

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

Feast and death: Prokofiev's experimentation with Eisenstein in the colorful scene of Ivan the Terrible

Luiz Felipe Guimarães Soares¹

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

felipe.soares@ufsc.br

<https://orcid.org/0009-0001-5308-416X>

Guilherme Sauerbronn de Barros²

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

guilherme.barros@udesc.br

<https://orcid.org/0000-0001-7887-8807>

Submetido em 15/04/2025

Aprovado em 28/05/2025

Resumo

Análise da sequência colorida de Ivan, o terrível, Parte 2, de Sergei Eisenstein, com música de Sergei Prokófiev, mostrando a importância da experimentação no processo de composição – tanto da cena quanto da música. A experimentação livre se dá principalmente no uso de módulos intercambiáveis, escritos por Prokófiev e utilizados com liberdade na montagem.

Palavras-chave: Experimentação; Prokófiev; Eisenstein; Ivan, o terrível; Trilha sonora

Abstract

Analysis of the colour sequence of Ivan the Terrible, Part 2, by Sergei Eisenstein, with music by Sergei Prokofiev, showing the importance of experimentation in the composition process – both of the scene and of the music. Free experimentation occurs mainly in the use of interchangeable modules, written by Prokofiev and used freely in the montage.

Os dois filmes *Ivan, o terrível* (partes 1 e 2) de Sergei Eisenstein, com música de Sergei Prokófiev, podem ser lidos como um musical. Mais do que isso, como espaço paradigmático de experimentação, principalmente para a composição de música para cinema. Esta é a hipótese central da tese de doutorado da qual provém este artigo. A produção, durante a segunda guerra mundial, sob a violência do totalitarismo de Stálin e de seus censores real-socialistas, foi desastrosa. O roteiro teve que ser alterado inúmeras vezes, e mesmo assim não houve como evitar a frustração. O projeto era o de uma trilogia. O primeiro filme, feito a partir de 1943 e estreado em 1945, agradou o poder central, tendo sido premiado. O segundo foi banido, acusado pelos censores (e por Stálin pessoalmente) de ser um drama hamletiano de um tsar fraco e atormentado por dúvidas, algo oposto à figura que o tirano queria cultuar, ou seja, um Ivan Grózny altivo, decidido, absoluto – e terrível. Assim, essa segunda parte só foi liberada por Kruchev, em 1958, dez anos depois da morte de Eisenstein, cinco depois da morte de Prokófiev (e de Stálin, no mesmo dia). Da terceira parte, apenas poucos minutos foram filmados. A relação entre os dois Sérgios, Prokófiev e Eisenstein, apesar de muito afetuosa e recheada de admiração mútua, foi também muito complicada, afetada por dificuldades de toda ordem, incluindo graves problemas de saúde.³

Com isso, apesar de ambos os Sérgios declararem o quanto valorizavam a precisão, a adequação entre música e cena na construção de intenções dramáticas, a experimentação foi praticamente uma imposição. Prokófiev escreveu peças curtas, assim mesmo divididas em módulos, que se tornariam intercambiáveis. Boa parte dessa escrita foi feita para cenas que ainda não haviam sido filmadas (o que é comum nesse trabalho), a partir de descrições ou desenhos de Eisenstein (que foi também o diretor de arte dos filmes, tendo desenhado a concepção visual de praticamente todas as sequências). Na complicação do trabalho, nos desencontros e lacunas, várias soluções foram sendo testadas, incluindo a repetição de blocos de música em cenas para as quais eles não haviam sido planejados, fazendo variar muito o sentido da pretensa adequação dramática e relativizando muito o valor da sincronia. Boa parte do que Eisenstein escreveu, louvando a

¹ Professor titular do Departamento de Artes da Ufsc (cursos de Cinema e Artes Cênicas).

² Professor titular do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC.

³ Cf, por exemplo, Levaco, Ronald. The Eisenstein-Prokofiev correspondence. *Cinema Journal*, v. 3, n. 1 (Autumn, 1973), p. 1-16.

capacidade de Prokófiev de compor músicas perfeitamente adequadas às cenas proposta, foi formulada depois das respectivas gravação e edição.⁴

Neste artigo, analisamos a famosa sequência colorida da parte 2 de *Ivan, o terrível*, mostrando um pouco dessa composição em módulos intercambiáveis e o recurso à repetição, não apenas como solução de imprevistos, mas também como demonstração de uma liberdade experimental – com relação a normas ou imposições, industriais ou ideológicas. A sequência aparece perto do fim da parte 2. Toda a trama passa pela oposição cerrada que Ivan, desde que assume o trono, na infância, faz aos boiardos, incluindo os nobres mais próximos e, principalmente, sua tia, Iefrosínia Staritsky. Num maniqueísmo à la Disney, em que Ivan é glorificado, esta é apresentada como a vilã da história, que mata por envenenamento a tsarina Anastácia e passa a tramar a derrubada e mesmo o assassinato de Ivan, querendo acima de tudo colocar seu próprio filho, Vladímir, no poder. Ivan, por sua vez, forma uma legião de apoiadores e protetores, por fora das camadas nobres, a chamada Opríchnina, que, pelo uso da força, desapropria uma enorme quantidade de terras, revira as instituições e garante o absolutismo do tsar. A sequência colorida em questão aqui é a da grande festa dos opríchniques, em que Ivan reverte teatralmente a trama que culminaria em seu assassinato: o abobado Vladímir é vestido com o paramento do tsar, confundindo o assassino, e é morto em seu lugar, para desespero de Iefrosínia, que enlouquece.

A sequência contrasta violentamente com o resto do filme, primeiramente devido à cor, consequência direta da guerra, ou melhor, do butim berlinense dos aliados: na parte oriental da Alemanha, agora (1945) ocupada pelas forças soviéticas, estas dominaram toda a estrutura de produção e exibição de cinema da antiga Ufa (Universum Film Aktiengesellschaft) – uma das providências, aliás, foi lançar a Parte 1 de *Ivan, o terrível* dublada em alemão. Uma parte do estoque de negativos coloridos Agfa que foi confiscado em Berlim foi mandada para Moscou, e Eisenstein recebeu algumas latas.⁵ Mas, para além da cor, esse contraste violento se dá também pela energia extrema, pela vibração intensa de dezenas de dançarinos, pela alegria vingativa que os move no

⁴ Ver, principalmente, Eisenstein, Sergei. *Non-indifferent nature*. Translated by Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 348-355. Ver também Jacobs, Lea. A lesson with Eisenstein: Rhythm and pacing in *Ivan the Terrible, Part 1*. *Music and the moving image*, v. 5, n. 1. University of Illinois Press, Spring 2012, p. 24-46; Neuberger, Joan. *This thing of darkness: Eisenstein's Ivan the Terrible in Stalin's Russia*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2019, p. 262-272.

⁵ Neuberger, op. cit., p. 68.

deboche cruel que dirigem aos boiardos, estimulados pelo tsar, pela dimensão (cruel) da teatralidade e, obviamente, pela música extremamente festiva, em grande parte muito *rusa*.

