

Notas sobre “ O trovador Kerib ”

O filme de Paradjanov, o conto popular

Jerusa Pires Ferreira

O cineasta soviético Andrei Tarkóvski, numa de suas últimas entrevistas, quando perguntado sobre o seu filme *O sacrifício*, e diante das muitas interpretações filosóficas que ele suscitou, respondeu que o filme era sobretudo um ritual. Em todos os sentidos, da organização dos tempos e dos objetos ao seu próprio espaço de sacração. Há em sua obra a criação deste ritual, que não se parece com coisa alguma, e que é em si mesmo a defesa permanente dos direitos do artista, a demarcação das possibilidades de liberdade do criador.

Sierguei Paradjanov⁽¹⁾, georgiano e de família armênia, não pôde filmar durante muitos anos, teve suas obras impedidas de serem vistas e surgiu para o mundo, como uma das grandes revelações do cinema contemporâneo.

O Trovador Kerib de Paradjanov foi um filme que na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em 1989 foi tão pouco entendido e apreciado pela crítica e pelo público, voltando depois a ser exibido em 1990, em circuito corrente, com bem mais ampla aceitação. Ele nos traz a revelação surpreendente do universo do Cáucaso e representa uma atitude que, ao mesmo tempo, recupera e valoriza elementos regionais e étnicos, projetando-os numa dimensão universal. O seu desenvolvimento segue o modelo da narrotologia oriental, numa seqüência de quadros encadeados proveniente de um tempo longo e se dirigindo a uma memória sem limites. Assim foi também o caso antecedente da belíssima *Lenda da Fortaleza de Suram*.

O relato do trovador pobre, Achik-Kerib, em peregrinação, segundo matriz do conto popular, é o do herói que parte, para depois resgatar e restabelecer valores, e é também o do cineasta, em exílio, que vai buscar do lado de fora a consagração negada, aquilo que não encontrara entre os seus.

Estão aí representados o tema do “exílio”, a partir do impasse social que na história do trovador pobretão se transforma em impasse amoroso e que requer serviço ou vassalagem a ser cumprida, e o do “périplo” purificador de caráter religioso, que se realiza numa seqüência de pequenos ritos, e na composição icônica de quadros muito sugestivos.

O filme se desenrola levando a tradição popular ao grau mais aberto de sua elaboração estética; faz da estilização e do ritual em si mesmo o pilar mais firme do processo construtivo. Os elementos visuais, as danças do folclore da Geórgia, as cores, os sons, as formas são levados às últimas conseqüências no processo estilizador, o que se contrapõe nitidamente às formas pasteurizadas e “folclóricas” das apresentações populares, e que calam tão bem ao gosto das instituições oficiais e do grande público em geral.

Enquanto procedimento, trata-se de algo que tem paralelo nos trabalhos do Movimento Armorial do Recife, no Brasil, guardadas naturalmente as profundas diferenças. Basta, porém, que se ouça a estilização da música oriental do filme, para que se tenha idéia dessa proximidade.

Há situações que nos passam o índice direto dos processos, a dança simétrica, os

JERUSA PIRES FERREIRA é professora da ECA-USP e trabalha com temas medievais e populares. É autora de *Cavalaria em cordel* (Editora Hucitec) e *O livro de São Cipriano – uma legenda em massas* (a sair em breve).

¹ Preso, acusado de homossexualismo e de praticar câmbio negro durante anos, representa ele próprio os impasses vividos pelo criador, sob condição de censura e controle.

mantos e manejos, as pinturas faciais, etc. Algumas situações em que se expõem claramente os índices da estilização, para além das danças, são o jocoso e a representação dramática.

UM CONTO NO CÁUCASO

A história do trovador Kerib, que obedece a um esquema narrativo corrente na literatura popular, se encontra em muitas versões na tradição da literatura oral dos povos do Cáucaso. Espalha-se também entre os povos da Ásia Menor, segundo pude saber, e eu arriscaria dizer que deve estar também presente na Índia. Conhecem-se algumas variantes georgianas, um conto armênio, histórias turquemenas e uzbeques. É também popular entre os turcos, sendo que a versão azerbeidjana é conhecida em muitas variantes, não sendo fora de propósito afirmar que terá seguido a própria rota do Islã.

