chega aos

ouvidos do herói. Bayaya implora por ajuda à mãe, firme na decisão de que o filho deve superar este novo desafio sem o seu auxílio. Entretanto, de terras longínquas, vários pretendentes afluem ao reino, transformando o conto de fadas clássico numa paródia de arquétipos da sociedade feudal. Os defeitos das marionetas-pretendentes saltam à vista. Nos modos altivos de um, mora a arrogância; no aspeto cadavérico de outro, vislumbra-se a senilidade; e, na postura fanfarrona de outro, identifica-se a brutalidade. Com o intuito de escolher um par, as princesas atiram maçãs à fila de pretendentes, escolhidos consoante a posição da fruta. Todas as maçãs apontam para o pobre músico Bayaya, infiltrado no alinhamento e apenas interessado em cortejar a princesa mais nova. A reação negativa do rei, da corte, dos pretendentes e, acima de tudo, da sua amada transforma a cena “num encontro frontal entre dois mundos e duas classes” (Boček, 1965, p. 143), o verdadeiro teste que põe em causa a validade de Bayaya no mundo da aventura. Apenas o bobo, de aparência híbrida entre animal e homem, demonstra o seu apreço por Bayaya, na qualidade de parceiro de classe. Assumindo a derrota, Bayaya contempla o abismo à beira da muralha do castelo e quase salta, até que o clamor da mãe o relembra da sua missão espiritual. Cumpre-se a principal função dos ajudantes do herói, que permeiam o universo desconhecido - lembrar que “a flecha, as chamas e as cheias não são tão brutais como parecem” (Campbell, 2004, p. 119).

As secções seguintes de *Ashik Kerib* são dedicadas a momentos em que o herói “descobre pela primeira vez que existe um poder benigno em todo o lado a apoiá-lo na sua passagem sobre-humana” (Campbell, 2004, p. 89). Auxiliado por camponeses, Ashik Kerib recupera as suas vestes, recebendo das mãos do menestrel local e já convalescente o *saz*. Como pagamento pela sua bondade, Ashik Kerib ajuda o menestrel a morrer na estrada enquanto oferece música a viajantes de passagem por aquelas terras, a morte mais digna para qualquer trovador. Quando o menestrel ancião colapsa, Ashik Kerib enterra-o com as suas próprias mãos e toca junto da sua campa. Do local de repouso, surge repetidamente uma pomba, assinalando a transformação do corpo num espírito, dali para a frente, protetor de Ashik Kerib. Os anjos Aziz e Vale, patronos das canções dos menestréis, passam também a zelar por Ashik Kerib, garantindo-lhe que “estarão ao seu lado, durante as mais difíceis provações”. Sob a orientação dos anjos, o herói descobre a sua verdadeira vocação - oferecer música aos “casamentos dos pobres e desafortunados”. Desta forma, Ashik Kerib preside o casamento dos cegos, em que os noivos e convidados, num ritual inventado por Parajanov, usam contas no lugar de olhos e seguem a música do herói, estendendo os seus braços, em sinal de adoração. Noutra boda, o mesmo êxtase repete-se, à medida que, em ilusão de ótica,

uma fonte parece encher uma jarra. Os convidados entendem a música de Ashik Kerib, inspirando-o e enchendo-lhe igualmente a alma. Tudo muda quando o herói, ciente do objetivo final de casar com Magul, se coloca ao serviço dos poderosos. A nobreza do seu caráter é, por fim, posta à prova, expondo “os caminhos conturbados do [...] labirinto espiritual” (*ibid.*, p. 92) do herói.

As provações mais significativas para Bayaya iniciam-se com uma montagem frenética de preparativos no castelo. Em celebração do casamento das filhas, o rei prepara um torneio entre os cavaleiros do reino. O escárnio de Trnka perante tais protocolos torna-se palpável, através da banda sonora. Não só a canção “os cavaleiros apareceram e fizeram uma grande confusão” é interpretada por vozes de crianças, ridicularizando os combates, mas também, no banquete que precede o torneio, um dos pretendentes declama as letras vazias “la la la amor”, numa suposta demonstração romântica. Depois de vários duelos, Bayaya, desta vez, oculto pela armadura, interrompe as celebrações e derrota o vencedor, deixando a princesa mais nova radiante. Todos os que outrora ridicularizaram Bayaya felicitam-no, inclusive a sua amada que prontamente lhe entrega uma coroa de louros. Porém, a necessidade de reconhecimento que quase levou Bayaya a terminar a sua jornada já não existe. Ao rejeitar a coroa e a admiração condicional da princesa, o herói atinge a “apoteose”, convertendo-se “[naquele] que foi libertado na vida, sem desejos, compassivo e sábio” (Campbell, 2004, p. 154). Tal trajetória é, ainda para mais, assinalada, durante o banquete de casamento das princesas mais velhas. Entre os músicos e acrobatas que servem de entretenimento perante os convidados de luxo (Figura 17), um mágico faz crescer uma pequena macieira diante dos presentes. Em paralelo com as diferentes fases de crescimento da planta - o germinar, o desabrochar das flores e o aparecimento do fruto -, o cavaleiro Bayaya, no pátio do castelo, coloca o rosto a descoberto e entoia as cantigas de amor que o aproximaram das princesas, revelando a sua identidade à mais nova. Tal como a maçã, o amor entre ambos cresce em tempo real, testemunhado por um sugestivo ramo de rosas e pela figura orgulhosa do bobo. Tal como a maçã, também o caráter de Bayaya amadureceu, proporcionando-lhe a sua própria felicidade como o espírito da mãe previra.

Depois de conhecer de perto a bondade dos que nada têm, Ashik Kerib é confrontado com a maldade dos que tudo têm. Nadir Pasha e o “destruidor de almas” sultão Aziz são os vilões que monopolizam a lira do herói, obrigando-o a cantar as suas conquistas. Por duas vezes, Ashik Kerib recusa-se a satisfazer tais desejos. Os líderes mostram-se sempre inflexíveis, castigando Ashik

Kerib, no primeiro caso, com algemas douradas e, no segundo, com um bilhete só de ida para a jaula do tigre, interpretado por indivíduos, dentro de um fato carnavalesco, acentuando a proximidade do enredo ao conto de fadas. Nadir Pasha e o sultão Aziz assemelham-se aos pretendentes de Bayaya, sendo o seu caráter fraco, de imediato, visível nas suas expressões, na postura tirânica e nas interações com os subordinados. Enquanto Nadir Pasha gere a seu bel-prazer um harém, Aziz encontra-se rodeado de dançarinos e artistas, que o entretêm mecanicamente (Figura 18). A crítica à dominação dos mais fortes sob os mais fracos encontra-se subentendida, assim como um “subtexto autobiográfico”, ligado às “vicissitudes e dificuldades do artista no regime soviético” (Steffen, 2013, p. 232). Os vilões de Trnka e Parajanov adotam, assim, traços mitológicos, ao seguirem a fórmula, “ele é inimigo, dragão, tirano, porque utiliza em seu próprio benefício a autoridade da sua posição” (Campbell, 2004, p. 311). Em liberdade, Ashik Kerib volta a ser vítima de dinâmicas de poder injustas, ao sofrer agressões de cavaleiros, com base na acusação, “qualquer um que viaja em terra estrangeira é um inimigo”. A ajuda de crianças locais, puras de espírito tal como herói, não impede Ashik Kerib de quase desistir da sua missão, à semelhança de Bayaya. Assolado por um estado febril, o herói deambula por uma casa, habitada por figuras demoníacas, enquanto chama pelo conforto da mãe, única salvação numa viagem sem fim à vista.



Figuras 17 e 18 - A superioridade da nobreza perante o entretenimento em *Prince Bayaya* (Bajaja, Jiří Trnka, 1950) e *Ashik Kerib* (Ashugh gharibi, Sergei Parajanov, 1988)

À beira do “regresso”, Bayaya e Ashik Kerib encontram-se em polos opostos das suas jornadas de desenvolvimento pessoal. Enquanto os testes de Bayaya permitiram a transição entre a miséria e a plenitude, Ashik Kerib, ao início feliz no amor, sucumbe perante a maldade de

terceiros. Seguindo a norma do “monomito”, antes de retornar ao ponto de partida, o herói deve conquistar uma “derradeira bênção” (Campbell, 2004, p. 159), que proporcionará “a renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos” (*ibid.*, p. 179). Para Bayaya e Ashik Kerib, as bênçãos assumem contornos semelhantes - a felicidade amorosa e a pacificação da figura materna. Já reconciliado com a sua amada, Bayaya recebe com surpresa o último pedido da sua mãe: “meu querido filho, por todo o bem que fiz: pega na espada e corta a minha cabeça. Esta é a única maneira de me libertares”. Reticente, Bayaya acede ao pedido, concedendo liberdade à alma, que sobrevoa os céus sob a forma de pomba. Por fim, a demanda do herói foi cumprida, facto que lhe permite deixar os auxiliares mágicos para trás e retornar, com a sua noiva, à pobre cabana onde cresceu. Presentindo um futuro alegre para si e para os seus, o pai aprova a união e abraça o casal.

De forma menos convencional, Ashik Kerib apenas obtém a “derradeira bênção”, após o “regresso”. O desespero do herói é ouvido por um santo a cavalo, que corre em seu auxílio e o alerta para o fim dos mil dias e noites de espera, prometidos por Magul. Num mecanismo que Campbell apelida de “voo mágico”, a fase final da aventura de Ashik Kerib é possibilitada pelos poderes deste patrono sobrenatural (2004, p. 182), pronto a devolver o herói às origens, com o dinheiro necessário ao casamento. Em jeito de último desafio, a população descrente pede a Ashik Kerib que prove a veracidade do “voo mágico”, através da realização de um milagre - devolver a visão à mãe cega. Colocando um pano branco sob o seu rosto, o filho levanta a névoa do olhar da mãe, substituindo planos desfocados por um caleidoscópio de cores. Após este ato de compaixão, o herói perfaz todas condições para desposar Magul. As tentativas, por vezes, inglórias, de arrancar a hegemonia aos inimigos são, então, recompensadas com a figura feminina (*ibid.*, p. 316), restaurando a harmonia presente antes da “chamada à aventura”. Em poucas palavras, Parajanov enuncia um dos princípios mais comuns do “monomito” - “termina como um filme americano: tem um final feliz” (Holloway, 1989).

Apesar de uma aderência vincada às suas fórmulas, o “monomito”, segundo Trnka e Parajanov, distingue-se dos demais, contados desde o início dos tempos. O compromisso com os princípios da poética etnográfica, em ambos os casos, transforma narrativas universais em cinema de autor, espacial e temporalmente enraizado. Parte da poética destes cineastas deve-se ao seu estilo visual, que apresenta modificações significativas em *Prince Bayaya* e *Ashik Kerib*. De certa forma, torna-se possível afirmar que *Prince Bayaya* constitui o momento em que Trnka mais se

aproxima do *tableau*, enquanto *Ashik Kerib* adota dispositivos, típicos da animação de marionetas. O recurso a naturezas mortas, protagonizadas, por norma, pelo alaúde e pela ampulheta, acompanhadas pelo foco estático na tapeçaria, atravessam *Prince Bayaya*, conferindo uma aparência plana e solene a objetos premonitórios. Já *Ashik Kerib* usa e abusa do campo e contracampo, utilizado para conferir expressividade à interação de marionetas, ao mesmo tempo que aposta em movimentos rotativos lentos, reminiscentes de *Old Czech Legends* e *Shadows*, “introduzindo profundidade e movimento no espaço do ecrã e sugerindo a possibilidade de milagres e de unidade” (Papazian, 2006, p. 308). A troca involuntária de estilos apenas evidencia a recetividade dos realizadores à experimentação formal, bem como as ferramentas análogas que ambos utilizam para personalizar o mito.