A análise a seguir é feita com base na grade orquestral completa da música para as duas partes de *Ivan*, reconstruída por Frank Strobel, muito generosamente cedida por Mark Heyer, editor da Sikorski de Berlim. Essa reconstrução foi feita com base na edição anterior, também da Sikorski, de 1997, coordenada por Marina Rakhmânova, que no entanto não é fiel ao filme. A partitura reconstruída traz finalmente toda a música que se ouve no filme (com as repetições escritas, sem *ritornellos*), tendo como pauta superior a linha do tempo do filme, com indicação (por notas) de imagens definidoras dos planos, junto com a minutagem de cada uma⁶. São analisadas também algumas páginas dos manuscritos de Prokófiev reunidas especialmente para a tese já mencionada.⁷

São cinco as peças principais da sequência, ou as que nela mais se repetem, assim intituladas por Prokófiev: “Dança caótica” (Хаотическая, *Khaotitchéskaia*) “Dança organizada” (Организованная, *Arganizavânaia*), “Canção dos opríchniques” (Куплеты опричников, *Kupliêti apritchníkov*), “Coro n. 1” (Хор [Khór] Nº 1) e “Coro n. 2” (Хор [Khór] Nº 2). Os manuscritos de Prokófiev para essas cinco peças, incluindo esboços, somam 21 páginas. Na partitura final de Strobel (sem *ritornellos*), as páginas correspondentes são 110 (quase metade de toda a grade para a Parte 2).⁸ A “Dança caótica” toca quatro vezes, com repetições de diferentes; a “Dança organizada”, cinco; a “Canção dos opríchniques”, quatro. Não fica claro o motivo pelo qual uma das danças seja intitulada “caótica” e a outra “organizada”. O Coro 1, curto, toca três vezes, e os 24

⁶ As duas partes do filme foram exibidas numa única sessão com música ao vivo feita por orquestra e coro, na Konzerthaus de Berlim, dia 19 de setembro de 2016, sob regência de Frank Strobel. Gravada e editada, a seção foi exibida pelo canal Arte alemão. sobre a partitura reconstruída. Esse arquivo de vídeo foi cedido generosamente pela equipe para esta pesquisa. As minutas indicadas neste artigo se referem a esse arquivo, que pode ser acessado em <https://youtu.be/G32Od0Byol8>.

Há também uma versão restaurada das duas partes do filme, disponível no Youtube, com legendas em inglês: Parte 1: [https://www.youtube.com/watch?v=ZYOxxp_EVxc](https://www.youtube.com/watch?v=ZYOxxp_EVxc;); Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=vnNgs8VsoQ>

⁷ Todas as páginas manuscritas apresentadas aqui estão no Fundo 1929 do Rgali (Arquivo Estatal Russo de Literatura e Arte), em Moscou, e foram fotografadas a partir de microfilmes pela assistente de pesquisa Olga Melníchenko, em 2024.

⁸ Prokofiev, Sergei. *Muzik zum Film Iwan der Schreckliche. Film 2 (Op. 116, 1958/2016)*. Rekonstruierte Originalfassung Herausgeber: Frank Strobel. Hamburg: Sikorski, 2016. As referências a esta edição (correspondentes à segunda parte de *Ivan, o terrível*) virão aqui com o número do volume em algarismo romano maiúsculo mais dois pontos, os números das páginas, mais a indicação “c.” e os números dos respectivos compassos. A sequência em questão está em Strobel, de II: 110 a II: 214, tirando as cinco (II: 165-9) da repetição da peça “Shúisky e os treinadores de cães”.

compassos do Coro n. 2 aparecem duas vezes seguidas (e na segunda, temos ainda o primeiro tempo de um 25º).

As “Danças” e a “Canção” foram escritas por Prokófiev em 1945, sob pressão de Eisenstein, como podemos ver na carta de 1º de agosto em que ele diz, no desespero:

This postponement puts my work in a catastrophic position. Based on your promise of the music for the dance [dos oprítchniques] we have constructed corresponding sets and have hastened all our plans and deadlines for arrival of actors for this shooting. Now everything is going to come apart at the seams, so that you'll never pick up the pieces again.

I am asking you very, very seriously if there is the slightest possibility to pursue the composition of the dance now.⁹

Nesse tempo Prokófiev ainda não havia se recuperado da concussão que sofrera numa queda em janeiro. Mira Mendelson respondeu a carta, dizendo que ele não poderia mesmo trabalhar. Eisenstein teve que enfrentar o que chamou de posição catastrófica, porque só no fim de 1945 Prokófiev pode terminar a música para a Parte 2. Segundo Marina Rachmânova, os coros foram compostos bem antes, logo no início dos trabalhos, em Alma Ata, na primeira metade de 1943.¹⁰

O que se repete nos vários trechos da sequência são módulos das peças (chamados aqui de partes A, B, C etc), perfeitamente intercambiáveis. Parece não haver uma regra lógica (algo como um *leitmotif*) sob a qual tenham sido feitas as associações entre música e movimento da imagem. Há dois grandes blocos da festa, um muito festivo, com as “Danças” e a “Canção”, outro sinistro, com os dois coros (e o assassinato). Dentro de cada grande bloco, porém, as repetições se dão sem critério definido – exceto, é claro, em planos que exigiram a (imprecisa) sincronização de lábios com o canto. Obviamente as decisões finais de associação ocorreram na montagem. Isso nos leva a encarar a complexidade da autoria, não exatamente da composição musical, mas da *música na cena*.

O primeiro dos dois blocos começa com uma coreografia exuberante (2h36'43”), introduzindo efusivamente a festa. Segue com Canção em solo de Fiódor, homem de confiança de Ivan, (2h41'20”) e a percepção da ameaça representada pelo assassino, Piotr (2h44'06”). Termina com a armação de Ivan, colocando Vladímir para morrer em seu lugar (2h46'03”). Em todo esse bloco, temos planos da longa e debochada conversa de Ivan com Vladímir. O segundo grande bloco

⁹ Levaco, p. 14-5.

¹⁰ Rachmânova, Commentary, op. cit., p. 249.

começa no silêncio (2h49'47"), pouco antes de os sinos tocarem quando se ouve os sinos tocando, e dura enquanto duram os coros, que acompanham todo o trajeto de Vladímir com os oprítchniques à Catedral, até o momento do assassinato (2h56'36"). O aspecto geral desse bloco se prolonga pelo restante do filme, mas com outras músicas. Esse trecho restante inclui, em menos de 9 minutos, a prisão de Piotr, a comemoração equivocada de Iefrosínia (ignorando que seu filho foi assassinado em lugar do tsar), a entrada de Ivan (para surpresa dela), a canção solo de Iefrosínia enlouquecida e o discurso final de Ivan.