O interessante é que nos estudos sobre literatura popular brasileira se classificam como histórias de herói-casal aquelas que muitas vezes perfazem um esquema temático e estrutural semelhante a esta história do trovador Kerib; há o herói pobre de um grande número de histórias de vaqueiros, de boiadeiros, de jardineiros e mesmo heróis sem profissão que se apaixonam pela filha do poderoso fazendeiro ou “coronel” de terras; é expulso, se auto-exila para enriquecer, passa a peregrinar e depois de enfrentar todos os obstáculos, volta da peregrinação. Com a ajuda de auxiliar mágico, santo ou alguma outra ajuda especial, consegue entrar, vencer o poderoso e casar com a filha. Estabelece os princípios de justiça e perdoa seus agressores. Casa com a heróina, princesa ou filha do coronel, tendo lugar na seqüência do folheto a grande festa da boda. Em alguns casos, casa algum membro de sua família com o anti-herói, então converso e agora ao seu lado. A boda é o álibi, é o fato que faz convergir tudo ao redor, e é nela que se realizam todos os projetos e as virtudes esperadas. É para ali que converge uma espécie de projeto regenerador, em que os humildes possam ter lugar, e a narrativa como que se encarrega de corrigir o social.

A VERSÃO DE LÉRMONTOV⁽²⁾

O conto, em anotação⁽³⁾ de Lermontov que não chegou a uma elaboração final, é datado de 1837, durante a permanência do escritor no Cáucaso, segundo se pode saber, e está próximo da variante azerbeidjana, anotada por um folclorista do Azerbeidjã em 1944. Tem também bastante a ver com uma variante georgiana, recolhida em 1930, e que se deve à fonte azerbeidjana, pois a parte em versos é transmitida nesta língua. Lermontov chamou seu conto de turco, mesmo porque entre os povos do Cáucaso era chamada de turca a língua do Azerbeidjã. Em seu texto porém, segundo se aponta, ocorre uma grande quantidade de elementos lingüísticos: árabes, armênios, iranianos, com ênfase nos azerbeidjanos.

Aliás, acompanhando a extraordinária experiência ficcional que é *O herói de nosso tempo*⁽⁴⁾ de Lermontov (em tradução de Paulo Bezerra), vai-se ao encontro da descrição das paragens, que se cumprem nas narrativas do folclore caucasiano. Há alguns elos entre o tratamento dado ao material recolhido do folclore, o conto do trovador Kerib, na versão de Lermontov, e algumas passagens deste romance. Em ambos o encantamento pelo Cáucaso, a estilização da paisagem: “Rodas de estrelas formavam lindos bordados no longínquo horizonte e se apagavam uma após outra, à medida que o brilho frouro do nascente se derramava pela abóboda lilás escura do céu, iluminando pouco os declives abruptos das montanhas, cobertos de neve virgem. De ambos os lados enegreciam sombrios e misteriosos abismos, enquanto a neblina, redemoinhando e enroscando-se como serpente, escorregava pelas rugas dos penhascos vizinhos, como que sentido e temendo as aproximações do dia”.

O interessante é que nos estudos sobre literatura popular brasileira se classificam como histórias de herói-casal aquelas que muitas vezes perfazem um esquema temático e estrutural semelhante à de Kerib

2 Conto traduzido do russo por Boris Schnaiderman, a partir de: *Obras reunidas*, M. I. Lermontov. Leningrado, 1981, t. IV, pp. 175-82.

3 Entende-se por anotação a recolha de materiais da tradição popular. Hoje se fala em recolha, gravação e transcrição. Deve-se levar em conta que há sempre uma interferência no texto, e que os antigos “anotadores” trabalhavam o texto, passando elementos de seu estilo e de seu código cultural.

4 Ver *O herói de nosso tempo*, M. I. Lermontov. Tradução de Paulo Bezerra. Rio, Ed. Guanabara, 1988.

O CONTO E O FILME

A versão que serviu de base para o filme não foi exatamente a de Lérmontov, embora esta possa ter servido de suporte para as variantes introduzidas. Há de se ter em conta que o cineasta deveria conhecer outras versões populares, tão correntes em sua região e que, além delas, há o fator criatividade e ainda a tradução do relato oral-escrito para a linguagem cinematográfica.