Neste sentido, destaca-se ainda a partilha e reiteração de alguns motivos poéticos. A maçã constitui sinónimo de amor e desenvolvimento pessoal em *Prince Bayaya*, conotações refletidas nas romãs de *Ashik Kerib*. Ao colocar a maçã no centro de dois momentos chave do enredo - o ritual casamenteiro e a consumação do amor entre Bayaya e a princesa -, Trnka estabelece uma relação intrínseca entre o amor e a natureza, dotados de um misticismo inacessível aos seres humanos. De igual modo, invoca-se o simbolismo bíblico da maçã, não só sinónimo de tentação, mas também de conhecimento, sendo o nascimento deste fruto comparado ao desenvolvimento espiritual de Bayaya, através de montagem associativa. Em *Ashik Kerib*, a presença e a ausência da romã tornam-se também representativas das várias fases da jornada do herói. Antes de partir, Ashik Kerib encontra-se rodeado de romãs, em particular, no início do filme, aquando de momentos passados ao lado de Magul. Já associada à tentação e ao erotismo noutros trabalhos do realizador, a romã passa a assumir contornos românticos, encontrando-se ausente ou em tons de preto, após a separação da amada. No final, a romã protagoniza o casamento do par, reforçando a sua utilidade como enquadramento narrativo, função que remonta à arte e literatura persas (Pfeifer, 2015).

Outro motivo poético a considerar é o cariz transcendente da pomba. Em *Prince Bayaya*, a pomba surge associada aos que já partiram, nomeadamente à mãe, quando esta é libertada por Bayaya. Ao início, a coruja paira sob a casa do herói, em representação das dificuldades passadas por pai e filho. Porém, no último plano do filme, a pomba substitui a coruja, olhando pela cabana e conferindo-lhe, por fim, estabilidade (Figura 19). Estas duas aves aludem à inversão de

circunstâncias que a aventura de Bayaya lhe proporciona, isto é, ao impacto que a “derradeira bênção” traz àqueles que rodeiam o herói. Enquanto, em *Prince Bayaya*, a pomba se converte numa presença familiar, em *Ashik Kerib*, esta age, por vezes, como agente de desfamiliarização. Por um lado, tal como em *Prince Bayaya*, a pomba simboliza as almas que partiram, voando sob a campa do menestrel ancião. O amor é, de igual modo, associado a este animal, beijado pelo herói antes de partir e permanentemente atento a Magul e Ashik Kerib. Nos seus mil dias e noites de espera, Magul faz-se acompanhar de pombas negras, que voltam a ganhar o seu tom branco assim que o amado regressa. Por outro lado, a pomba anuncia o final de *Ashik Kerib*, num enquadramento metaficcional, que perturba o passado lendário da ação. Na sequência *Honors for the bride's father*, com um olhar amargo, Ashik Kerib volta a beijar a pomba, libertando-a em seguida. O animal pousa numa câmara cinematográfica (Figura 20), seguida do intertítulo “dedicado à memória de Andrei Tarkovsky”. Entre as interpretações autobiográficas ligadas ao gesto, Parajanov entrega a sua arte ao *apparatus* do cinema soviético (Steffen, 2013, p. 232), responsável pela repressão, sentida por Parajanov e Tarkovsky, tal como Ashik Kerib entrega a sua pomba ao pai tirânico de Magul. Os finais de *Prince Bayaya* e *Ashik Kerib* acabam, então, por coincidir nesta ave sobrenatural, tão capaz de remeter para o mundo filmado, como de reforçar condições extrafílmicas.



Figuras 19 e 20 - Planos finais de *Prince Bayaya* (Bajaja, Jiří Trnka, 1950) e *Ashik Kerib* (Ashugh gharibi, Sergei Parajanov, 1988)

Atestando a importância das duplas de objetos poéticos, observa-se ainda como a banda sonora reconhece a centralidade do alaúde e do *saz*. Enquanto uma segunda voz dos heróis, as

melodias de cordas permeiam os enredos, conjugando a pantomima do cinema mudo com a envolvimento do sonoro. No caso de *Prince Bayaya*, Václav Trojan converte o alaúde numa parte indissociável da caracterização de Bayaya enquanto músico da corte. Curiosamente, a principal melodia de alaúde, atribuída a Bayaya, é, na verdade, interpretada por um piano elétrico, oferecendo uma ilusão de diegese. Priorizar um “sentido de tradição e antiguidade”, sem descurar “a versatilidade das ideias musicais” (Bellano, 2020, p. 72), converte-se na principal missão da banda sonora de *Prince Bayaya*. Tal versatilidade manifesta-se também na forma como as cordas se adaptam a diversas etapas da aventura. Quando o herói é levado a conhecer o castelo na companhia das princesas, um violino em *pizzicato* transmite alegria e leveza, ao mesmo tempo que um contrabaixo quase indetetável incute perigo à ação, como se antecipasse as batalhas que se avizinham. Já no momento em que Bayaya enfrenta os dragões disfarçado, as cordas e os sopros assumem um tom épico, contrastante com a solenidade das melodias do banquete. Posto isto, a banda sonora acaba por servir não só como uma extensão de Bayaya, mas também como um subtexto poético, inspirado pelo alaúde. Por sua vez, *Ashik Kerib* opta pelo choque entre as cordas do *saz* e uma matriz ampla de geografias musicais, a cargo do compositor Dzhavanshir Kuliyeu. A música tradicional *ashugh* ganha influências de pop e eletrónica, chegando mesmo a referenciar as melodias de *Ave Maria* (1825) de Franz Schubert. Às escolhas musicais ecléticas são ainda sobrepostos diálogos e uma poética de ruídos, atribuída aos objetos destacados por Parajanov. As sonoridades quotidianas encaixam perfeitamente nas notas musicais do *saz*, de quando em vez, acompanhadas pela voz de Alim Qasimov, artista de música tradicional azerbaijana. A colagem de sons evidencia, assim, “a cultura multifacetada da Transcaucásia” (Papazian, 2006, p. 307), impossível de conter num único instrumento.

Reconhecidos os motivos poéticos, aponta-se o papel crucial das matrizes culturais que os envolvem. No que diz respeito à odisséia medieval de Trnka, o cineasta prima pela parcialidade de verdades culturais e históricas, gesto inerente à prática etnográfica (Clifford, 1986, p. 6). Embalado pelo espírito do Renascimento Nacional Checo, Trnka procurou “criar um sentido vibrante de antiguidade e tradição, sem referências histórias realísticas” (Bellano, 2020, p. 73). No fundo, celebra-se uma síntese geral da tradição, tendo por base a adaptação livre das artes gótica e renascentista dos iluministas checos à magia do conto de fadas (Boček, 1965, p. 150). O resultado remete para um universo intemporal de traços medievais, visíveis em tapeçarias, colunas e janelas. Ainda assim, há que lembrar a homenagem de natureza etnográfica à marioneta checa, principal

elemento que enraíza *Prince Bayaya* nos costumes da Boémia. Entre os protagonistas da longa-metragem, Bayaya e o bobo afirmam-se como as alusões mais diretas a este património. No primeiro caso, Bayaya perde o aspeto arredondado dos camponeses de *The Czech Year*, sem por isso prescindir da essência do camponês checo. A sua estrutura artesanal - da expressão fixa em madeira à indumentária reminiscente de trajes tradicionais - transforma Bayaya numa marioneta autóctone, não fossem os suportes que o movimentam visíveis de tempos a tempos. Do mesmo modo, o bobo personifica uma das personagens mais emblemáticas do teatro de marionetas, tornada original pelos seus traços animais, naturalizados no conto de fadas. Apenas as marionetas fariam justiça a esta representação fantasiosa da realidade medieval checa, vagamente alusiva a um passado histórico. O filme de marionetas germina, assim, nas suas condições ideais, indo de encontro às palavras de Trnka:

“Os filmes de marionetas apenas se aguentam por si só quando estão fora do âmbito dos filmes *live action* - quando a estilização do cenário, o hiperolhar dos atores humanos e o conteúdo lírico do tema podem facilmente produzir um efeito ao mesmo tempo pouco convincente e ridículo ou até doloroso” (Brož, 1955, p. 20).

Pelo contrário, em *Ashik Kerib*, a estética *tableau* de Parajanov resulta ao assumir o ridículo e o artificial, considerados inadequados ao *live action* por Trnka. Através do exagero e da distorção, o realizador explora o seu fascínio pelas culturas orientais que, na qualidade de vizinhos e até colonizadores, influenciaram o Cáucaso. Apesar de parecer que Parajanov explora o “outro” exótico, baseando-se inclusive num relato russo de um conto turco, o cineasta prova que “as experiências pessoais dos indivíduos são influenciadas pelos legados e construções sociais em que nasceram e aos quais foram expostos” (Hanauer, 2021, p. 432), propondo um retrato unificador do Cáucaso e das nações que lhe são adjacentes. Logo nos primeiros planos do filme, o património persa protagoniza *Ashik Kerib*, visível nas pinturas da dinastia iraniana Qajar, caracterizadas pela duplicidade estabelecida entre amantes e pelas monocelhas em personagens femininas, típicas do Irão medieval (Steffen, 2013, pp. 232–233). Melodias e tradições de origem azerbaijana, a par de rituais muçulmanos e cristãos, marcam, de igual modo, presença, em dissonância com indumentárias improvisadas. O véu de flores, usado pelo noivo no casamento dos cegos, ou o quimono chinês e a barba postiça de Ashik Kerib na corte de Nadir Pasha constituem exemplos do “*drag oriental*” (*ibid.*, p. 236) de Parajanov, convertendo a tradição num elemento maleável e

propício à androgenia. Em suma, *Ashik Kerib* existe num limbo entre o etnográfico, o poético e o conto de fadas. A hipérbole de tradições e costumes é, de facto, integrada numa lógica de correlações poéticas. Porém, o conto de fadas força *Ashik Kerib* a adotar uma narrativa mais convencional, aproximando o último projeto do realizador do imaginário infantil do seu primeiro filme, *Andriesh*. Parajanov termina a carreira com um regresso às origens, aludindo à essência imutável de um realizador-herói em constante mudança.

Tanto *Prince Bayaya* como *Ashik Kerib* estrearam sem obstáculos de maior, com a exceção de alguns atritos políticos, no caso de Parajanov. A nível internacional, *Prince Bayaya* destacou-se ao ser premiado com o Leopardo de Ouro, atribuído na 8.^a edição do Festival Internacional de Cinema de Locarno. Já no seu país de origem, o filme, estreado em janeiro de 1951, foi o primeiro no espólio de Trnka a contrariar o estigma que precedeu o cineasta, desde o início da sua carreira, relativamente à natureza infantil das histórias de marionetas. Ciente de que os espetáculos de marionetas tinham sido originalmente destinados a adultos, sendo apenas encarados como entretenimento para crianças na sua fase de declínio (Boček, 1965, p. 153), Trnka manteve-se firme quanto ao potencial da marioneta para expressar emoções e ideias complexas, percepção pouco convincente face à aparência infantil dos bonecos de *The Czech Year* e *The Emperor's Nightingale*. Por fim, o refinamento do estilo visual e as reflexões maduras, presentes em *Prince Bayaya*, convenciam os críticos, prontos a admitir a adequação do filme de marionetas a outras demográficas. O reconhecimento estendeu-se, uma vez mais, a nível governamental, valendo a Trnka a atribuição de um Prémio Nacional de Cinema (*ibid.*, p. 153). Ainda a aguardar um restauro recente, semelhante àqueles que preservaram *The Czech Year* e *Old Czech Legends*, *Prince Bayaya* continua a marcar presença em retrospectivas sobre Trnka um pouco por todo o mundo, tendo servido recentemente de ponto de partida para o realizador Joël Farges viajar até à infância, no documentário *Jirí Trnka: A Long Lost Friend*.

Seguindo a tendência dos restantes filmes de Parajanov, *Ashik Kerib* acabou por ser recebido de braços abertos no exterior, tendo colecionado galardões nos Prémios Europeus de Cinema e no Festival Internacional de Cinema de Istambul, em 1988. Por surpresa, o mesmo sucedeu em território nacional. Beneficiado pelo clima de liberdade numa União Soviética à beira do colapso, *Ashik Kerib* foi recebido de forma benevolente pela mão do Estado, ao apelar à “Amizade entre os Povos” já em declínio. A maior prova deste reconhecimento surge em 1990,

ano em que *Ashik Kerib* arrecadou três prêmios Nikita, atribuídos pela Academia Russa de Artes e Ciências Cinematográficas, para Melhor Filme *Live Action* e Realização, Melhor Cinematografia e Melhor *Design* de Produção. No entanto, o lançamento de *Ashik Kerib* na Geórgia, em julho de 1988, coincidiu com o escalar dos confrontos entre a Armênia e o Azerbaijão, em disputa pela região de Nagorno-Karabakh ou Artsakh, na sua designação armênia. No início do ano, em resposta ao conflito, Parajanov tinha feito questão de acrescentar ao filme já concluído as sequências de *Ashik Kerib* entre as crianças, intituladas *The Desecrated Monastery* e *God is One*, em alusão à “visão humanista e transnacional” (Steffen, 2013, p. 241), defendida por Parajanov. Apesar das boas intenções, a banda sonora e as localizações maioritariamente azerbaijanas fizeram com que o filme apenas estreasse na Armênia na primavera de 1996, seis anos depois da morte do cineasta. Num contemporâneo marcado pelo progressivo deterioramento das relações entre a Armênia e o Azerbaijão, *Ashik Kerib* prima pela atualidade das suas mensagens. Ainda aquém da projeção de *Shadows* e *The Color of Pomegranates*, a longa-metragem convida a novas leituras, mostrando-se prolífica a nível académico¹⁹. Afinal, quando a “indiferença, revolta – ou exílio – rompem os conectivos vitalizantes” (Campbell, 2004, p. 355), o herói lendário que atravessa culturas parece cada vez mais necessário e menos possível.