Bloco 1

O início da sequência (e do primeiro grande bloco) é literalmente *para cima* (2h36'44"). Ouvimos a batida do prato se sobressair no acorde de Em4/b9 (em armadura de C), fortíssimo, com o qual flauta piccolo, oboé, clarinete, trompete e violino 1, em uníssono, atacam o motivo principal, que será o início do tema central, e que se repete enérgico, bem memorizável.¹¹



Strobel, p. II: 110, c. 1-7

As outras cordas e o trombone fazem acordes pedais, a maioria em colcheias, marcando as cabeças de tempo, num andamento de marcha bem rápida (72bpm). Contrabaixo e cello (e trombone) fazem mi e si, e a viola (sem divise), além disso, faz o sol, definindo o menor, enquanto o violino 2 faz as dissonâncias (4ª e 9ª bemol).

A musical score for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo, marked 'Allegro ben ritmico' with a tempo of 172 bpm. The score shows five staves. Violins I and II have a melodic line with a forte (ff) dynamic and a 'non div.' marking. Viola, Violoncello, and Contrabaixo have a rhythmic pattern of eighth notes, also marked with a forte (ff) dynamic. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Dança Caótica, Parte A, Strobel, p. II: 110, c. 1-7

¹¹ A análise a seguir vai parecer, assumimos, excessivamente descritiva para alguns músicos – principalmente para compositores/arranjadores com larga experiência em música orquestral. Decidimos mantê-la aqui, porém, no sentido de apontar detalhes de composição ou orquestração que consideramos importante destacar em nossa leitura. Além disso, essa explicitação de elementos musicais é importante para outros leitores (músicos ou não) que eventualmente não terão condições de percebê-los na fruição do filme.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

O impacto do primeiro acorde, com o som do prato (e da caixa), corresponde ao impacto da cor e do movimento: dois dançarinos literalmente jogam para cima um terceiro, cuja cabeça, com isso, sai de quadro.



Impactante também é o cuidado da montadora com a sincronia: a primeira nota do motivo, junto com o prato, a cada repetição, coincide com o extremo do movimento para cima do dançarino jogado. Na segunda vez há uma troca quase imperceptível de plano, justo no momento da repetição da primeira nota e do ponto de retorno do movimento. O próprio anjo do afresco parece dançar junto, imitando o movimento, com os braços abertos.



Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

Curioso aqui é o uso dos assobios, que Prokófiev não previu nos manuscritos – e que também não aparecem na edição da Sikorsky de 1997. Strobel os distribui para todo o coro, escrevendo-os sem clave, tomando o cuidado de conjugá-los, como na gravação original, com o glissando rápido de quatro oitavas da harpa (de mi natural a mi natural, na escala de C). Aqui ainda não vemos quem, entre os dançarinos, está assobiando.

The image shows a musical score for a harp and a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The harp part features a rapid glissando of four octaves, indicated by a line with an arrow and the label 'C-maj 5th 1'. The choir parts show a whistle motif, with the label 'whistle' and a dynamic marking of 'ff' (fortissimo). The score is for measures 1 through 7 of the second system (p. II: 110, c. 1-7).

Strobel, p. II: 110, c. 1-7

A repetição do motivo é irregular, e a montagem brinca com essa irregularidade. Primeiro ele aparece duas vezes seguido por dois compassos só com semínimas em mi (as intermediárias ligadas), como mostrado acima. Depois ele aparece três vezes, seguido dos mesmos compassos. Esse ciclo de sete compassos é então repetido (com os assobios). Esses 14 anunciam o tema e junto com ele, um pouco mais adiante, formarão a parte A (II: 110-1, c. 1-14). Em meio aos saltos dos dançarinos, vem a parte B (2h36'54"), depois de um salto de terça da harmonia, mantendo o modo menor, de Em para C#m, com contrabaixo piano e duas trompas formando os acordes em colcheias alternadas, mais o reforço do cello em semínimas. Curiosamente, esse C#m é alternado, a cada compasso, com o acorde de sétima maior, criando um jogo entre duas sensíveis, a sétima maior (si) sensível de C e, neste, o dó como sensível de C#m. Isso intensifica o caráter enérgico dessa marcha rápida, que convida os dançarinos a explorar clichês nacionalistas da dança russa. Junto com os instrumentos, ouvimos as batidas de pé, alternando duas colcheias com duas ou três semínimas. Vemos em destaque as botas de alguns dançarinos batendo as notas dos compassos 19 e 20. As batidas também não aparecem, nem no manuscrito, nem na edição de 1997, e na de Strobel também são atribuídas ao coro.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

15 dancer in 'red' boots dancer

10:56:21:01

$\text{♩} = 158$

1. *staccatissimo*

2. *staccatissimo*

3. *staccatissimo*

4. *staccatissimo*

imp. *staccatissimo*

Pf. *staccatissimo*

S. *calcare con i piedi*

A. *calcare con i piedi*

To. *calcare con i piedi*

T. *calcare con i piedi*

B. *calcare con i piedi*

Vc. *pizz.*

Cb. *du.*

Processo de configuração para ativar

Dança Caótica, Parte B, Strobel, II: 112, c. 15-22

Em seguida, volta a parte A, agora com o tema completo, feito em uníssono por cello, trompa, clarinete, corne inglês, oboé e flauta piccolo:

$\text{♩} = 162$

F1. picc.

Strobel, II: 112, c. 23-30

O tema acompanha a entrada do personagem clownesco, que depois tirará a máscara, e então veremos se tratar de Fiódor.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein
na cena colorida de Ivan, o terrível



Na segunda parte do tema, ele, mais próximo, abre os braços, convidativo, enquanto os outros, de túnica preta, que já abriram espaço para ele, completam a reverência. Na última nota do tema (repetição da semínima em mi natural), há um corte, e alguns destes entram em sua frente em movimentos circulares como o dele. E logo vem novamente a parte B (2h37'05"), mas com apenas quatro compassos, os pés batendo de novo. No terceiro destes, temos de novo o *clown* de Fiodor girando eufórico. Mas o giro logo para, e o *clown*, de frente para nós, faz uma pose com as mãos paralelas, as palmas voltadas para o lado direito do quadro, como que nos convidando (e aos presentes) a ouvirem o tema, que retorna (2h37'08"). Na metade do tema, porém (depois do quarto compasso), vem a parte C (2h37'11"), com colcheias descendentes alternando-se pelos instrumentos, do mais agudo ao mais grave, dando então espaço a nova marcação de pés, primeiro com três semínimas, depois com o padrão já estabelecido.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