A PEREGRINAÇÃO

“Quem vem à terra de outrem”...

O exílio é o percurso purificador que prepara o serviço amoroso. E a peregrinação do herói, embora seja individual, é religiosa, e tem um sentido profundo em relação à comunidade.

Aí o exílio se confunde com a peregrinação, vista sempre como um símbolo religioso que aponta para situações míticas mas que representa também, no exercício das qualidades do indivíduo e sua capacidade de sacrifício, ao mesmo tempo a superação do social para a posterior integração. O herói decide partir, para voltar vencedor, devendo por isso suportar privações e sacrifícios, para ser depois resgatado pela força de sua própria coragem ou do milagre.

Estão em causa, simultaneamente, o universo popular ligado à matriz mítica e ao aspecto formular da narrativa épica⁽⁵⁾, concentrando elementos pagãos e muito arcaicos, que se vêm reunir aos do universo muçulmano do Cáucaso.

“Durante os passados sete dias eu comi no mesmo prato, bebi no mesmo copo e dormi na mesma cama, rezando ao mesmo Deus”...

A peregrinação de Kerib é a do herói em caminho, em serviço amoroso e em busca de riqueza mas é também a do religioso em busca de unidade, de integração e compatibilidade entre o sagrado e o profano. Embora se reúna ao tema do auto-exílio (AAth. 460 B)⁽⁶⁾, “The journey in search of fortune”, a viagem para achar fortuna está presente em muitos contos populares asiáticos e europeus. Costuma aí contar, enquanto efeito narrativo, o som das moedas tilintando, o brilho das jóias, etc. Um dos objetos que tem maior ênfase é, por exemplo, o saco de moedas ou de pedras, que se transformam em diamantes. Assim que nestes relatos comparece sempre o gesto traidor. Previa-se então que o trovador Kerib sofresse a felonía e o engano do traidor Kurchud-Bek, como parte de um rito propiciatório e de expiação, cumprindo o componente indispensável do modelo épico. Assim se dá nos *Cantares do Mio Cid* ou na *Chanson de Roland*.

Há uma sucessão de provas que envolvem a vida e a morte do herói e prenunciam o milagre do santo. É ele que o vai devolver à comunidade, reintegrando-o depois de mais apto, o que confirma a necessidade da peregrinação.

É preciso que se lembre que a *Hadj* ou peregrinação a Meca é o quinto dos pilares do Islã (“*is a journey obligatory to every Muslim, man or woman who has reached the age of puberty*”)⁽⁷⁾ e que as peregrinações no mundo islâmico dão origem a uma rica literatura de viagens e mesmo de desastres.

O trovador Kerib, em seu percurso, a partir da versão que se representa no filme de Paradjanov, depara com algumas situações bem próprias:

- 1) Encontra piedosos que o acolhem e vestem;
- 2) Situa-se no rastro de uma caravana, recolhendo brinquedos e objetos;
- 3) Assiste ao poeta que vai morrer, pranteia-o e enterra-o com as próprias mãos (cena que não consta do conto mas que no filme se presta ao desenvolvimento da metáfora do artista incompreendido);
- 4) Participa do banquete ritual de cegos (aliás não constando também da versão trazida por Lérmontov). Aí se desenvolve ao máximo a estilização das formas rituais, o espetáculo, em que predomina o vermelho em seu esplendor e exuberância.

Aliás, a peregrinação é mostrada sempre como uma duplicidade, entre o ato voluntário e uma espécie de predestinação ou promessa feita⁽⁸⁾. Ela representa um símbolo amplificado do dilema escolha versus obrigação no corpo da ordem social, em que prevalece o status. E, assim, ela se confirma como um estado liminar, que vai mais longe do que os ritos de iniciação. No conto do trovador Kerib estão presentes todos os sacrifícios, provas e desastres que depois são compensados pela vitória. Aliás, no clássico *Os ritos de passagem*⁽⁹⁾, Van Gennep demonstrou que muitos tipos de rituais têm alguns



Cena do filme “O trovador Kerib”, do cineasta russo Sierguei Paradjanov

5 *The narreme in the medieval romance-epic*, Eugene Dorfman. Toronto University Press, 1969. (Ver o ato de traição como pivô central.)