¹⁹ Dos vários exemplos a considerar, citam-se o ensaio *Ethnography, Fairytale, and “Perpetual Motion” in Sergei Paradjanov’s “Ashik-Kerib”* (2006) de Elizabeth Papazian, a tese *The Folkloric, Musical, Literary, and Spiritual Aspects of Ashik-Kerib* (2014) de Rashid Aghamaliyev e o artigo *Parajanov and the Affects of Late Soviet (Inter)nationalisms* (2019) de Leah Feldman, interessados em desmontar as identidades culturais referenciadas em *Ashik Kerib*.

4. Um caixão em aberto

Terminar uma dissertação sobre imagens pede uma última reflexão sobre as imagens que a inspiraram. Ao atravessar alguns dos marcos mais importantes das carreiras de Jiří Trnka e Sergei Parajanov, justifica-se ainda mais a pertinência de encontrar em *The Hand* e *Kyiv Frescoes* não só um ponto de partida, mas também um encerramento temático. Bastam pouco menos de 20 minutos, passados em espaços fechados em si próprios, para chegar à essência partilhada pelas obras dos cineastas. Nas vésperas de realizar *The Hand*, Trnka declarou que tinha tentado “tudo o que podia ser feito no domínio do filme de marionetas”, preparando-se para explorar um novo recanto do imaginário coletivo - “a realidade social atual” (Benešová, 1975, p. 9). Já Parajanov, no documentário *Paradjanov: A Requiem* de Ron Holloway, posiciona o nascimento de *Kyiv Frescoes* como consequência da descoberta do seu tema predileto, “os problemas enfrentados pelas pessoas. Eu foquei-me na etnografia, em Deus, no amor e na tragédia”.

Dois artistas conhecidos por trabalharem um registo poético, na sua génese, incompatível com o realismo socialista, procuraram inspiração no ciclo da vida que coloca o real em movimento. O artista-poeta de *The Color of Pomegranates*, os camponeses-poetas de *The Czech Year*, o povo checo de *Old Czech Legends*, o povo Hutsul de *Shadows of Forgotten Ancestors*, o herói de *Prince Bayaya* e o herói de *Ashik Kerib* são os últimos resquícios de um real isolado e mitologicamente carregado, que dá lugar a existências fragmentadas, como o artesão-fantoches em *The Hand* e o soldado forçado a combater em *Kyiv Frescoes* (Figuras 21 e 22). Trnka e Parajanov correspondem aos sujeitos alienados do presente que carregam em si os ecos de um passado histórico. A metamorfose do real converte-se, assim, nos versos da poética dos dois cineastas. Uma poética que, no entendimento realista de André Bazin, “não é a mera fotografia em movimento de uma realidade exterior *a priori*”, apesar de “legítima e intimamente organizada em simbiose estética com os acontecimentos retratados” (1997, p. 216). Uma poética que, ao juntar o oral e o material, o político e o antipolítico, o indivíduo e a comunidade, o tradicional e o contemporâneo, justifica a denominação de “etnográfica”.



Figuras 21 e 22 - O eterno descanso de quem serve a mão do Estado em *The Hand* (Ruka, Jiří Trnka, 1965) e *Kyiv Frescoes* (Kievski freski, Sergei Parajanov, 1966)

Se apenas duas curtas-metragens de Trnka e Parajanov já representam as experiências de incontáveis artistas, instrumentalizados pelo Estado, é inevitável que a presente dissertação semeie mais dúvidas do que certezas. Uma das certezas fundamentais é precisamente fundada em incertezas, ao admitir que a poética etnográfica como modo de fazer cinematográfico e ato de resistência comporta uma série de áreas cinzentas. Por um lado, a noção de poética etnográfica é ainda relativamente recente, podendo a sua importação para o mundo do cinema ser encarada de diversas maneiras. Tendo por base a análise poética de David Bordwell, a comparação histórica das necessidades que levaram à emergência da poética etnográfica, na antropologia e nos contextos geográficos de Trnka e Parajanov, reforça a eficácia do olhar poético no acesso às subjetividades da cultura, oferecendo alternativas à compreensão de fenômenos sociais. Alternativas estas que possibilitam a reparação histórica, um ato de reposição de “histórias [que] são destruídas e [que], por vezes, nem são articuladas para começar”, pertencentes a “algo de muito grande [que] está irrevogavelmente em falta nas nossas histórias coletivas” (Machado, 2019, p. 2). Porém, várias pontas são deixadas à solta por esta abordagem ao conceito, atribuídas à inexistência de uma forma única de investigar e fazer poética etnográfica, o que acaba por dificultar a sistematização do seu contributo para o cinema. No entanto, mais do que um entrave, é importante encarar a produtividade do termo como um laboratório de possibilidades, orientado por um objetivo comum:

“A representação poética de vidas nunca é apenas um fim em si mesma. O objetivo é político, mudar a forma como pensamos sobre as pessoas e as suas vidas e usar o formato da performance poética para o fazer” (Denzin, 2014, p. 86).

Por outro lado, verifica-se também a inexistência de uma forma única de resistência. Tanto é possível desafiar abertamente o sistema, como criar dentro da máquina que oprime, invocando material subversivo sob o pretexto do sonho ou em resposta ao cânone literário. Tanto é possível conceber obras com o intuito de agitar as elites, como usar o rótulo de dissidente qual letra escarlate. Trnka e Parajanov destacaram-se enquanto realizadores políticos, não tendo, por isso, cultivado a imagem de símbolos de resistência. Cada um adaptou a sua linguagem cinematográfica às condições de (im)possibilidade específicas dos meios em que se inseriram, reparando e reelaborando a história não em oposição, mas em resposta ao paradigma dominante. A título de exemplo, em vez de pedirem o corte total com a tradição, cuja importância sempre foi reconhecida pelo regime, os realizadores procuraram reconectá-la com as suas origens, anteriores a apropriações propagandísticas. Parajanov fala também por Trnka ao agradecer ao governo soviético por “sem querer me ter dado imortalidade” (Stone, 1997, p. 556), não só ao financiar o seu trabalho, mas também pela fixação no cariz revolucionário das suas obras, que acabou por consolidar ainda mais a sua relevância enquanto objetos de estudo. No fundo, nem sempre a resistência é feita por quem faz dela vocação, admitindo também a validade dos que resistem para sobreviver.

A segunda certeza que surge na sequência desta análise é a necessidade de zelar pela imortalidade de Trnka e Parajanov, ao divulgar o seu espólio no contemporâneo. Michaela Mertová e Anahit Mikayelyan oferecem pareceres bastante esclarecedores neste sentido, ao colaborarem com instituições como o Czech Film Archive e o Sergei Parajanov Museum, dedicadas à preservação do legado dos cineastas. O trabalho é contínuo para o Czech Film Archive, face a uma “coleção que, desde o seu início, se centra na cinematografia do território da atual Chéquia [e] ainda está a crescer” (M. Mertová, comunicação pessoal, 6 de junho, 2024), ao passo que o Sergei Parajanov Museum tem feito “avanços significativos na preservação e promoção do legado de Parajanov, através de exposições, arquivos, programas educativos, eventos culturais e colaborações internacionais” (A. Mikayelyan, comunicação pessoal, 22 de março, 2024). O caminho a seguir torna-se unânime para ambas as instituições, focadas, nos últimos anos, em explorar as “possibilidades tecnológicas da digitalização”, jornada que deixa vários projetos a aguardar tradução e restauro, devido, segundo Mertová, a limitações de “tempo e fundos disponíveis” (comunicação pessoal, 6 de junho, 2024). Para Mikayelyan, as dificuldades apenas podem ser superadas por uma lógica de colaboração com “plataformas digitais, instituições

culturais e empresas de tecnologia” (comunicação pessoal, 22 de março, 2024), uma vez que salvaguardar estes legados vai além de contributos individuais, pedindo o esforço conjunto de uma rede de estruturas especializadas.

De facto, nunca foi tão urgente dar a conhecer o espólio de Trnka e Parajanov, enquanto convites abertos ao diálogo no contemporâneo. Além das longas e curtas-metragens dos realizadores se destacarem globalmente pelas suas inovações técnicas e narrativas, é necessário considerar a relação que estas estabelecem com a atualidade dos seus países de origem. Os filmes de Trnka são hoje vistos numa Chéquia relativamente estável a nível sociopolítico, com a prevalência de tensões comuns no panorama europeu entre valores democráticos liberais e movimentos populistas e nacionalistas em ascensão. Na sequência de um século marcado por ocupações, totalitarismo e revoluções no país, abre-se espaço à reflexão sobre a identidade checa e como esta se deve reconciliar com o seu passado. Segundo a investigadora Veronika Kolaříková, muito do orgulho nacional checo de hoje mantém estreitos laços com a poética etnográfica, assinada por Trnka:

“Os checos descrevem como qualidades checas positivas o sentido de humor, a habilidade e a diligência (as chamadas ‘mãos douradas checas’ e o artesanato tradicional associado às mesmas), a simpatia, a musicalidade, a democracia de uma nação, cuja tradição democrática é legitimada por reivindicações referentes à noção de que a Checoslováquia foi o único país democrático no período entre guerras na Europa Central” (2020, p. 85).

Trnka e a sua arte têm, então, muito a contribuir para o debate em redor da “questão nacional” checa no século XXI, quer por salvaguardarem “símbolos, mitos, memórias, valores, rituais e tradições que compunham estas comunidades e que ainda hoje fornecem especificidade” (Kolaříková, 2020, p. 69), quer ao advertirem para os riscos do totalitarismo e para a importância da paz entre nações. Mertová dá um exemplo prático da importância de visitar estes filmes de marionetas, anos mais tarde, ao constatar que “para uma audiência que cresceu a ver os filmes de Trnka durante a infância, é, por norma, uma surpresa quando descobre um nível de significado oculto na vida adulta” (comunicação pessoal, 6 de junho, 2024). Mais do que animações para crianças com valor de entretenimento, o cinema de Trnka assume o papel de ferramenta educacional sobre os erros a deixar no passado e as lições a adotar no presente.

Em contraste, o legado de Parajanov depara-se com uma situação bastante mais instável nas regiões que o cineasta definiu como as suas “três pátrias”. As tensões em território georgiano têm vindo a aumentar entre fações políticas conservadoras, representadas pelo partido dominante, Georgian Dream, e manifestações populares anti-Rússia, agravadas pela separação das regiões da Abecásia e Ossétia do Sul, no rescaldo da guerra russo-georgiana, em 2008. Desde 2014, a Ucrânia assistiu também à desintegração do seu território, devido à guerra russo-ucraniana, convertida em invasão em massa do país, a partir de 2022. Por fim, a Arménia depara-se com questões *sui generis* relativamente à tomada da região de Nagorno-Karabakh ou Artsakh pelo Azerbaijão, num conflito que dura há mais de 37 anos, recentemente marcado pela saída forçada do povo arménio do território, em 2023²⁰. Assistir a uma obra de Parajanov, hoje, é olhar estes conflitos de frente. Entre as escassas reflexões sobre o tema, a investigadora Catriona Kelly relata a experiência de rever *Kyiv Frescoes* face ao escalar da guerra russo-ucraniana, comparando os objetos desfamiliarizados do filme às composições surrealistas, deixadas por casas e objetos destruídos:

“*Kyiv Frescoes* desafiou o plano original de um filme oficial de comemoração da guerra. [...] O filme revelou-se demasiado leviano ou mesmo tonto para a época em que foi realizado. Mas, tendo como pano de fundo uma guerra desnecessária e grotesca, como uma piada de mau gosto, mas mortal, os objetos deslocados no filme encontraram um contexto novo e convincente” (2022).