Dança Caótica, Parte C, Strobel, II: 114, c. 39-47

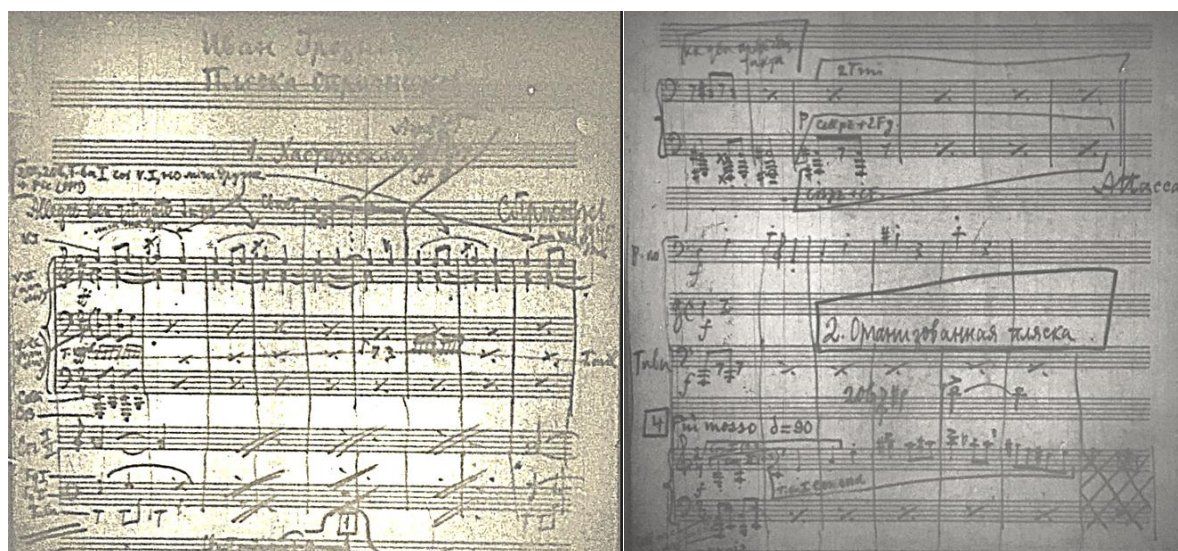
Esta parte C tem também 14 compassos, mas é complementada por uma parte C' (2h37'22"), de apenas 4 compassos, sem as batidas de pé, só com a marcação em semínimas de contrabaixo, cello e piano, mais as colcheias alternadas de trombone, contrafagote e fagote. Uma espécie de intervalo para a "Dança organizada", que virá em seguida. Note-se que, da parte A repetida para a C, tivemos outro salto de mediantes: de Em para G#m. Aqui, porém, nos oito últimos compassos (c. 45-52), no padrão de duas colcheias e uma semínima ou mínima, aparece um lá# que virará pedal na curta parte C'. A Dança organizada virá no meio: em Am.

As batidas de pé, com o padrão reforçado pelos graves (com g#, fx, g# e lá#), corresponderão à interação alegre entre o *clown* de Fiódor e vários opríchniques, de preto ou de vermelho, alguns destes abraçando o *clown* e conduzindo-o num vai-vem prazeroso. Exatamente na mudança para

C', há um corte, e vemos Ivan no trono, plano médio, cheio de alegria, bebendo algo direto de uma panela, que é loucamente arremessada para longe no quarto compasso. Não a vemos cair no chão, pois o local da queda está fora de quadro, mas a ouvimos cair, porque a peça seguinte (a “Dança organizada”) começa também com a batida do prato, muito convincentemente sincronizado com o som da panela ao cair. Ainda no terceiro compasso, Ivan, depois de dar o gole, olha em direção aos dançarinos e grita го́йда, го́йда! (*goida, goida!*), algo sem tradução, que a biógrafa de Eisenstein, Oksana Bulgákowa, explica melhor:

Goyda means an interjection to exclaim a call to action (usually to attack), it was earlier a battle cry, also used to greet commanders, the tsar, and as a way to approve an execution. The Russian historian Karamzi in his famous works *History of the Russian State* mentions this word as a cry of the oprichniki. But now the Russians use “aida”, which comes from a Turk language and this means just: Let's go, Let's do it!¹²

No manuscrito de Prokófiev, as duas peças são unidas sob o título “Danças opritchniques” (Пляски опричников, *Pliáski apritchnikov*). Na passagem de uma para outra, em que Prokófiev escreve *attacca*.



“Dança caótica”, primeira e quarta páginas.

O mais curioso neste manuscrito, no entanto, é justamente a concepção de módulos, que pode ser notada na última página, acima, nas marcações do primeiro sistema. À esquerda há uma indicação de repetição dos dois compassos anteriores, com o padrão dos graves no fim da parte C, de g# a lá#. É curioso observar que, na partitura da edição de 1997 a parte C não tem 14 compassos

¹² Oksana Bulgakowa, a quem agradecemos, nos passou gentilmente essa informação por email.

como tem no filme (e na partitura de Strobel), mas apenas 10. Os quatro que “sobram” são justamente a repetição desse padrão dos graves destacados no manuscrito: na partitura de 1997 esse padrão aparece duas vezes (quatro compassos); no filme ele aparece quatro vezes (oito compassos). À direita, no mesmo sistema, acima, Prokófiev traçou uma linha acima e uma abaixo da pauta inferior com o pedal de lá# para fagotes, contrafagotes, cello e contrabaixo (os dois últimos depois transformados em semínimas). Na terceira página (abaixo), a divisão em blocos fica ainda mais evidente, com três compassos circulados (correspondentes aos c. 32-4 da parte B acima) e indicações (KK) para repetições de compassos em marcações específicas:



Prokófiev de fato escreveu essas páginas (das danças e da canção) tendo apenas uma ideia de como deveria ser o caráter geral da sequência coreográfica. A música foi gravada e, com a gravação, Eisenstein dirigiu os vários segmentos no set, valendo-se dos blocos, para depois, na montagem e na edição de som, acompanhar todo o paciente trabalho de sincronização. Em alguns blocos a coreografia é mais atenta às marcações, em outros a sincronia não importa muito, como no momento do padrão dos graves comentado acima, em que a oscilação do corpo do *clown* é mais fluida, sem precisão nas inflexões. Em outros, ainda, ela simplesmente não importa, como no plano de Ivan gritando, bebendo e jogando a panela, por exemplo (à exceção do instante final, em que o som do prato ganha valor semântico). Esse plano podia ser associado a qualquer trecho da música. E serão muitos os planos como esse nos blocos seguintes.

*

Já na transição para a “Dança organizada”, no mesmo plano em que Ivan joga a panela, a sincronia também não importa (2h37’25”). É importante notar que a própria mudança de música, realçada pelo *attacca* de Prokófiev, em nada afeta o movimento do protagonista. Eisenstein teve a liberdade de ignorar essa mudança e manter na tela a performance de Tcherkássov (ator que faz o papel de Ivan). Há um corte, mas o plano seguinte é simplesmente uma aproximação, uma alternativa a um zoom rápido, um falso *raccord* que chega a comprometer a fluência da repetição do imperativo Жги! (*Jgui!*) que Ivan grita na direção dos dançarinos, estimulando ainda mais a agitação da dança. Oksana Bulgákowa explica que essa palavra é usada na Rússia ainda hoje, no mesmo sentido, ou seja, de estimular os dançarinos – “[it] means faster, more energetic, spark off!”.¹³ Só no oitavo compasso é que há de fato um corte para voltarmos à coreografia (2h37’29”). Esta se torna ainda mais vibrante e dispendiosa, com os dançarinos – em vermelho ou em branco – saltando agachados, na tradição folclórica russa, primeiro em círculo, no sentido anti-horário, depois saindo por uma tangente e vindo em direção à câmera, liderados pelo *clown* de Fiódor, chegando por fim a um extremo em que cada corpo individualmente é capaz de preencher toda a tela.