6 Ver *Motif-Index of Folk Literature*, Aarne e Thompson. Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1956. 6 vols. Disponho da edição de 1908 (*The types of folk tale*) e costumo consultar, no Rio de Janeiro, a edição de Helsinki de 1932 (6 vols.).

7 In *Dramas, fields and metaphors*, Victor Turner. Ithaca, Cornell University Press, 1975.

8 *Ibidem*. Ver “Pilgrimages as Social Processes”, cap. 5.

9 Ver o clássico *The rites of Passage*, Arnold van Gennep. Chicago, 1972.



Cena do filme de Paradjanov

estágios claros que tornam muito relativa a questão do tempo em sua duração, significando diferentemente de acordo com as culturas. Oferece-nos um esquema ritual que vale a pena lembrar porque ele se cumpre nos estágios narrativos do conto do trovador Kerib:

- 1) Separação (o herói parte);
- 2) Margem ou lîmen (o herói perambula);
- 3) Reagregação (o herói retorna).

O momento da peregrinação ou o estado de liminaridade representa, a princípio, a negação de muitas características da estrutura social preliminar. A estrutura social não é eliminada mas é radicalmente simplificada. Como no estágio liminar dos ritos de iniciação, o ator-peregrino se confronta com a seqüência de objetos sagrados e participa de atividades simbólicas, que ele acredita serem eficazes para provocar mudanças. Ele espera mesmo por milagres e transformações, tanto da alma como do corpo, numa espécie de predestinação à penitência.

Vamos vendo claramente como nas versões do conto se desenvolve tudo isso, principalmente se mantemos na memória as seqüências do filme.

A peregrinação põe em questão todo um estado de coisas, nos níveis pessoal e social, e a sugestão de novas possibilidades se faz concretamente. Há também a noção de que se libera o individual daquilo que é apenas obrigatório e se evidencia, apesar do imperativo de escolher, a capacidade para a livre-escolha.

Há também, constando do relato, a introdução de um tempo visionário e religioso, que é um tempo-parte da peregrinação e do milagre. Inauguram-se outras distâncias e outra relação tempo-espaço, tanto que o herói ousa até esquecer dos prazos que teria para realizar esta ou aquela tarefa. O lapso, o esquecimento, que seria desastroso, dá lugar então ao milagre ou à renovação. Assim, a viagem repentina e prodigiosa do trovador, no cavalo que voa, fazendo o impossível realizar-se, como em algumas narrativas de princesas ou nos folhetos de cordel. O cavalo é sempre celeste, nas mais antigas mitologias, enquanto que o boi aponta para forças ctônicas⁽¹⁰⁾.

O peregrino é objeto e resultado do milagre, tanto que numa das passagens é salvo pelas crianças.

Aliás, referindo-se ao mundo medieval e suas categorias de tempo e espaço, diz-nos Gourevitch⁽¹¹⁾ que os santos particularmente são capazes de percursos extraordinários. E conta-se que o próprio Abelardo realizava a façanha de ir de Roma a Babilônia em uma hora. A dimensão espacial está também conjugada ao milagre, obtendo sempre um grande efeito na recepção do conto.

O SANTO SALVADOR – KHADRILHEZ – SÃO JORGE

Num artigo modelar, “Hizir, Ilias, Hidrillez: os mestres do tempo, o tempo dos homens”⁽¹²⁾, mostra o autor que Hidrillez (ou Khadrilhez) é a denominação que associa os nomes Hizir (Al Kadir – o verdejante) e Ilias (Elias), que ocupam um importante lugar na profetologia muçulmana. Segundo a legenda, eles viajam no céu empíreo, durante todo o ano, realizando diversos prodígios. Hizir sobre os mares, Ilias sobre a terra; e se encontram na noite de 5 a 6 de maio no alto de uma montanha. Têm por traço comum a renovação da natureza, a esperança de plenitude da natureza e de fecundidade, a abundância de alimentos e de bens, o desaparecimento de várias formas de infelicidade biológica. Diz também o autor que a riqueza simbólica e a grande diversidade de traços culturais, em que se fundam os rituais de Khadrilhez, contrastam com o laconismo do Alcorão que trata os personagens em separado, ao contrário da tradição popular, que não pode conceber um sem o outro. Khadrilhez é, portanto, e desde sempre, uma invocação sincrética, simbolizando a festa da primavera, assim como dá conta de um sistema de mitos que se arruma em torno do calendário lunissolar.