Kyiv Frescoes e *Shadows* dialogam com a Ucrânia em guerra como *The Legend of Suram Fortress* comunica com a atual instabilidade em território georgiano ou como *The Color of Pomegranates* e *Ashik Kerib* compreendem as relações historicamente conturbadas entre a Arménia, a Turquia e o Azerbaijão. Além de abarcarem muitas das fundações culturais e geopolíticas que precedem estes países, os *tableaux* de Parajanov primam por uma extraordinária abertura, facilitando a sua adaptação à atualidade. O universo do cineasta limita-se a cumprir o propósito que sempre atravessou a sua conceção - oferecer novas propostas de mundo, que lembram a prevalência da identidade de um povo perante a adversidade. Mikayelyan aponta para um “reconhecimento crescente da importância de preservar a herança cultural, representada nos trabalhos de realizadores dissidentes” (comunicação pessoal, 22 de março, 2024), na expectativa de

²⁰ Para uma compreensão aprofundada dos contextos da Ucrânia e da região do Cáucaso na atualidade, sugere-se a leitura dos volumes *The Russia-Ukraine War of 2022* (2023), editado por Agnieszka Kasińska-Metryka e Karolina Pałka-Suchojad, e *Conflict and Cooperation in the South Caucasus Region* (2023) de Hومان Sadri.

que, ao impedir que artistas como Trnka e Parajanov caiam no esquecimento, se abra caminho para impedir a repetição da história.

Com efeito, o principal objetivo desta dissertação é ajudar a desbravar caminho, ao incentivar um estudo continuado das obras de Trnka e Parajanov. Algumas limitações impediram que as presentes reflexões fossem mais além, nomeadamente relacionadas com entraves comuns no campo da antropologia. A ironia de apelar à poética etnográfica - um modo de estudo de culturas, que tenta fazer justiça às idiossincrasias dos povos em análise - enquanto observadora externa tornou-se um fator de peso, desde o início da pesquisa. Aprender idiomas, conhecer os países visados e privilegiar entrevistas com nativos não substituem o olhar local, sensível a nuances, contextos históricos e significados, fora de alcance para quem está de fora. A falta de imersão no património dos realizadores acarreta o risco de dar aso a posições parciais, condicionadas pela impossibilidade de aceder a todos os “intraduzíveis” que compõem os seus espólios. Várias condicionantes têm origem neste pressuposto, desde barreiras linguísticas que restringem o acervo bibliográfico a uma predisposição para identificar lugares-comuns, em detrimento de especificidades culturais.

Assumindo que restrições de tempo e espaço (responsáveis, em grande parte, pela simplificação dos estudos de caso selecionados) se encontram implícitas, menciona-se ainda o enquadramento da análise na área dos estudos fílmicos, apenas complementados superficialmente pela antropologia. Da mesma forma que se torna evidente a preferência de Trnka e Parajanov pela poética, assumindo uma postura de etnógrafos amadores, também a dissertação ganha e perde ao afirmar-se enquanto exercício amador de etnografia, muito aquém da profundidade que uma pesquisa antropológica especializada conseguiria alcançar. Ainda assim, ressalva-se a utilidade de recorrer a este campo, na qualidade de guia prático sobre a desconstrução de olhares hegemónicos e os desafios que tal rumo implica. Pensar as filmografias de Trnka e Parajanov é, no fundo, pôr em prática o ensinamento fundamental da antropologia - “a cultura e a nossa visão sobre ‘ela’ são produzidas historicamente e ativamente contestadas” (Clifford, 1986, p. 18).

Com a consciência de que o caminho ainda é longo, mencionam-se algumas propostas de análise que ficaram por explorar, passíveis de desenvolvimento futuro. Relativamente à poética etnográfica, as conclusões apresentadas constituem um contributo mínimo para a dimensão do conceito. Em primeiro lugar, urge uma definição exaustiva do termo, aplicada ao cinema, em linha

com as diferentes tradições de cinema poético e cinema etnográfico, propostas ao longo da história. Neste sentido, poderá ser produtivo explorar a importação da metodologia científica da poética etnográfica - com algumas bases lançadas por David Hanauer em *Poetic Writing Research: The History, Methods, and Outcomes of Poetic (Auto) Ethnography* (2021) -, em particular no âmbito de registos como o documentário, a etnoficção ou o filme-poema. Outra hipótese será também refletir sobre a presença de diversas tradições de poética etnográfica no cinema, continuando a incidir sob a esfera de influência soviética ou estendendo a análise a outras épocas e partes do globo. Parece-me também pertinente olhar a poética etnográfica como uma ferramenta de capacitação de povos para explorar as suas próprias culturas através do cinema, analisando o impacto da mesma em comunidades marginalizadas. Com as devidas cautelas éticas, a descentralização do olhar poético e etnográfico através do cinema - tal como o digital fez pela produção, distribuição e exibição de filmes - pode ser um dos grandes incentivos à exploração vindoura do conceito.

Relativamente à vida e obra de Trnka e Parajanov, fica também muito por refletir, incentivando-se, sobretudo, o prolongamento da via comparativa. Tanto é possível continuar a estudar paralelamente os cineastas, dentro do eixo da poética etnográfica (por exemplo, ao explorar como esta noção se aplica a outras artes plásticas, desenvolvidas pela dupla, como as esculturas e colagens de Parajanov e a cenografia e ilustrações de Trnka), ou apostar noutros elementos centrais do seu *oeuvre*, à semelhança da representação de papéis de género, liberdade religiosa e conflitos de classes. A “questão nacional” é, de igual modo, um tópico a explorar, dado o modo como os filmes de Trnka e Parajanov continuam a espelhar a construção da identidade nacional, tópico que merece melhor do que a breve menção que lhe foi atribuída. Posto isto, penso que seria justo devolver os filmes de Trnka e Parajanov aos seus compatriotas, em contexto académico, comparando o quão refletidos se sentem estes povos nos seus filmes, bem como as memórias afetivas que associam aos mesmos. Deixo este tema na esperança de que Trnka e Parajanov continuem a dialogar por muitos anos, guiados por muitas outras vozes.

Felizmente, esta esperança não é infundada. Ao longo do nascimento da presente dissertação, fui, várias vezes, tomada pela sensação de estar a “inventar coisas”, não no sentido de inovar, mas no sentido de extrapolar a realidade. Lev Tolstói foi o primeiro a apontar-me o dedo, aquando da leitura do segundo volume de *Guerra e Paz* (2022), ao constatar que “quanto mais

tentamos explicar sensatamente [...] fenómenos da história, tanto mais insensatos e incompreensíveis eles se tornam para nós” (p. 13). Em setembro de 2024, com a desconfiança de estar a forçar uma troca de cartas imaginária entre Trnka e Parajanov, parti rumo a Erevã para participar na conferência *Parajanov 100 - A journey through time and culture*, de modo a apresentar os resultados desta investigação. No decorrer dos painéis, tive a oportunidade de conhecer colegas também dedicados à análise comparativa do espólio de Parajanov face a outros cineastas e culturas. Destaco a análise de Elena Galea Pozo, intitulada *El cine poético-místico de Paradjanov y Val del Omar* (2020), que aproxima Parajanov do realizador espanhol José Val del Omar, e a intervenção de Lilit Safrastyan, focada na descoberta de paralelismos com o cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf. A criatividade e a generosidade destas investigadoras chamaram-me a atenção para o facto de o meu trabalho insular pertencer, na verdade, a um continente, maravilhado pela facilidade com que o cinema aproxima o que seria, à partida, irreconciliável.

Poucos dias depois, seguindo viagem pela Arménia e pela Geórgia, fui de novo confrontada com este toque de magia, ao conversar com locais e perceber como, até nas pequenas regiões de Davit Bek e Aspindza, o nome de Parajanov constituía motivo de orgulho. Tal reconhecimento foi surpreendente, ao contrário do que sucederia caso Trnka provocasse a mesma reação na Chéquia, onde muitos cresceram com os seus filmes. Por fim, testemunhei a compreensão que Parajanov encontrou nas suas pátrias, apesar das críticas, outrora recorrentes, quanto à suposta irreconciliabilidade entre os seus filmes e o “espetador comum” (First, 2015, p. 141). Há valor, mas, acima de tudo, beleza em “cada fruidor [trazer] uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais” (Eco, 1991, p. 40) para o cinema. Há beleza nos diálogos que nascem em lugares improváveis entre interlocutores distantes. Há beleza em estudá-los e há beleza em vivê-los.

Bibliografia

A presente bibliografia inclui livros, artigos e outros materiais, considerados essenciais à elaboração da dissertação. Não inclui volumes e contos adaptados por Jiří Trnka e Sergei Parajanov ao cinema ou obras ilustradas por Trnka. À semelhança dos vários filmes citados, estes são apenas mencionados no corpo de texto, com o seu título original, ano de publicação e autor, de modo a facilitar a sua identificação.

Abrahamian, L. (2001-2002). Toward a Poetics of Parajanov's Cinema. *Armenian Review*, 47/48(1-4), 67-91.

Abrahamian, L. (2023). *The Colour of Pomegranates by Sergei Parajanov*. Sergei Parajanov Museum.

Aghamaliyev, R. (2014). *The Folkloric, Musical, Literary, and Spiritual Aspects of Ashik-Kerib* [Tese de licenciatura, Univerzita Palackého v Olomouci]. Academia. https://www.academia.edu/12388023/The_Folkloric_Musical_Literary_and_Spiritual_Aspects_of_Ashik_Kerib.

Arevshatian, Z. (2007). *Armenian Cinema—From its beginnings to the present* [Tese de mestrado, California State University]. ScholarWorks. <https://scholarworks.calstate.edu/concern/theses/h415pf44s?locale=es>.

Barseghyan, A. (16 de fevereiro, 2020). Sergei Parajanov. *Ani Barseghyan*. <https://anibarseghyanmskham.home.blog/2020/02/16/sergei-parajanov/>.

Bazin, A. (1997). *Bazin at Work*. Routledge - Taylor & Francis Group.

Bell, M. (1997). About the Dead Man Poems (The Book of the Dead Man #70). Em R. Pack & J. Parini (Eds.), *Introspections: American Poets on One of Their Own Poems* (42–46). Middlebury College Press e University Press of New England.

Bellano, M. (2020). *Václav Trojan—Music Composition in Czech Animated Films*. CRC Press - Taylor & Francis Group.

Benešová, M. (1975). *Jiri Trnka—Rétrospective*. Cinémathèque Québécoise.

- Bienal de Veneza (24 de julho, 2023). The venice classics restored films at the 80th Venice Film Festival. *La Biennale di Venezia*. <https://www.labiennale.org/en/news/venice-classics-restored-films-80th-venice-film-festival>.
- Billing, C., & Drábek, P. (2015). Czech puppet theatre in global contexts: Roots, theories and encounters. *Theatralia*, 18(2), 5-31. <https://doi.org/10.5817/TY2015-2-1>.
- Boček, J. (1965). *Jiří Trnka—Artist and Puppet Master*. Artia.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. Routledge - Taylor & Francis Group.
- Boym, S. (1997). Paradoxes of Unified Culture: From Stalin's Fairy Tale to Molotov's Lacquer Box. Em T. Lahusen & E. Dobrenko (Eds.), *Socialist Realism without shores* (120-134). Duke University Press.
- Bresson, R. (2016). *Notes on the Cinematograph*. New York Review Books Classics.
- Breton, A. (1969). Manifesto of surrealism. Em R. Seaver & H. R. Lane (Trans.), *Manifestoes of surrealism* (1-48). University of Michigan Press.
- Brož, J. (1955). The Puppet Film as Art. *Film Culture*, 19-20.
- Brož, J. (1965). Vypovídá Jiří Trnka. *Film a doba*, 290.
- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press.
- Cassin, B. (Ed.). (2014). *Dictionary of untranslatables*. Princeton University Press.
- Cazals, P. (1988). Le maître du Caucase grisonnant. *Cahiers du cinéma*, 410, 9–11.
- Clifford, J. (1986). Introduction: Partial Truths. Em J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture—The Poetics and Politics of Ethnography* (1-26). University of California Press.
- Costa, C. (2012). *Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970* [Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório Universidade NOVA. <http://hdl.handle.net/10362/8177>.
- Denzin, N. K. (2014). *Interpretive Autoethnography*. Sage Publications.
- Dutka, E. (julho, 2000). Jiri Trnka—Walt Disney Of The East!. *Animation World Magazine*, 5(4). <https://www.awn.com/mag/issue5.04/5.04pages/dutkatrnka.php3>.