Essa “Dança organizada” é associada à categoria da *Tchastúshka* (Частушка) do folclore russo, como indica o biógrafo stalinista Israel Nestiev.¹⁴ Trata-se de uma quadra ou dístico humorístico feito canção. O termo aparece em *Novas Canções Folclóricas*, de Gleb Uspensky, de 1889, sendo semanticamente associado ao verbo частить, *tchastit*, algo como falar rapidamente, mas também a algo frequentemente repetido.¹⁵

Na quarta página do manuscrito, vista acima, logo depois do *attacca* (e antes mesmo do título, Организованная пляска), vemos o novo tema explicitado com as notas da tríade de lá menor, começando na viola e passando logo ao trompete (em Bb):

¹³ Idem.

¹⁴ Nestyev, 1960, op. cit., p. 375-6.

¹⁵ <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/chastushka/>

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

1. con sord.

f

(pizz.)

f

arco

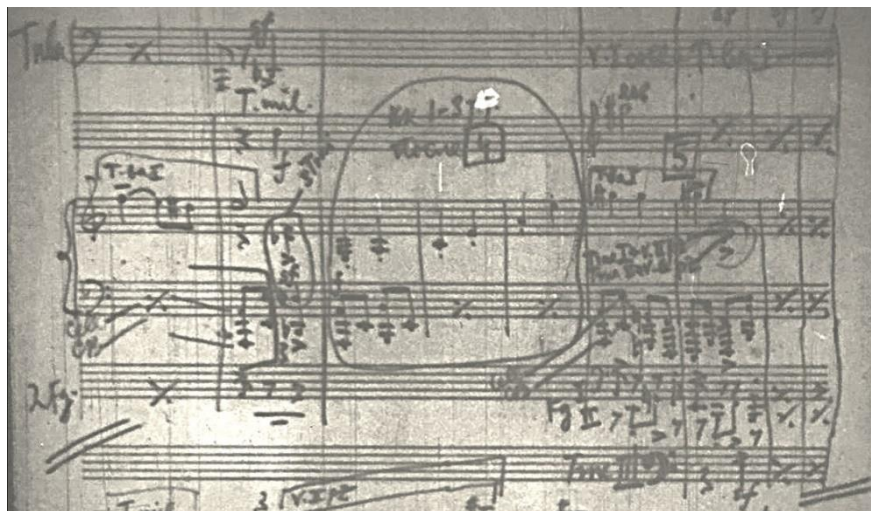
f

arco

f

Dança Organizada, Parte A, Strobel, II: 116, c. 57-64

O pedal em lá mantido por cello e contrabaixo reafirma a tonalidade, alternando primeiro e quinto graus (o quinto maior). Note-se o bequadro no início, distinguindo a primeira nota do lá anterior (do fim da “Dança caótica”), que era sustenido. O manuscrito indica a repetição da primeira metade do tema, que acontece em seguida. A segunda metade virá alterada, sem as colcheias (II: 117, c. 65-71).



“Dança organizada”, p. 2.

Na segunda repetição (terceira vez), o tema vem, ainda no trompete, mas modificado para caber no novo acorde pedal, que é de Dm (também com nona).

Tr. 1. (1.)
2.

Vc.

Cb.

Strobel, II-118, c. 72-8

Curioso também notar, na mesma quarta página, que Prokófiev já indicara o *con sordina* para o trompete (escrito sem transposição). Mais importante, quanto à construção da escala, é a rasura entre o grupo de quatro colcheias e a semínima seguinte – ou seja, entre um mi (natural) e um fá.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

Difícil definir as notas que foram riscadas, mas o próprio risco, grande, decidido, nos leva a imaginá-lo *experimentando* mais uma escala diferente.

A “Dança organizada” tem quatro divisões básicas. Essa parte A inicial é realmente organizada em termos de quadratura, tendo 24 compassos, e o tema aparecendo, em três versões diferentes, em três seções de oito compassos cada. Marcando a passagem da primeira para a segunda aparição do tema, há um surpreendente e rápido acorde de Db, em *sforzato*, feito por tuba e trombones (com todos os outros instrumentos em silêncio). É um acento na medianta mediando as duas versões, ambas em Am. Essa marcação provavelmente ajudou nos ensaios e na gravação da coreografia, mas certamente foi importante na montagem: é exatamente nesse acorde que vem o corte, do plano de Ivan empolgado para a coreografia circular. Essa importância das transições marcantes na música, porém, é relativa. Da segunda para a terceira versão, há mudança de tonalidade para o quarto grau (menor) – de Am para Dm – e na transição, os graves (contrabaixo, cello, tuba e fagotes) fazem uma descida acentuada de fá para ré:



Strobel, II: 118, c. 72-4

No entanto, essa marcação não vem acompanhada de qualquer mudança marcante na imagem, que mantém o fluxo dos dançarinos passando perto da câmera como estavam. Isso mostra, mais uma vez, a liberdade da montadora com relação ao uso dos blocos.

A terceira e última versão do tema, finalizando a parte A, termina numa semi-escala de Eb (maior), onde começa a parte B (que no entanto tem armadura de quatro bemois) – uma subida na tonalidade, não de medianta, mas de segunda menor (Dm para Eb). Aqui, sobre o pedal de Eb, temos um novo tema, no trompete e no clarinete, com leves descidas de graus conjuntos a cada quatro notas, sempre mantendo o caráter bem ritmado da marcha alegre. Nessa primeira vez em que aparece no filme, essa parte B soa duas vezes (oito compassos cada), mas essa quantidade vai variar em outros blocos.



Dança Organizada, Parte B, Strobel, II: 199-20, c. 81-8

Essa transição sim, com essa semi-escala em Eb, ganha correspondência importante na coreografia. Com ela vem um plano novo (2h37'39"), com nova formação dos dançarinos de preto,

**Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein
na cena colorida de Ivan, o terrível**

enfileirados na diagonal sobre um fundo de vermelho intenso, jogando os braços direitos, caminhando ritmadamente para trás e sorrindo. O plano foi obviamente filmado com a gravação no set, valorizando a sincronia, e a marcação coreográfica para a repetição do tema (da parte B) não é óbvia: de uma aparição do tema para a outra, eles batem palma e, depois de um corte, passam a andar para a frente. O corte, porém (apenas aproximando o quadro), se dá ainda no primeiro tempo do sexto compasso da primeira vez do tema; e a palma não se dá na nota final dos graves (*eb*, primeiro tempo do c. 89), que dá início à repetição, mas dois tempos antes (no *c*, primeiro tempo do c. 88).