O autor estuda os ritos do ponto de vista da astronomia com muita precisão, assim como a questão dos calendários, concluindo finalmente que no calendário popular anatólio são estes de maneira manifesta os atributos e as lendas de Elias e Hizir, que permitem a ancoragem do sistema religioso do Islã. Mas o autor nos fala também de mitos autóctones com diferentes entradas na área cultural considerada⁽¹³⁾. Assim aparecem não apenas outros panteões mas o par São Jorge-São Demétrio, reunindo-se também a conjunção Deméter-Perséfone.

Elias, tão presente na poesia popular (há um ciclo de narrativas desde a *Bíblia*), está, portanto, assentado no corpo desta invocação a Khadrilhez ou Khadrilhez.

10 Ver “Cheval céleste et bovin chthonien”, Hommage a Peter Naïli Boratav, in *Quand le Crible était dans la paille*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978, pp. 37-63. Importante coletânea de estudos sobre o mundo túrquico.

11 *Les Catégories de la Culture Médievale*, Aaron Gourevitch. Paris, Ed. Gallimard, 1983.

12 Ver “Hizir, Ilyas, Hidrillez: les maîtres du temps, le temps des hommes”, Altan Gokalp, in *Quand le Crible était dans la paille*. Ed. cit., pp. 211-30.

13 Um especialista em cultura islâmica e cultura árabe em geral poderá avançar bastante, neste território de práticas, costumes e lendas.

14 Ver materiais referentes a Peter Naïli Boratav in *Quand le Crible était dans la paille*, pp. 12-23. Trata-se de um importante pesquisador turco do folclore.

15 Ver “Le culte des arbres et des montagnes dans le Tales”, *ibidem*, pp. 96-104.

O mais interessante é que nos diz o autor que a tradição dos Achik (trovadores) da Anatólia quer que o poeta termine o poema que acaba de cantar com a fórmula “Nosso mestre Hizir-Khadrilhez é aquele que faz possível a minha arte”.

O conto popular que nos transmite a história do Achik-Kerib parece, em nenhum momento, deixar de lado esta função do santo – propiciador da arte e do amor.

O cineasta Paradjanov, ao nos passar a sua versão, tinha plena consciência disso e procurou tirar efeitos desta rede de relações sincréticas e dos laços que ligam as celebrações: a fertilidade, o amor, o casamento, a arte para além das dimensões do social.

Do mesmo modo o personagem Kōragli, onipresente nos contos do mundo turco, segundo Baratav⁽¹⁴⁾, serve constantemente de ponto de encontro das invariantes das lendas que concernem a Hizir-Elias (Khadrilhez e Enoch): beber a água das fontes da vida, as provas da paciência, os milagres aquáticos, a fonte divina da imortalidade, da coragem e dos talentos do poeta.

Khadrilhez, que no conto do trovador Kerib é não apenas o eixo do milagre mas o suporte de toda a trama, constitui o limiar de uma transição, é um mediador privilegiado entre a vida da comunidade e o registro do divino. Há muitas dimensões materiais e espirituais na evocação desse santo, que aparece no relato de Paradjanov como a síntese das sínteses – um indispensável elemento integrador entre arte e vida, o esperado São Jorge, guerreiro e salvador, sempre pronto a aparecer em terras que receberam o seu nome.

A GEOGRAFIA

Apesar da inscrição do relato em tempos e espaços sacralizados, como por exemplo quando se observa a força das montanhas sagradas⁽¹⁵⁾, aqui não se fala concretamente de santuários ou de acontecimentos histórico-religiosos. Um acompanhamento da *Geografia do conto* nos confirma que não estamos diante de um périplo visionário, mas de um roteiro de importantes cidades do percurso comercial e mítico do concreto mundo islâmico.

Cabe lembrar aqui a formulação de Antonio Candido sobre *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa: “A geografia desliza para o símbolo e o mistério, apesar de sua rigorosa precisão”⁽¹⁶⁾.