- Eco, U. (1991). *Obra aberta*. Editora Perspectiva.
- Ehrlich, N. (2021). *Animating Truth—Documentary and Visual Culture in the 21st Century*. Edinburgh University Press.
- Estaline, J. (1913). Marxism and the National Question. *Marxists Internet Archive*. <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1913/03a.htm>.
- Feldman, L. (2019). Strange Love—Parajanov and the Affects of Late Soviet (Inter)nationalisms. *The Global South*, 13(2), 73-103. <https://www.jstor.org/stable/10.2979/globalsouth.13.2.04>.
- Ferrier, A. (12 de janeiro, 2024). Sergei Parajanov: The director Jean-Luc Godard called “the master”. *Far Out*. <https://faroutmagazine.co.uk/director-jean-luc-godard-called-master/>.
- Filippov, I. (10 de fevereiro, 2023). Censorship in Russian Cinema Isn’t What You Think. *The Moscow Times*. <https://www.themoscowtimes.com/2023/10/02/censorship-in-russian-cinema-isnt-what-you-think-a82633>.
- Filmový přehled. (sem data). Old Czech Legends. *Filmový přehled*. <https://www.filmovyprehled.cz/en/film/398728/old-czech-legends>.
- First, J. (2015). *Ukrainian Cinema—Belonging and Identity during the Soviet Thaw*. I.B.Tauris.
- Fischer, M. (1986). Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory. Em J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture—The Poetics and Politics of Ethnography* (194-233). University of California Press.
- Fulchignoni, E. (1989). Conversation between Jean Rouch and Professor Enrico Fulchignoni. *Visual Anthropology*, 2(3–4), 265–300. <http://dx.doi.org/10.1080/08949468.1989.9966514>.
- Galstian, N. (16 de janeiro, 2014). A Conversation with Tigran Masurian. *Music & Literature*. <https://www.musicandliterature.org/features/2014/1/16/a-conversation-with-tigran-mansurian>.
- Galstyan, V. (2014). Desperately Searching for Aesthetics: Armenian Cinema of the 1960’s and late modernity. Em G. Schöllhammer & R. Arevshatyan (Eds.), *Sweet Sixties: Specters and Spirits of a Parallel Avant-Garde* (353-364). Sternberg Press.
- Grossman, V. (2014). *Bem Hajam! - Apontamentos de Viagem à Arménia*. Dom Quixote.

- Gurga, J. J. (2012). *Echoes of the past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experimental Ethnographic Mode* [Tese de doutoramento, University College London]. UCL Discovery. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1380194/>.
- Hagen, M. V. (1995). Does Ukraine Have a History?. *Slavic Review*, 54(3), 658-673. <https://www.jstor.org/stable/2501741>.
- Hames, P. (10 de fevereiro, 2012). The hand that rocked the Kremlin: Jirí Trnka. *Sight & Sound*. <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49844>.
- Hames, P. (2009). *Czech and Slovak Cinema—Theme and Tradition*. Edinburgh University Press.
- Hanauer, D. (2021). Poetic Writing Research: The History, Methods, and Outcomes of Poetic (Auto) Ethnography. Em D. Kuiken & A. M. Jacobs (Eds.), *Handbook of Empirical Literary Studies* (421-448). De Gruyter.
- Heider, K. (2021). *Ethnographic Film*. University of Texas Press.
- Heller, L. (1997). A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories. Em T. Lahusen & E. Dobrenko (Eds.), *Socialist Realism without shores* (51-75). Duke University Press.
- Holloway, R. (1989). Sergei Parajanov speaks up. *Kinema*, Spring 1996. <https://doi.org/10.15353/kinema.vi.834>.
- Iurenev, R. (1986). Sredstvami kinematograficheskoi zhivopisi. *Sovetskii ekran*, 10, 14-16.
- Jún, D. (28 de fevereiro, 2012). Jiří Trnka: 100th anniversary of the birth of a great Czech animator. *Radio Prague International*. <https://english.radio.cz/jiri-trnka-100th-anniversary-birth-a-great-czech-animator-8556282>.
- Kasińska-Metryka, A., & Pałka-Suchojad, K. (Eds.). (2023). *The Russia-Ukraine war of 2022: Faces of modern conflict*. Routledge - Taylor & Francis Group.
- Kelly, C. (13 de junho, 2022). Matter out of place: Rewatching Parajanov in 2022. *Mediapolis*. <https://www.mediapolisjournal.com/2022/06/matter-out-of-place/>.
- Kim, O. (2022). Poetic cinema: a genealogy of the ‘poetic’ in Soviet and post-Soviet critical discourse. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 16(2), 105-119. <https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2064578>.

- Kolaříková, V. (2020). Czech National Identity and the Elements Through Which is Constructed. *Czech-Polish Historical and Pedagogical Journal*, 12(2), 66–96. <https://doi.org/10.5817/cphpj-2020-023>.
- Korol, S. (9 de janeiro, 2024). 50 years after Soviet trial, Ukraine officially exonerates renowned filmmaker Parajanov. *Liga.net*. <https://life.liga.net/en/all/news/sergeya-paradzhanova-ofitsialno-reabilitirovali-spustya-50-let-posle-suda>.
- Kundera, M. (1986). Candide had to be destroyed. Em J. Vladislav (Ed.), *Václav Havel or Living in Truth* (258-262). Faber and Faber.
- Langston, H. (1951). *Montage of a Dream Deferred*. Henry Holt and Company.
- Lawton, A. (2002). *Before the fall—Soviet Cinema in the Gorbachev Years*. Xlibris.
- Lénine, V. I. (1922). Directives on the Film Business. *Marxists Internet Archive*. <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1922/jan/17.htm>.
- Liehm, A. (1974). *Closely Watched Films—The Czechoslovak Experience*. Routledge - Taylor & Francis Group.
- Liehm, A., & Liehm, M. (1977). *The Most Important Art—Eastern European Film After 1945*. University of California Press.
- Lochner, L. P. (1942). *What about Germany?*. Dodd Mead & Company.
- Machado, C. M. (2019). *In the Dream House*. Graywolf Press.
- Márquez, G. G. (2017). *Em Viagem Pela Europa de Leste*. Dom Quixote.
- Maura, G. (9 de novembro, 2021). Grape Goat and Sand Ornaments Added To South Moravia's Intangible Cultural Assets. *BRNO Daily*. <https://www.brnodaily.com/2021/11/29/culture/grape-goat-and-sand-ornaments-added-to-south-moravias-intangible-cultural-assets/>.
- Maynard, K. (2009). Rhyme and Reasons—The Epistemology of Ethnographic Poetry. *Etnofoor*, 21(2), 115-129. <https://www.jstor.org/stable/25758166>.
- Maynard, K., & Cahnmann-Taylor, M. (2010). Anthropology at the Edge of Words—Where Poetry and Ethnography Meet. *Anthropology and Humanism*, 35(1), 2-19. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1409.2010.01049.x>.

- Milosz, C. (1983). *The Witness of Poetry*. Harvard University Press.
- Mukii, N. (2020). Re-Animating Ancestors and Those To Come. *CSPA Quarterly*, Spring/Summer 2020(28), 8-27. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26976063>.
- Nova, S. (2006). *Odes arméniennes: Edition bilingue*. L'Harmat.
- Oeler, K. (2007). Nran Guye / The Color of Pomegranates. Em B. Beumers (Ed.), *The Cinema of Russia and the former Soviet Union* (139-150). Wallflower Press.
- Papazian, E. (2006). Ethnography, Fairytale, and «Perpetual Motion» in Sergei Paradjanov's «Ashik-Kerib». *Literature/Film Quarterly*, 34(4), 303-312. <https://www.jstor.org/stable/43797306>.
- Papazian, E. (2023). Ethnography, Incongruity, History: Soviet Poetic Cinema. *The Russian Review*, 82(1), 68-90. <https://doi.org/10.1111/russ.12400>.
- Parajanov-Vartanov Institute. (janeiro, 1988). Sergei Parajanov Interviews. *Parajanov-Vartanov Institute*. <https://parajanov.com/interview/>.
- Parajanov, S. (1968). Perpetual Motion. *Film Comment*, Fall 1968. <https://www.filmcomment.com/article/notes-on-shadows-of-our-forgotten-ancestors-sergei-parajanov/>.
- Parajanov, S. (2001-2002). Sergei Parajanov's Speech in Minsk. *Armenian Review*, 47/48(1-4), 11-33.
- Pfeifer, M. (2015). Life History of a Fruit. *East European Film Bulletin*, 58. <https://eefb.org/retrospectives/symbol-and-tradition-in-parajanovs-caucasian-trilogy/>.
- Pozo, E. G. (2020). El cine poético-místico de Paradjanov y Val del Omar. *Esferas literarias*, 3, 89–105. <http://hdl.handle.net/10396/20898>.
- Radunović, D. (2014). Incommensurable distance: Georgian cinema as a (trans)national cinema. Em S. Bahun & J. Haynes (Eds.), *Cinema, state socialism and society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989: Re-visions* (49-73). Routledge - Taylor & Francis Group.
- Red. (14 de março, 2000). Jiří Trnka. *Encyklopedoe CoJeCo*. <https://www.cojeco.cz/jiri-trnka>.
- Rollberg, P. (2009). *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. The Scarecrow Press.

- Rony, F. (1996). *The Third Eye—Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Duke University Press.
- Rosaldo, R. (2013). *The Day of Shelly's Death: The Poetry and Ethnography of Grief*. Duke University Press.
- Ruby, J. (2000). *Picturing Culture—Explorations of Film & Anthropology*. The University of Chicago Press.
- Ruiz, R. (2007). *Poetics of Cinema, 2*. Dis Voir.
- Sadri, H. (2023). *Conflict and Cooperation in the South Caucasus Region*. Lexington Books
- Shklovsky, V. (1991). Art as a Device. Em B. Sher (Trad.), *Theory of Prose* (1-14). Kalkey Archive Press.
- Sociedade Bíblica do Brasil. (2018). *Bíblia Sagrada: Nova Almeida Atualizada*. Sociedade Bíblica do Brasil.
- Šrajer, M. (23 de junho, 2017). The Czech Year. *Filmový přehled*. <https://www.filmovyprehled.cz/en/revue/detail/the-czech-year>.
- Steffen, J. (2001-2002). Introduction. *Armenian Review*, 47/48(1-4), 1-4.
- Steffen, J. (2013). *The Cinema of Sergei Parajanov*. The University of Wisconsin Press.
- Stone, J. (1997). *Eye on the World—Conversations with International Filmmakers*. Silman-James Pr.
- Tolstói, L. (2022). *Guerra e Paz—Volumes I e II*. Editorial Presença.
- Vránková, K. (2015). Dreams and Magic in the illustrations of Jiří Trnka. *Belgrade English Language and Literature Studies*, 7, 93–106. <https://doi.org/10.18485/bells.2015.7.5>.
- Walker, S. (6 de fevereiro, 2017). Stalin's secret police finally named but killings still not seen as crimes. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2017/feb/06/stalin-secret-police-killings-crimes-russia-terror-nkvd>.
- Whitman, W. (1961). *Leaves of Grass: The First (1855) Edition*. Penguin Classics.
- Whybray, A. (2020). *The art of czech animation*. Bloomsbury Academic.

Yeats, W. B. (1918). An Irish Airman Foresees His Death. *Poetry Foundation*.
<https://www.poetryfoundation.org/poems/57311/an-irish-airman-foresees-his-death>.

Zani, L. (2021). Ethnographic Poetry. Em L. Pedersen & L. Cliggett (Eds.), *The Sage Handbook of Cultural Anthropology*, 212. Sage Publications.

Zanotto, P. (1969). *Vecchie leggende ceche: un film di Jiří Trnka*. Padova: Radar.

Zavattini, C. (1953). Some Ideas on the Cinema. *Sight & Sound*, 23(2), 64-69.

Zhdanov, A. A. (1934). Soviet Literature - The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature.
Marxists *Internet* *Archive*.
https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zdhanov.htm.