Nas terminações do tema desta parte B, os graves fazem uma bordadura bem humorada pelo quarto e pelo sexto graus (*Ab*, *C* e *Ab*), para voltar ao pedal de *Eb*. Nesta terminação, eles silenciam em vez de chegar ao *Eb*, enquanto os agudos trazem a surpresa do *Si* maior – mais uma vez ouvimos uma subida de segunda menor na modulação.

Também aqui o término da segunda aparição do tema é bem diferente, tendo no último compasso uma escala rápida, inteira, de *Si* maior, quase um glissando de sete notas em um tempo (o segundo), feita em uníssono por piano (mão direita), clarinete, oboé, flauta e flauta *piccolo*. Isso dá início à parte C. O manuscrito dá uma ideia da importância atribuída por Prokófiev a essa escala,

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

com o “7” da quiáltera bem evidenciado e a mudança de armadura já na margem da página, assim como à percussão, escrita nas linhas de cima – para caixa (*tamburo militar*) e bumbo (*gran cassa*).



A parte C começa, claro, em Si maior (com 7M e 13ª), ou seja, depois de mais um salto de mediantes (de Eb para B). Ela tem oito compassos, com quatro motivos (de dois) de três colcheias no contratempo e quatro semicolcheias terminando no primeiro tempo do compasso seguinte.



Strobel, II: 122, c. 99-101

Aqui praticamente não temos graves – o único instrumento grave tocando seria o fagote, mas ele está em clave de dó na quarta linha, mantendo um pedal de sol (sustenido) acima do dó central. A escala de Si maior que dá início a essa parte também é evidenciada na coreografia: seu ponto de chegada coincide com a entrada de um dos dançarinos, de vermelho, absolutamente contrastante com os outros, de túnicas negras, pulando no centro do “palco” e dando um salto giratório.

A passagem da parte C para a D (2h37'53”) é bem mais discreta, até porque a estrutura rítmica da parte D é a mesma, com colcheias intercaladas, ela também não tem graves (sem fagotes, viola na clave de sol) e ainda tem motivo com quatro semicolcheias parecido. Essa parte, de oito compassos, se divide em dois grupos (ou módulos) de quatro, praticamente iguais, o primeiro terminando com essas semicolcheias, o segundo com outra escala inteira, de sete notas no segundo tempo. A grande diferença desta para a parte C é sua tonalidade, que é de Bb (outra descida de uma segunda menor), e a escala final é em Eb, ou seja no quarto grau, depois de uma

**Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein
na cena colorida de Ivan, o terrível**

passagem, no penúltimo compasso, pelo quinto (F7/b9). Também o timbre é diferente, com uma singular combinação de instrumentos, na qual entra o xilofone. O que mais destaca a divisão entre os dois blocos (de quatro compassos) dessa parte é o detalhe das duas notas agudas, de flauta piccolo e flauta (engenhosamente associadas a violino 2, piano, xilofone, trompete, clarinete e oboé), bem destacadas: um sol bemol do acorde de quinta (F7/b9) e um fá do de tônica.

Dança Organizada, Parte D, Strobel, II: 123, c. 105-9

No fá da segunda manifestação dessas duas notas agudas, ou seja, no fim da parte D, vemos destacado o curioso dançarino com a maquiagem que vale por máscara, o mesmo que depois estará em close, assobiando numa repetição da “Dança caótica”.



Em seguida temos a escala de Eb e chegamos a uma parte C', muito parecida com a C, porém em Eb (2h37'58"). Essa passagem também é evidente, voltando ao grupo colorido e muito movimentado. Um deles, de vermelho, agachado, faz a dança típica das pernas, mas (logo depois do primeiro motivo de semicolcheias) é escondido, no plano seguinte, por outros dançarinos de preto, que no entanto deixam ver, ao fundo, o *clown* de Fiódor, o que empresta unidade visual e lógica a todo o bloco.

A parte C' termina em três semínimas que fazem a passagem para uma parte A': equivalente à parte A, mas em Dm (mais uma descida de segunda menor). Os respectivos acordes são Bb4, A7(#11)/Eb, Dm, com os graves (contrabaixo, piano (mão direita) e tuba) fazendo si bemol, mi bemol e ré (c. 120-1). O acorde intermediário, quinta (com sétima) do seguinte, guarda com os outros dois uma distância de segunda menor – o lá (fundamental) com o anterior, o mi bemol (no baixo) com o seguinte.

Essa passagem para a parte A' se dá em relação sincrônica com esses três acordes, de modo que o terceiro coincide com a subida do *clown*, ultrapassando o limite superior do quadro (2h38'03"). Há porém uma sugestiva quebra de continuidade e de lógica espacial: os dançarinos estão bem à frente do clown e de repente, imediatamente, já estão junto dele para elevá-lo.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein
na cena colorida de Ivan, o terrível



O salto é tão grande que o *clown* vai pousar à frente dos dançarinos que o elevaram. Ele ocupa o primeiro plano com toda propriedade, dançando o tema (agora em Dm). Na repetição, o quadro é completamente outro, e, igualmente, não se interessa pela sincronia: o *clown* vem correndo do fundo do quadro, da direita para a esquerda, seguido por outros dançarinos, saltando por cima de um corpo adormecido. Nessa repetição, de apenas quatro compassos, só nos vem metade do tema, e logo aparece, uma parte B' (2h38'10'') (II: 127-8, c. 133-40), que guarda com a parte B apenas a troca das batidas de pé por assobios curtos.

Whistle

S

A

Coro

T

B

f

f

f

f

Strobel, II: 127, c. 133-9

Essa mesma parte B' vai se repetir completa (8 compassos) e terminar numa grande pausa. Antes do término de sua primeira manifestação, no sexto compasso, dançarinos de vermelho vão caindo sobre o corpo adormecido (retirando-lhe a peruca), depois que um primeiro tropeça nele. Há um discreto corte, que nos aproxima dos dançarinos seguintes, em outras cores, que também

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

vêm correndo e caindo sobre os colegas, de modo desastroso e divertido, mais ou menos como em certas comemorações de gol no futebol – contrastando muito com o título da peça: “Dança organizada”. A pilha vai aumentando ao longo da repetição, até o sexto compasso. Nesses dois planos consecutivos de empilhamento, vemos Ivan em seu trono, ao fundo. No sétimo compasso há um corte, e Ivan nos aparece próximo, em plano médio, de novo gritando *гойда!* – o que determina a pausa. Logo teremos de novo a “Dança caótica”.