Aqui, estas cidades “reais” é que nos colocam diante do milagre, e por sua vez é o milagre que, no universo narrativo, nos coloca diante delas. Anulam-se então tempos e espaços, e nos são apresentados, simultaneamente, torres e minaretes, o brilho das muralhas! Somos conduzidos pelo cavalo voador, o cavalo branco de São Jorge, pagão, muçulmano e cristão, acionado sempre contra o dragão da maldade.

Percorrendo os mapas e as descrições das cidades islâmicas vamos tendo, ao mesmo tempo, situações “reais” e imaginárias, mas pode-se sobretudo acompanhar a área de circulação deste conto, a viagem de Achik em sua prova. Lá estão assentadas e grafadas Khalaf (Alepo), Arzinhan (Erzincan), Arzenin (?) Arzerum (que fica na Armênia) e Kars (cidade da Turquia, perto da fronteira da Armênia)⁽¹⁷⁾.

O conto portanto não se desenrola num espaço “ideal”, mas em espaços mistos que têm a configuração geográfica e religiosa de toda uma área cultural. Vai-se retirando do corpo do mito, da paisagem “natural” e da estilização a sua verdadeira medida ontológica e narrativa.

O filme, como o canto, em certos momentos se serve de tudo isso como uma história de proveito e exemplo, e desde a urdidura inicial está inscrito o fatalismo islâmico. É Deus que dá a riqueza a um e a pobreza a outro, fatos que no entanto podem ser revertidos, como se viu, pela peregrinação individual que insere o indivíduo na dimensão religiosa e moral do grupo a que pertence. Mas é a vontade de Deus (Alá-São Jorge) que garante o retorno, a integração e a correção daquilo que antes estava “errado”. No filme há mesmo a intenção de pensar esta civilização do Cáucaso como uma compatibilização de crenças⁽¹⁸⁾: pagãs, islâmicas, cristãs, numa convivência que é, em si, conflituosa e nada harmônica mas que, de um ou de outro modo, terminam por se reunir, formando uma entidade própria e definindo um modo de ser.

Daf, que o cineasta procura, a cada passo, evidenciar o sincretismo religioso, identificando o “serviço amoroso” ao ritual. Ele trabalha plasticamente, conseguindo nos mostrar verdadeiros retábulos, como as seqüências em que Magul-Meguéri, transpassada de dor, com um punhal na mão, à espera de seu herói ou da morte, nos traz a perfeita representação visual de Nossa Senhora das Dores. Há uma iconização intensa. O mila-



16 Ver “Jagunços mineiros de Cláudio e Guimarães Rosa”, Antonio Candido, in *Vários escritos*. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1970, p. 147.

17 *O Islame e a sua civilização – secs. VII-XX*, André Miguel. Lisboa, Ed. Cosmos, 1971, p. 57.

18 Quando de nossa visita à Geórgia, em 1987, observamos em Tbilisi que jovens estudantes universitários, integrados na vida cidadã, procuravam esmagar e elidir a marca islâmica, a força dessa cultura. A própria cultura hegemônica tentou sempre sufocar os traços do islamismo, e até se entende o porquê. O Museu Histórico conserva dos muçulmanos apenas “estandartes museificados” perdidos em batalhas com os cristãos. Perguntados sobre isso, responderam que é assim mesmo, que sua cultura é mesmo cristã e o que de muçulmano existe, para além dos vestígios arquitetônicos, está restrito às montanhas, vive em atraso e fanatismo religioso. Ao nos levarem a uma das suas belas igrejas, para surpresa nossa, começaram a rezar e acender velas, diante de um ícone de São Jorge. Acreditamos que poderíamos estar assistindo a um rito de umbanda no Brasil.

gre, ao se dar, traz consigo a mistura musical mais extremada como solução. A música oriental e as estilizações orientalizantes se fazem misturar ao motivo insistente da Ave Maria.

Esse processo de estilização vai alternando, em crescendo, ornatos e emblemas muçulmanos e cristãos. Assim, é muito oriental a profusão de vasos, pavões, quadros; dos tijolos e do azul em todas as gradações. Também a questão dos relevos e dos ornatos, mostras da infinita variedade e riqueza ornamental da arquitetura islâmica.