Filmografia de Jiří Trnka²¹

Curtas-metragens

Grandpa Planted a Beet (Zasadil dědek řepu, 1945)

The Animals and the Brigands (Zvířátka a petrovští, 1946)

The Springer and SS-Men (Pérák a SS, 1946)

The Gift (Dárek, 1946)

The Fox and the Jug (Liška a džbán, 1947)

The Devil's Mill (Čertův mlýn, 1949)

Novel with a Contrabas (Román s basou, 1949)

The Song of the Prairie (Árie prairie, 1949)

The Merry Circus (Veselý cirkus, 1951)

The Golden Fish (O zlaté rybce, 1951)

How Grandpa Changed Till Nothing Was Left (Jak stařeček měnil až vyměnil, 1953)

Kuťásek and Kutilka (Kuťásek a Kutilka jak ráno vstávali, 1954)

Two Frosts (Dva mrazíci, 1954)

Hurvínek's Circus (Cirkus Hurvínek, 1955)

Why UNESCO? (Proč UNESCO?, 1958)

Passion (Vášeň, 1961)

Cybernetic Granny (Kybernetická babička, 1962)

Archangel Gabriel and Mistress Goose (Archanděl Gabriel a paní Husa, 1964)

The Hand (Ruka, 1965)

²¹ A presente dissertação segue a filmografia de Jiří Trnka apresentada no website do Czech Film Archive, consultado a 4 de novembro de 2024. Disponível em <https://www.filmovyprehled.cz/en/person/28391/jiri-trnka>.

Longas-metragens

The Czech Year (Špalíček, 1947)

The Emperor's Nightingale (Císařův slavík, 1948)

Prince Bayaya (Bajaja, 1950)

Old Czech Legends (Staré pověsti české, 1952)

The Good Soldier Schweik (Dobrý voják Švejk, 1955)²²

A Midsummer Night's Dream (Sen noci svatojánské, 1959)

²² A longa-metragem *The Good Soldier Schweik* é o resultado de três curtas-metragens, realizadas por Trnka: *The Good Soldier Schweik – From Hatvan to Galicia* (*Osudy dobrého vojáka Švejka I.*, 1954), *The Good Soldier Schweik – Schweik Trouble in a Train* (*Osudy dobrého vojáka Švejka II.*, 1955) e *Good Soldier Schweik – Schweik's Budejovice Anabasis* (*Osudy dobrého vojáka Švejka III.*, 1955).

Filmografia de Sergei Parajanov²³

Curtas-metragens

A Moldavian Fairy Tale (Moldavskaia skazka, 1952)

Dumka (1957)

Nataliia Uzhvii (1957)

Golden Hands (Zoloti ruki, 1957)

Kyiv Frescoes (Kievski freski, 1966)

Hakob Hovnatanyan (Akop Ovnatanian, 1967)

Children - to Komitas (Deti-Komitasu, 1968)

Arabesques on the Theme of Pirosmeni (Arabseki na temu Pirosmeni, 1986)

The Confession (Ispoved', 1990)

Longas-metragens

Andriesh (1954)

The Top Guy (Pervyi paren', 1958)

Ukrainian Rhapsody (Ukrainskaia rapsodia, 1961)

Flower on the Stone (Tsvetok na kamne, 1962)

Shadows of Forgotten Ancestors (Tini zabutykh predkiv, 1964)

The Color of Pomegranates (Nran guyne, 1969)

The Legend of Suram Fortress (Ambavi suramis tsikhisa, 1984)

Ashik Kerib (Ashugh gharibi, 1988)

²³ A presente dissertação segue as filmografias de Sergei Parajanov apresentadas no volume 47/48 da revista científica *Armenian Review* (2001-2002), editada por James Steffen, e no livro *The Cinema of Sergei Parajanov* (2013) de James Steffen.

Índice de figuras

Figuras 1 e 2 - A autoridade da mão em <i>The Hand (Ruka)</i> , Jiří Trnka, 1965) e <i>Kyiv Frescoes (Kievski freski)</i> , Sergei Parajanov, 1966).....	2
Figuras 3 e 4 - A familiarização de <i>The Czech Year (Špalíček)</i> , Jiří Trnka, 1947) e a desfamiliarização de <i>The Color of Pomegranates (Nran guyne)</i> , Sergei Parajanov, 1969)	53
Figuras 5 e 6 - A tentação de São Procópio em <i>The Czech Year (Špalíček)</i> , Jiří Trnka, 1947) e de Sayat-Nova em <i>The Color of Pomegranates (Nran guyne)</i> , Sergei Parajanov, 1969)	57
Figuras 7 e 8 - Planos finais de <i>The Czech Year (Špalíček)</i> , Jiří Trnka, 1947) e <i>The Color of Pomegranates (Nran guyne)</i> , Sergei Parajanov, 1969)	60
Figuras 9 e 10 - Planos finais de <i>Old Czech Legends (Staré pověsti české)</i> , Jiří Trnka, 1952) e <i>Shadows of Forgotten Ancestors (Tini zabutykh predkiv)</i> , Sergei Parajanov, 1964).....	69
Figuras 11 e 12 - O isolamento na batalha em <i>Old Czech Legends (Staré pověsti české)</i> , Jiří Trnka, 1952) e no amor em <i>Shadows of Forgotten Ancestors (Tini zabutykh predkiv)</i> , Sergei Parajanov, 1964).....	73
Figuras 13 e 14 - A reinvenção da tradição em <i>Old Czech Legends (Staré pověsti české)</i> , Jiří Trnka, 1952) e <i>Shadows of Forgotten Ancestors (Tini zabutykh predkiv)</i> , Sergei Parajanov, 1964)	77
Figuras 15 e 16 - O alaúde e o saz como extensão do herói humilde em <i>Prince Bayaya (Bajaja)</i> , Jiří Trnka, 1950) e <i>Ashik Kerib (Ashugh gharibi)</i> , Sergei Parajanov, 1988).....	83
Figuras 17 e 18 - A superioridade da nobreza perante o entretenimento em <i>Prince Bayaya (Bajaja)</i> , Jiří Trnka, 1950) e <i>Ashik Kerib (Ashugh gharibi)</i> , Sergei Parajanov, 1988).....	87
Figuras 19 e 20 - Planos finais de <i>Prince Bayaya (Bajaja)</i> , Jiří Trnka, 1950) e <i>Ashik Kerib (Ashugh gharibi)</i> , Sergei Parajanov, 1988)	90
Figuras 21 e 22 - O eterno descanso de quem serve a mão do Estado em <i>The Hand (Ruka)</i> , Jiří Trnka, 1965) e <i>Kyiv Frescoes (Kievski freski)</i> , Sergei Parajanov, 1966)	96

Apêndice I – Transcrição de entrevistas a Michaela Mertová e Anahit Mikayelyan

As próximas páginas incluem a transcrição das entrevistas realizadas a Michaela Mertová e Anahit Mikayelyan, cujos esclarecimentos foram imprescindíveis, ao longo da presente dissertação. Ambos os depoimentos foram recebidos via e-mail, tendo obtido as suas respostas finais nos dias 6 de junho de 2024 e 22 de março de 2024, respetivamente.

Michaela Mertová é licenciada pelo Departamento de Estudos Cinematográficos da Faculty of Arts, Charles University, em Praga. Desde os anos 2000, trabalha no Czech Film Archive como investigadora e curadora da coleção de filmes de animação. Ao longo da sua carreira, publicou ensaios e organizou palestras, retrospectivas, festivais, espetáculos e exposições, ligados à animação checa e internacional.

Anahit Mikayelyan é a atual presidente do Sergei Parajanov Museum, em Erevã, na Arménia. Desde 2011 - primeiro como investigadora e curadora de exposições e, finalmente, como presidente -, Mikayelyan tem promovido a expansão do alcance do museu, tanto a nível doméstico como internacional. O trabalho de Mikayelyan inclui a organização de eventos e exposições, além da promoção de colaborações, centrais ao reconhecimento da influência artística de Sergei Parajanov.

Entrevista a Michaela Mertová

Matilde Dias - Jiří Trnka é frequentemente apelidado de “poeta camponês” por trazer as tradições checas para o meio da animação. Na sua opinião, como é que Trnka conseguiu equilibrar a abstração, típica da animação, com a preservação de detalhes etnográficos?

Michaela Mertová - Na Boémia, Jiří Trnka não é considerado um “poeta camponês” ou um *auteur* cujo trabalho é dominado pelo folclore ou por tradições folclóricas. Quem conhece apenas parte da sua obra, por exemplo o filme *Špalíček* [*The Czech Year*, 1947] ou *Staré pověsti české* [*Old Czech Legends*, 1952], pode ter esta opinião sobre Trnka. O tema que escolheu para o seu primeiro filme de marionetas pode surpreender algumas pessoas, se não conhecerem o contexto da sua criação e a época em que este filme foi criado. A atmosfera após o final da Segunda Guerra Mundial, quando a cultura checa e tudo o que estivesse relacionado com a nação checa era

propositadamente suprimido e dizimado pelos ocupantes alemães, pode também ter influenciado a escolha de temas para *Špalíček*. Durante a ocupação Nazi, não foram apenas os artistas que se comprometeram a lembrar as raízes nacionais e as tradições folclóricas checas para fomentar a autoconfiança nacional. Tal como muitos outros criadores, Trnka baseou-se nas tradições nacionais e folclóricas, em algumas das suas obras. Trnka sempre escolheu cuidadosamente os temas para os seus filmes. Alguns deles já tinha trabalhado noutra ramo da sua criação artística, a outros regressou mais tarde. As fontes de inspiração de Trnka foram, por um lado, canções folclóricas, fábulas, contos de fadas e lendas, que serviram de inspiração aos clássicos checos, e, por outro, era visível a sua preferência por temas de clássicos da literatura mundial.

MD - As obras de arte de Trnka raramente incluem declarações explicitamente políticas. No entanto, Trnka é considerado um cineasta político. Por que razão acha que tal sucede?

MM - A razão pela qual Trnka é classificado entre os cineastas políticos são os filmes onde este retrata o tema da ditadura. Entre estes, o filme mais famoso é *Ruka* [*The Hand*, 1965], que conclui a obra cinematográfica autoral de Trnka. A história de um artesão, que luta contra uma mão despótica, pode ser considerada uma declaração autoral pessoal e um legado cinematográfico de Jiří Trnka. Este filme foi realizado num período de descontração política, poucos anos antes da invasão da Checoslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia, em 1968, traduzida num choque para a maioria da sociedade checoslovaca e num regresso da falta de liberdade política ao nosso país. Jiří Trnka morreu no final do ano seguinte. *Ruka* foi incluído pela nova liderança política entre os filmes que não podiam ser exibidos nos cinemas, transmitidos na televisão ou de outra forma distribuídos publicamente.

Outro filme de Jiří Trnka em que aparecem críticas à ditadura é *Pérák a SS* [*The Springer and SS-Men*, 1946]. Foi criado logo após o fim da Segunda Guerra Mundial e capta uma história contada durante um período de falta de liberdade entre as pessoas, dando-lhes esperança e força.

MD - Os projetos de Trnka tanto eram direcionados para crianças como para adultos. Como caracteriza esta capacidade de transcender públicos-alvo?

MM - Jiří Trnka não diferenciou entre o público infantil e o público adulto no seu trabalho cinematográfico. Ele nunca subestimou a compreensão das crianças ou a imaginação dos adultos. Muitas pessoas pensam que os filmes de animação se destinam principalmente às crianças. Isto

decorre, geralmente, devido a experiências pessoais, quando, na infância, viam principalmente filmes de animação. No período após a Segunda Guerra Mundial na Checoslováquia, os filmes infantis dominaram a produção e a distribuição de filmes de animação. Os filmes de Trnka também foram exibidos a crianças, embora não se destinassem apenas a elas. A maioria dos filmes de Trnka contém muitos níveis de significado, dos quais o público pode escolher aqueles que se adaptam à sua idade. Para uma audiência que cresceu a ver os filmes de Trnka durante a infância, é, por norma, uma surpresa quando descobre um nível de significado oculto na vida adulta.

Pelo contrário, as pessoas que só viram os filmes de Trnka quando eram adultas pensam, muitas vezes, erradamente, que as crianças não conseguem compreender os filmes feitos por Trnka. A razão pela qual os seus filmes tocam públicos em diferentes partes do mundo, independentemente do tempo decorrido entre a sua conclusão e exibição, é a escolha dos temas e a forma como Trnka realizava os seus filmes. A escolha dos temas por parte de Trnka nunca foi aleatória. Trnka sempre selecionou criteriosamente temas que lhe agradavam e que considerava atuais e adequados aos seus projetos cinematográficos. O cineasta já tinha trabalhado anteriormente alguns temas noutra ramo da sua criação artística, retomando certas temáticas vezes sem conta. A escolha de temas e a sua concretização dependia também dos estúdios, sujeitos às decisões políticas e também ao ambiente da sociedade.