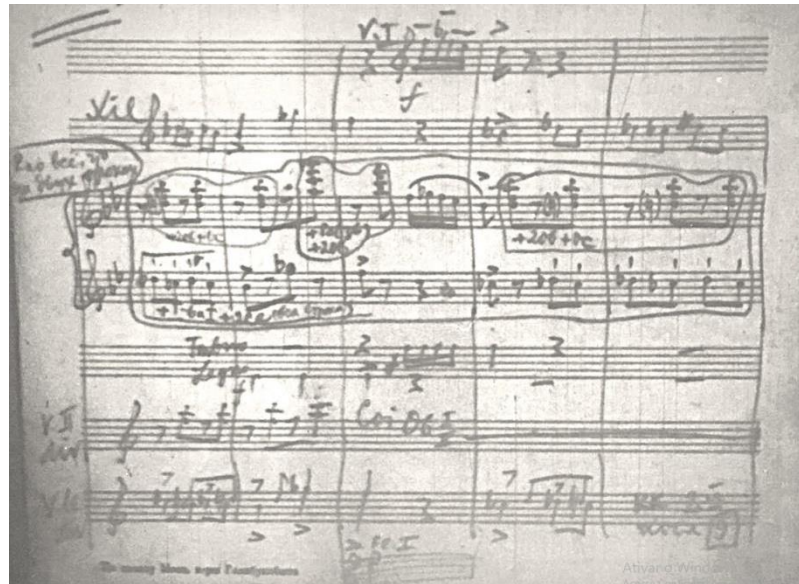
Esse posicionamento de Ivan, primeiro ao fundo, depois próximo, gera mais uma quebra de continuidade: na primeira situação, ao fundo, Vladímir está prostrado sobre uma mesa à frente do trono de Ivan, fora do alcance de suas mãos. No plano seguinte, ele está acordado, sentado no chão, ao lado do tsar, com o braço direito sobre o braço do trono.



Importante perceber aqui essas discretas quebras de *raccord* para realçar aquilo que chamamos aqui de liberdade de *experimentação*, tanto com a imagem quanto com a música – quanto, também, claro, com a relação entre elas. Os dois gritos de Ivan, com uma pausa entre eles, coincidente com a pausa entre as duas “Danças”, aparecem como se, mais uma vez, Ivan fosse o regente, ou mestre de cerimônias, agitando a orquestra (que não se vê) e os dançarinos. Essas quebras reforçam a visão da autoria coletiva desse musical de guerra, trabalhado sobre a potência das lacunas, das cesuras, das quebras.

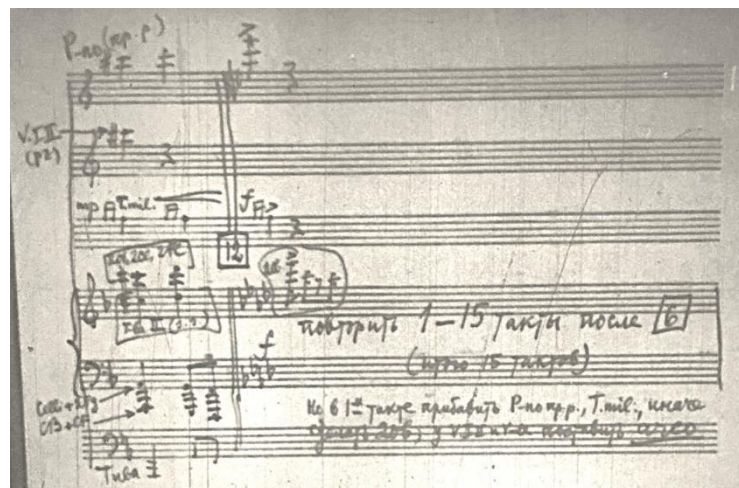
No manuscrito desse trecho vemos também o cuidado com diferenças (ou quebras) de orquestração e articulação. Aqui aparece uma pauta exclusiva para o xilofone na parte C', e os *staccatos* para piano, trompete e clarinetes estão bem evidenciados.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível



“Dança organizada”, p. 5.

Na página final, Prokófiev faz referência a um bloco de 15 compassos correspondente ao início da parte B (que tem 16). Ele escreve “repetir os compassos de 1 a 15 que se seguem à marca 6”,¹⁶ e, mais abaixo, “em [6], 1º compasso, adicionar piano mão direita, tamburo militar [caixa]; de outro modo [sinal ilegível], em v[iolinos] 1 e 2 e viola; colocar *arco*”.¹⁷

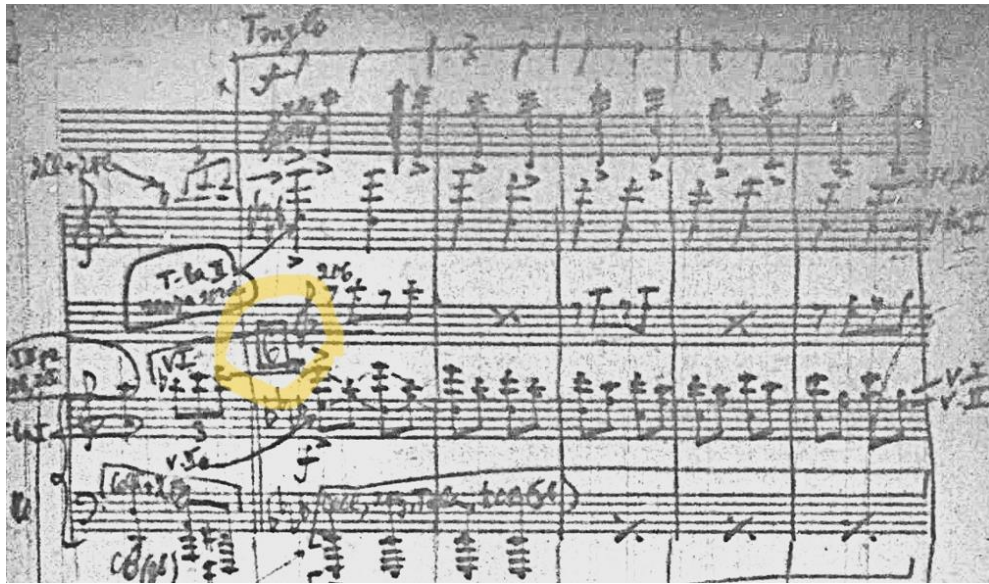


“Dança organizada”, p. 11 (final)

A marca 6 aí referida corresponde ao fim da parte A e aparece na página 2 (que também destaca, numa linha no alto, a entrada do triângulo na parte B:

¹⁶ повторить 1-15 такты после [6].

¹⁷ по 6 1й такте придать piano пр[авая] р[ука], tamburo militar, иначе сделать [sinal ilegível], v[iolinos] I II и viola придать arco.



“Dança organizada”, p. 2.

*

Então, como já dito, logo depois do segundo grito de Ivan (Гойда!), ouvimos novamente o início da “Dança caótica” (2h38’21”). Estranho pensar em tamanha festa, em que tantos e tão bons dançarinos dançam tão euforicamente ao som de tão boa música orquestral, tendo que repetir música, como se faltasse repertório à orquestra (que não aparece). Talvez não fosse estranho pensar em Prokófiev compondo algo tão longo como a cena, com poucas repetições, como fez em seus balés. A insistência de Eisenstein para que ele estivesse mais presente na produção, e sua impossibilidade de atender ao chamado, alegando problemas de várias ordens, tem relação direta com essa falta de repertório. Mas também podemos pensar na própria concepção da cena. Eisenstein tinha à disposição uma excelente e numerosa equipe de artistas e técnicos bem pagos, além de uma boa quantidade de negativos coloridos que chegaram de graça para a produção. Uma oportunidade única de fazer uma cena grandiosa. Na comparação entre o roteiro e a cena final é possível ver o quanto ela se estendeu (talvez por empolgação). Se a música não foi quantitativamente suficiente para os (novos?) planos, a solução foi repetir os blocos, montá-los como Lego.