Os eixos cromáticos se concentram no azul, o negro e o vermelho, cores fortemente rituais. Na guerra, no canto ou na dança eles se realizam em plenitude. O Achug (mendigo) que é Achik (trovador), chegando à corte do paxá, deverá cantar sobre tapetes vermelhos. Essa tapeçaria é mostrada em todo o seu esplendor e variedade. Também o artesanato de bonecos que vão caindo, por exemplo, quando passa a caravana: um artesanato mágico, que orna de trapos e despojos – belos tecidos – tanto a vida como a morte. Também é surpreendente a variedade de narguilés, arrumados para serem vistos, como se estivessem colocados num museu.

“Pureza e perigo” estão propostos em alternância no itinerário da peregrinação. Estão presentes no filme alguns elementos-signos da purificação como, por exemplo, a cachoeira em si, ou o banho na cachoeira. Assim, quando do retorno miraculoso do herói à casa materna, seria necessário exorcizar os espíritos e exibi-los. Alguns signos e elementos maléficis estão bem explícitos: o fogo e as pimenteiras rubras – a dança dos demônios.

A LIBERDADE DO CANTADOR (ACHIK/TROVADOR)

“O rei me disse fica/ eu disse não”.

A armadura que veste o trovador Kerib é, de fato, a camisa de ferro que impede o canto. Assim também o cantador nordestino, que manifestava nas pelejas e em suas andanças a necessidade de apoio do senhor de terras, se arrogou sempre o direito de não estar sujeito a ele, de não ser seu escravo. “Se eu tiver de viver obrigado/antes desse dia eu morro/Deus fez a terra, os bicho tudo forro/estava escrito no livro sagrado”, diz-nos Elomar em uma das suas composições⁽¹⁹⁾.

Descrevendo a figura do cantador, na primeira metade do século XX, diz-nos Câmara Cascudo⁽²⁰⁾: “Curiosa é a figura do cantador. Tem ele todo orgulho de seu estado. Sabe que é uma marca de superioridade ambiental, um sinal de elevação de supremacia, de predomínio⁽²¹⁾.”

É exatamente assim que se dá nas versões deste conto: “Não sou escravo do paxá” diz o trovador Kerib, quando obrigado a cantar. Num documento transcrito por um estudioso do mundo islâmico, uma carta a um sultão, percebe-se que os seus servidores se colocam junto à poeira de seus nobres pés, e a carta é assinada por alguém que se diz: o pobre, o humilde Hassan, poeira⁽²¹⁾.

Daf que bem forte se faz a recusa do trovador, com sua arte inspirada por Deus, se recusando a ser poeira, sob os pés de um paxá. Mais uma vez se constrói a metáfora que põe em posição aguerrida o criador e os estados totalitários.

TRANSPOSIÇÕES DO CONTO AO FILME – AS GRANDES METÁFORAS

A pantomima

Verificamos, por exemplo, uma diluição do trágico por efeitos de pantomima, ou a criação de um tragicômico: o trovador é condenado e deverá servir de pasto ao tigre, num teatro *en rond*, representando a farsa num lugar consagrado ao mártirio. Então a morte será o estar vivo na pantomima. Nesta o artista, quando da restrição do seu canto, opróbrio mais vexaminoso que a morte.

O estranhamento⁽²²⁾

A trazida do conto imemorial para a situação presente da Geórgia, do mundo soviético, do próprio artista ocorre por efeitos de estranhamento. O tigre falso, as metralhadoras no colo das moças, quando da escuta dos cantos até o final e explicitamente – a câmara filmando –, são aparições inusitadas e desinstaladoras, metalinguagem inesperada, para dar conta das relações entre si mesmo e o mundo oficial e para homenagear A. Tarkóvski, a quem dedica o filme, esperança de renovação e de reconhecimento.

19 Elomar, trovador baiano que desenvolve suas composições a partir da tradição popular e da vivência no que chama de universo catiguereiro.

20 Ver *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984, pp. 126-7.

21 Ver “Deux rapports sur Sah Ismail et les Ozbeks” de Jean-Louis Bacqui-Grammont, in *Quand le Crible...* Ed. cit., pp. 65-8.

22 A noção de estranhamento foi desenvolvida por Vitor Chovolovski. “L’Art comme procédé”, in *Théorie de la Littérature*, org. Tzvetan Todorov. Paris, Ed. Seuil, 1965, pp. 76-97 (o original russo é de 1917).