MD - Várias artes estão presentes nos filmes de Trnka, desde as marionetas checas à ilustração. De que forma é que esta abordagem multidisciplinar expandiu os limites do cinema de animação?

MM - Acredito que o facto de Jiří Trnka não ter sido apenas um pioneiro do cinema de animação, mas também um importante ilustrador, pintor, marionetista, escultor e cenógrafo, influenciou significativamente o seu trabalho cinematográfico, tanto a nível temático como tecnológico. Ele incluiu trabalho de animação nas suas obras de arte como uma das formas possíveis da sua expressão criativa e é necessário entendê-la como tal. Quando fez seus primeiros filmes de animação, ele já era um reconhecido artista, ilustrador, marionetista e cenógrafo. O seu desenvolvimento artístico, desde os primeiros filmes, ocorreu de forma natural, em simultâneo com diversas áreas que se influenciaram, especialmente a ilustração, a pintura, o grafismo, a escultura e o cinema de animação.

Trnka convidou artistas importantes de outras áreas (compositores, atores e outros artistas visuais) para colaborarem nos seus filmes de animação. A influência de alguns colegas que dominavam

ofícios especializados (por exemplo, entalhadores, costureiros e serralheiros) foi também importante. Alguns destes trabalhos manuais foram adaptados às necessidades tecnológicas da animação, com novos materiais. A escolha de colaboradores e do que Trnka decidia extrair das suas áreas de conhecimento estiveram sempre subordinadas à intenção artística do realizador.

MD - O Czech Film Archive preserva não só o legado de Trnka, mas também as práticas cinematográficas checas no seu todo. Que progressos têm sido feitos para atingir estes objetivos?

MM - A base da nossa coleção remonta a uma época anterior à criação oficial do nosso arquivo cinematográfico, em 1943. A coleção que, desde o seu início, se centra na cinematografia do território da atual Chéquia ainda está a crescer. O cuidado com o acervo é constantemente melhorado, de acordo com os procedimentos e possibilidades técnicas atuais. Nos últimos anos, tem sido dada especial atenção às possibilidades tecnológicas da digitalização. Os filmes de Jiří Trnka estão atualmente disponíveis em formato digital e *Špalíček* e *Staré pověsti české* foram restaurados.

MD - Como é que o Czech Film Archive enfrenta os desafios de preservar e apresentar o património artístico e cultural de Trnka na era digital?

MM - O Czech Film Archive é um membro ativo da International Federation of Film Archives (FIAPF), onde são realizadas discussões entre especialistas sobre as principais questões arquivísticas e a disponibilização do património cinematográfico. A nossa instituição garante que a nossa coleção se mantém viva e disponível para as gerações futuras. Os filmes de Jiří Trnka são uma parte muito importante desta coleção.

MD - Considera que ainda existe um longo caminho a percorrer no restauro de obras de realizadores outrora considerados dissidentes? Quais os passos ainda por dar?

MM - Jiří Trnka não é visto como um dissidente político no contexto da história checa, embora o seu filme *Ruka* tenha sido um dos muitos filmes que não foram exibidos na Checoslováquia por razões políticas. Ao contrário da maioria dos dissidentes, Jiří Trnka podia trabalhar na sua área (ilustrações, filmes de animação, pintura, etc.), embora estivesse sujeito a restrições, mas, ao mesmo tempo, recebia apoios ao seu trabalho, graças ao seu sucesso no estrangeiro. Os políticos da época interessavam-se pelo sucesso internacional da cultura oficial, algo que o trabalho de Jiří Trnka lhes garantia, apesar de este não corresponder exatamente às suas opiniões políticas.

O número de filmes checos que são restaurados todos os anos limita o tempo e os fundos disponíveis para as nossas restaurações. Considerando o número de filmes importantes da cinematografia checa, levará muito tempo até que todos os filmes checos sejam restaurados.

Entrevista a Anahit Mikayelyan

Matilde Dias - Ao longo da sua obra, Sergei Parajanov concentrou-se “na etnografia, em Deus, no amor e na tragédia”, como afirma no documentário *Paradjanov: A Requiem* (1994). Na sua opinião, como é que Parajanov equilibra a autenticidade ao retratar elementos etnográficos com as suas interpretações poéticas e artísticas?

Anahit Mikayelyan – Envio-lhe dois artigos de Levon Abrahamian úteis para responder a esta questão - *Toward a Poetics of Parajanov's Cinema* (2001-2002) e *Ethnography of Sergei Parajanov* (2023).

MD - Parajanov foi capaz de produzir arte abstrata, com um apelo quase universal entre o público. Por que razão acha que tal sucede?

AM - A capacidade de Parajanov de produzir arte abstrata com apelo universal pode ser atribuída ao seu talento inato, visão criativa e desejo de ultrapassar os limites da expressão artística, elementos que, quando combinados, dão origem a obras que ressoam profundamente junto do público. Além disso, a vontade de Parajanov de desafiar as normas artísticas convencionais e de ultrapassar fronteiras contribuiu provavelmente para o seu apelo generalizado.

MD - Quão significativo considera o envolvimento de Parajanov em diversas formas de arte, como a colagem e a escultura, na formação da sua abordagem ao cinema?

AM - As competências e técnicas que Parajanov adquiriu na criação de colagens e esculturas influenciaram-no, uma vez que não lhe foi permitido fazer filmes [enquanto esteve preso]. Durante estes anos, o seu talento de artista brilhante tornou-se evidente. Ele dizia: “não me era permitido fazer filmes e comecei a fazer colagens. A colagem é um filme comprimido”.

De facto, o envolvimento de Parajanov em diversas formas de arte promoveu uma abordagem multidisciplinar à sua criatividade. As experiências de Parajanov com colagem e escultura proporcionaram-lhe perspetivas e métodos de expressão alternativos. As obras de Parajanov -

montagens, colagens bidimensionais e tridimensionais, desenhos, bonecos e esboços de filmes - são a sua reação distinta à vida e aos acontecimentos em seu redor, a sua percepção estética do mundo.

MD - Parajanov é, por norma, caracterizado como um cineasta político. Como descreveria o pensamento político de Parajanov e que paralelos, caso existam, podem ser traçados entre as suas opiniões e os contextos políticos contemporâneos?

AM - O *oeuvre* cinematográfico de Parajanov divergia marcadamente do domínio convencional do discurso político, enfatizando a expressão artística no lugar de mensagens políticas explícitas. Os seus filmes extravasavam os limites dos temas políticos, optando, em vez disso, por explorar os domínios do significado cultural e estético. Mesmo na contemporaneidade, as obras-primas cinematográficas de Parajanov permanecem como reservatórios de inspiração e investigação académica, cativando o público com as suas tapeçarias visuais exuberantes e poética profunda. Estas servem como faróis de inovação artística, convidando admiradores a mergulhar nas suas profundezas, descobrindo camadas de significado e simbolismo tecidas intrincadamente em cada quadro. Na verdade, o legado de Parajanov transcende as fronteiras temporais da sua época, continuando a ressoar tanto entre cinéfilos como académicos, que encontram consolo e iluminação nos reinos hipnotizantes das suas criações cinematográficas.

MD - Parajanov encarou o cinema como uma forma de redescobrir a sua herança cultural. Considerando um contexto de produção marcado pela censura, de que forma este gesto pode ser interpretado como um ato de resistência?

AM - A utilização do cinema por Parajanov como um canal para redescobrir a sua herança cultural, num contexto altamente censurado, pode ser interpretada como um ato multifacetado de resistência contra forças opressivas. Em primeiro lugar, ao mergulhar nas profundezas do seu passado cultural através dos seus filmes, Parajanov reclamou agência sobre a sua identidade e expressão artística, afirmando, de forma desafiadora, o valor da sua herança face à opressão.

Além do mais, o próprio ato de criar filmes que celebrassem as suas raízes culturais subverteu as tentativas dos censores de homogeneizar a produção artística e silenciar vozes dissidentes. O desvio de Parajanov residia não apenas no conteúdo dos seus filmes, mas também na sua forma e estilo, que, muitas vezes, desafiavam as estruturas narrativas convencionais e as normas estéticas.

Este afastamento das convenções cinematográficas prescritas desafiou a autoridade do regime e afirmou a autonomia de Parajanov como artista.

MD - O Sergei Parajanov Museum pretende preservar o legado de Parajanov. Que progressos têm sido feitos para atingir este objetivo?

AM - O Sergei Parajanov Museum, localizado em Erevã, na Arménia, foi criado com o objetivo de preservar o legado do conceituado cineasta e artista Sergei Parajanov. Desde a sua criação, o museu tem feito progressos significativos na concretização deste objetivo, através de vários meios:

- **Exposições:** O museu acolhe regularmente exposições com obras de arte, filmes, objetos pessoais e recordações de Parajanov. Estas exposições não só fornecem informações sobre o génio criativo de Parajanov, como também ajudam a apresentar o seu trabalho a novos públicos.
- **Arquivos:** O museu alberga extensos arquivos relacionados com Parajanov, incluindo documentos, fotografias e manuscritos. Estes arquivos constituem recursos valiosos para investigadores, académicos e entusiastas, interessados em estudar em profundidade a vida e obra de Parajanov.
- **Programas educativos:** O museu organiza programas educativos, workshops e palestras destinados a promover a sensibilização e a apreciação das contribuições artísticas de Parajanov. Estas iniciativas ajudam a envolver visitantes de todas as idades e origens, promovendo uma compreensão mais profunda do legado de Parajanov.
- **Eventos culturais:** Além de exposições e programas educativos, o museu organiza eventos culturais, como exibições de filmes, performances e festivais que celebram a visão e a influência artística de Parajanov. Estes acontecimentos contribuem para manter vivo e relevante o legado de Parajanov no discurso cultural contemporâneo.
- **Colaboração internacional:** O museu colabora com outras instituições culturais, tanto nacionais como internacionais, para promover o trabalho de Parajanov à escala global. Através de parcerias e programas de intercâmbio, o museu facilita a partilha de recursos, conhecimentos e exposições, aumentando ainda mais a visibilidade e a valorização do legado de Parajanov em todo o mundo.

De modo geral, o Sergei Parajanov Museum tem levado a cabo avanços significativos na preservação e promoção do legado de Parajanov, através de exposições, arquivos, programas

educativos, eventos culturais e colaborações internacionais. Ao continuar estes esforços, o museu garante que as contribuições artísticas de Parajanov continuam a inspirar e a ter impacto nas gerações vindouras.

MD - Como é que o museu tem enfrentado os desafios de preservar e apresentar o património artístico e cultural de Parajanov na era digital?

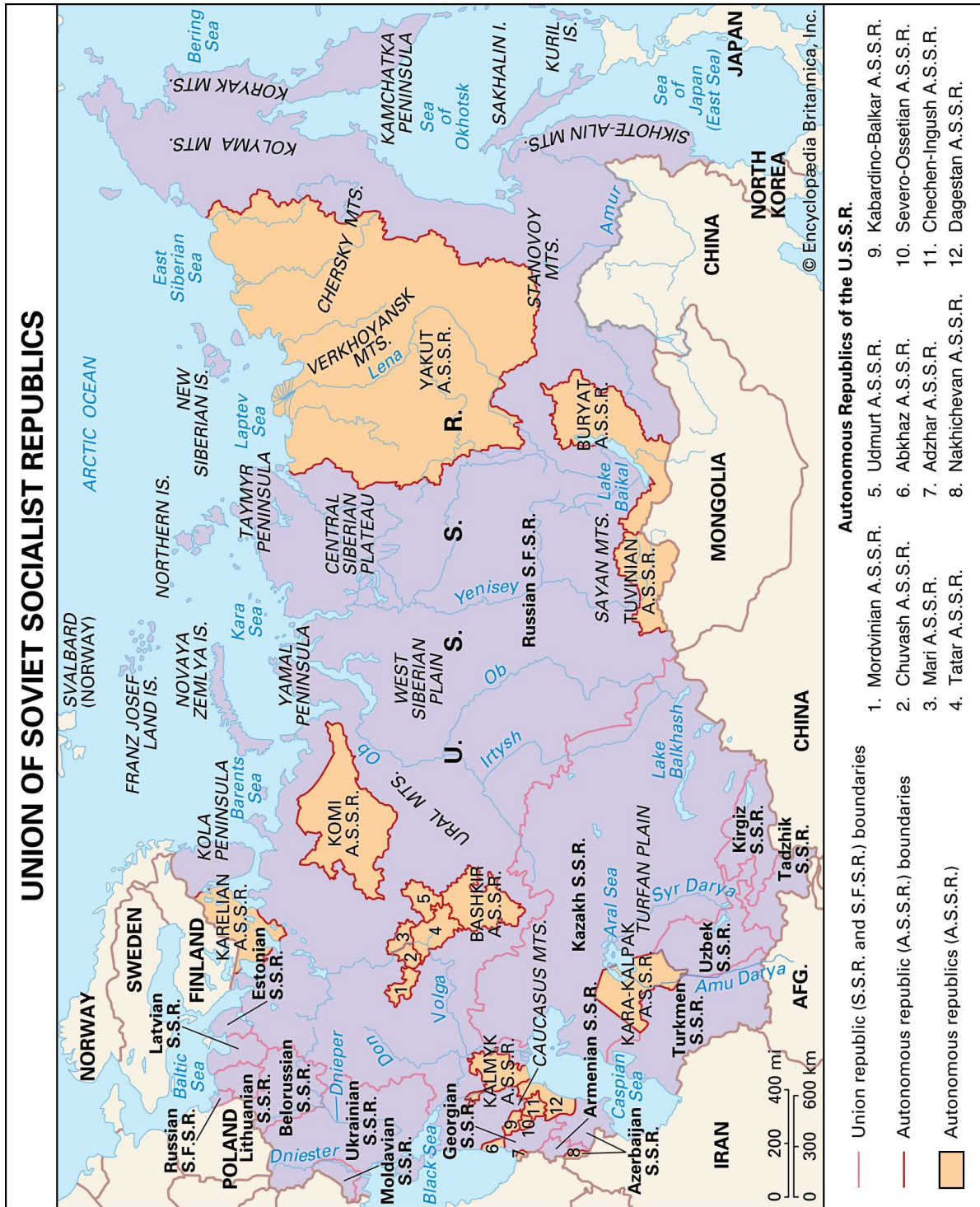
AM - Por reconhecer a importância da preservação digital, o museu emprega técnicas avançadas para salvaguardar as obras de arte e artefactos culturais de Parajanov em formatos digitais. Isto inclui a implementação de sistemas de *backup* robustos, gestão de metadados e protocolos de conservação para garantir a preservação a longo prazo dos recursos digitais.

O museu colabora com plataformas digitais, instituições culturais e empresas de tecnologia para gerar novas formas de preservar e apresentar a herança de Parajanov na era digital. Ao estabelecer parcerias com organizações, especializadas em preservação digital, realidade virtual e educação online, o museu acaba por melhorar as suas capacidades e expandir as suas iniciativas digitais.

MD - Considera que ainda existe um longo caminho a percorrer no restauro de obras de realizadores outrora considerados dissidentes? Quais os passos ainda por dar?

AM - Hoje, existe um reconhecimento crescente da importância de preservar a herança cultural, representada nos trabalhos de realizadores dissidentes. Através de esforços deliberados por parte de instituições de arquivo, organizações culturais, cineastas e grupos de ativistas, podem ser feitos progressos na restauração e salvaguarda destas importantes conquistas cinematográficas para as gerações futuras. No entanto, serão necessários compromissos, colaboração e recursos contínuos para impedir que as vozes e visões dos cineastas dissidentes sejam esquecidas ou apagadas da história.

Anexo I – Mapas da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e dos seus estados satélites



União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Fonte: Encyclopedia Britannica. Consultado a 4 de novembro de 2024 em <https://www.britannica.com/place/Soviet-Union>.

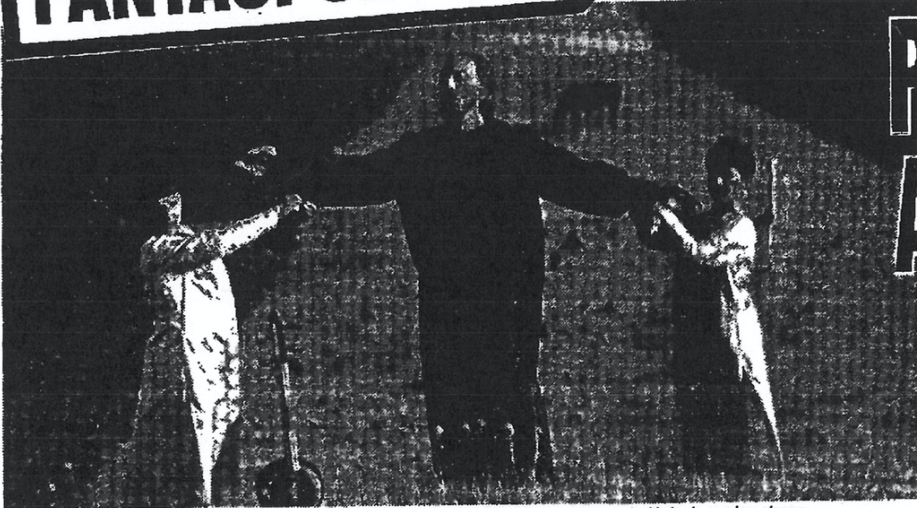


Estados satélites da URSS, com algumas datas de início e fim do domínio soviético. Fonte: Encyclopedia Britannica. Consultado a 4 de novembro de 2024 em <https://www.britannica.com/place/Soviet-Union>.

FANTASPORTO 90

Após Tarksky, Eisenstein e Doujenko

PARADZHANOV ACEITA TÍTULO DE GÊNIO DO CINEMA



Uma sequência do filme «A Cor da Romã», de Serguei Paradjanov, uma oportunidade de respirar cinema

SERGEI PARADZHANOV veio ao Fantasporto 90, onde, doente e amargurado, tem sido a figura mais procurada e mais falada. Concedendo-lhe um quarto lugar na lista dos maiores génios do cinema de todos os tempos, Serguei Paradjanov colocou-se depois de Tarkovsky, Eisenstein e Doujenko no decorrer de uma conferência de imprensa que concedeu no Porto e em resposta a uma pergunta de «A Capital».

Provavelmente e como o futuro confirmará, se enfrentando um novo estairismo não lhe destruíram todas as películas, até à capaz de ter aceriado. Felizmente para ele, conhece mal — segundo disse — os realizadores ocidentais. Só citou Fellini.

Confessando-se cansado, ainda na convalescência de uma operação cirúrgica melindrosa, em que lhe retiraram um pulmão, Serguei Paradjanov começou por pedir que fossem breves, pois o tempo urge. Como quem diz, «tenho mais que fazer do que estar aqui a aturar estúpidos jornalistas», perguntou se havia realizadores na sala do hotel Inça, quer dizer, alguém que estivesse à altura de discutir com ele problemas técnicos, para evitar os políticos. Embora citasse três vezes o nome sarrão de Gorbachev, via-se que o fazia sem qualquer convicção e apenas para dar cumprimento a um ritual previamente determinado.

Sobre o grau de independência com que trabalha a produtora Georgia Films, nada só evasivas sobre os problemas dele com as censuras oficiais, também nada.

E sobre a fase (no seu entender verdadeiramente genial) da sua obra que culminaria em 1962, com «A Pequena Flor so-

na (de)terminada maldição. Ainda que a organização do Fantasporto, na voz de Mário Dorminsky e António Reis, pretenda ilibar de todas as responsabilidades a embaixada da URSS, na capital do Norte, a verdade é que se passou com a allandega algo de extraordinário, e algo de filme fantástico e de terror: as bobinas não foram levantadas a tempo e quando o Fantasporto, então avisado, lá chegou, já estavam com o rótulo de «leilão». Isto é um filme de Polanski, especialista em ambientes de «huis-clos». E o universo concentracionário, pelos vistos, não tem fronteiras, parece não se confinar aos confins da Sibéria.

No entanto ou exactamente por isso, os felizes contemplados que conseguiram entrevistas exclusivas (?) com Paradjanov: para os respectivos jornais, foram, por ordem de importância: Maria Teresa Horta, de «O Diário» (claro), Pedro Garcia Rosado, de «O Jornal» (claríssimo) e Pedro Alvim de «Diário de Lisboa» (ainda claro).

Por mim, nunca pedi para estar na fila de espera. Quando o António Reis, da organização do Fantasporto, me anunciou que Paradjanov chegara mas muito doente, respeitai a doença do cineasta e o aviso da organização. Renúncio ao jornalismo como forma sádica de brilhar à custa de doentes ou moribundos. Bem, lhe basta a Paradjanov, coitado, ter nascido georgiano e de pais arménios, e vivido, portanto,

toda a sua vida exilado na sua própria pátria. Daqui a dez anos, nós, portugueses, estaremos exactamente na mesma situação de «gulag» relativamente à União das Repúblicas Capitalistas Europeias que dá hoje pelo nome de CEE. Pelo que posso compreender o que sofreu Paradjanov.

Uma coisa apaixonante

Depois, só os dois filmes dele vistos em Tróia — «A Lenda de Sunami» e «Hashib Karib» — não chegavam para acalantar grandes entusiasmos. Agora, depois de ver «A Pequena Flor sobre a Rocha», a indiferença cede lugar ao entusiasmo.

«Que saudades eu já tinha de um filme com cineminha!» E como respirar (outra vez) cinema é uma coisa apaixonante! Regra geral, os festivais internacionais, hoje, fazem-se desde banho escocês: quilómetros de película impressa dão para a gente esquecer, completamente, o que é cinema e o gozo de ver cinema a cem por cento. Vem depois, subitamente, solitária, «A Pequena Flor sobre a Rocha» e volta-me novamente a saber a importância, a eloquência do «raccord», dos «plongés», da luz e da sombra, do preto e do branco, dos grandes planos, dos esfumados, etc., etc., tudo isso que constitui a gramática teórica do cinema que os realizadores, hoje, quase dispensam, pois para quem é, bacalhau basta.

Parece que Paradjanov vai a

Lisboa, e uma delegada da Novosty no Porto garantiu-nos que ele falaria com os jornalistas... em Loures, não sei se em exclusivo para a TV local. Depois do caso das bobinas (quase) em leilão e do incidente allandegário-burocrático (???) que nos privou de ver, a tempo e horas, provavelmente algumas das fitas mais incómodas do génio georgiano, tudo é possível, até uma conferência de imprensa em Loures. O Gulag, afinal é cá.

...Também me disseram que o João Bénard da Costa estava à coca, para pendurar mais este medalhão de glória ao seu brilhante currículo de ex-director da revista «O Tempo e o Modo». Afinal, o Gulag é cá. Entim, estão reunidas as condições, como diria o camarada Cunhal, para que Paradjanov mostre alguns filmes seus na capital do reino e que, à sombra de «perestroika», se lhe proporcione aqui um metro e meio de pátria adoptiva que no seu próprio país lhe foi negada.

Só que o processo de libertação em curso, nomeadamente Geórgia e Arménia, está ainda tão confuso, que nem sequer é o momento de a gente saber (ainda) se Paradjanov vai ser declarado oficialmente génio do cinema ou, se como foi oficialmente acusado, um reles traficante de antiguidades com tendências homossexuais.

E que, lá como cá, as cabeças



e as cambadas têm sempre uma mesma origem, aprenderam todas no compêndio que na capa tem CIA e na contracapa KGB. Paradjanov amigo, nós estamos contigo. Os eternos resistentes em todas as clandestinidades de todas as geórgias. Sabemos o gosto dos gulag primeiro e das reabilitações como holocaustos depois.

Tal como declaraste à Maria Teresa Horta, na entrevista d'«O Diário»: «Eles não foram suficientemente valentes para te matar.» E é por isso, só por isso que ainda estás vivo. Que ainda estamos vivos. Mas com tanta, tanta raiva para destilar sobre os estúpidos dos jornalistas que não percebem nada disto.

Artigo “Fantasporto 90: Após Tarksky, Eisenstein e Doujenko, Paradjanov aceita título de génio do cinema” de Afonso Cautela, publicado a 10 de fevereiro de 1990, no jornal aveirense “A Capital”. Consultado a 28 de setembro de 2023, no arquivo da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.