Nesse plano, ouvimos de novo, no mesmo volume de antes, a parte A da “Dança caótica” (com o tema incompleto), seguida da parte B, sem as batidas de pé, enquanto vemos Ivan dando bebida a Vladímir, numa panela parecida com a que ele havia jogado longe.



Difícil saber como foi feito, na primeira vez em que essa “Dança” aparece, o acréscimo das batidas de pé – se já na gravação da orquestra, com regência de Stássevitch, ou no estúdio, sobrepondo as batidas à gravação. Mas logo volta a parte A, com o tema completo em uníssono, e Ivan começa a conversa, que será longa. Agora a música está num nível de volume abaixo daquele da voz de Ivan. Volta mais uma vez um pequeno bloco da parte B, com apenas 4 compassos, e em seguida um pequeno bloco da parte A, também de apenas 4 compassos. Em seguida vem a parte C completa. A conversa de Ivan é capciosa, sempre tendendo a fazer Vladímir, cada vez mais embriagado, dizer o que a tia estava tramando. Bem no final das colcheias descendentes, encadeadas pelos instrumentos, que iniciam a parte C, o quadro muda, e vemos Aléxei Basmânov em primeiro plano, com os dois primos ao fundo (2h38’48”).

*



Nada na música parece sugerir esse corte, precisamente aí. De qualquer modo, Aléxei não está no espírito da festa. Ele não entende (e provavelmente muitos espectadores também não) que Ivan possa estar apenas simulando retoricamente essa afeição por Vladímir. Depois da terceira nota longa das que se seguem às colcheias, já na entrada daquele padrão dos graves já mencionado, ele soca violentamente a mesa e grita, reclamando que não caberia ao tsar ter esse tipo de conversa com gente da *zêmchina* (o oposto da *opríchnina*). Entre as estranhezas das dessincronias, está essa fala revoltada de Aléxei sobre o fundo da marcha alegre de antes. Terminadas as partes C e C', vem uma grande pausa, em que Ivan repreende Aléxei. Quando enfim ele de novo se senta no trono, abraça Vladímir e diz que os Basmânov precisam saber seu lugar, ouvimos, pela segunda vez o início da "Dança organizada" (2h40'26").

Desta, a parte A vem de novo inteira, com 24 compassos (três vezes o tema, com as alterações). A parte B aparece as duas vezes (de oito compassos cada), mas sem a terminação na escala de Si maior. Aqui a música muda, mas o clima da cena não. Aléxei reafirma solenemente sua posição, mas parece já começar a desconfiar do óbvio, ou pelo menos de que há algo acontecendo ali, que ele não está percebendo. Sua fala solene é incongruente com a marcha que ouvimos ao fundo. Quando a música passa da parte A para a parte B (2h40'40"), a palavra passa de Maliuta para Aléxei, mas essa passagem é mero *raccord*, continuidade de conversa, não uma mudança real de movimento de cena: a sequência na música é apenas parte do trabalho enérgico da orquestra invisível que toca ao fundo.

Terminada a fala de Aléxei, aí sim, há outra passagem em que a sincronia com a mudança na música importa. Entra, pela terceira vez, a “Dança caótica”, com o efusivo tema incompleto, quando o plano volta para Ivan no trono abraçado a Vladímir (2h40’49”). Agora, porém, com toda a expressividade maliciosa de que Tcherkássov é capaz, ele olha para a direção onde está (como vemos no plano seguinte) Fiôdor com sua máscara. A “Dança caótica” vai ser tocada quase completa, com a parte C, que tem oito compassos, interrompida no 5º compasso. Há também aqui, como diferença, a falta das batidas de pé nas partes B e do assobio na segunda repetição da parte A. No fim da primeira parte A, porém, é justamente no assobio que Fiôdor, no contraplano, começa a retirar a máscara para olhar com cumplicidade para Ivan. Tudo isso acontece com a música na parte B (sem assobio) e na volta à parte A com o tema completo. Quando entram as colcheias da parte C, Fiôdor vai saindo do quadro, com sua máscara e, na volta, Ivan aparece sério e pensativo, voltando a acariciar, com sua cruel ironia, o bobo Vladímir, já de olhos fechados pelo sono da bebida.

*

Então a parte C é interrompida (na segunda das três mínimas que se seguem às colcheias), e ouvimos o início da “Canção dos opríchniques” (2h41’20”).¹⁸ Essa peça também se insere no âmbito do folclore russo, tendo toda afinidade com a *Tchastúshka*. Estruturada pela letra, ela tem três partes bem distintas, a parte A correspondendo à estrofe principal; a B trazendo a palavra Гойда (*goída*), aquela mesma, sem tradução, repetida por Ivan em estímulo à dança; a C feita da repetição da palavra monossilábica жги (*jgui*) , já comentada. A palavra, aliás é também o imperativo do verbo Жечь (*jech*), queimar. A letra é um deboche cruel, carregado de violência ressentida contra os boiardos. Em resumo, ela trata os opríchniques (ou quaisquer anti-boiardos) como “convidados” (Гости, *gôsti*) que invadem o território dos boiardos e já começam euforicamente a cortá-los com seus machados, para depois queimá-los.

A canção está em Fm e adota o quinto grau menor (Cm), afim a essa tipicidade russa explorada aqui. O tema é simples, cantado solo por Fiôdor – provavelmente pelo próprio ator, Mikhail Kúznetsov –, tendo por resposta um *glissando* ascendente, igualmente debochado, de uma oitava,

¹⁸ Strobel, II: 146-55, c. 84-148.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

feito pelo coro de baixos (ou tenores). Todos cantam com um sorriso maroto, vagos gestos festivos e olhares cúmplices.

Bs. solo

Гос - ти вье - ха - ли к бо - я - рам во дво - ры!
Go - st'i vye - kha - l'i k ba - ya - ram va dva - rī!

Во дво - ры!
Va dva - rī!

Strobel, II: 146-7, c. 84-8

O primeiro verso pode ser traduzido como “Os convidados invadiram os pátios dos boiardos”, e o segundo como “Os machados fizeram uma farra com os boiardos”. O detalhe que se perde nessa tradução é o da repetição. O primeiro verso termina com as palavras во двoры (*va dvari*), correspondentes aos pátios, aos quintais, e essas são as palavras repetidas no glissando – a primeiras sílabas são na tônica, a terceira faz o glissando, de quinta a quinta. No segundo verso essa repetição fica semanticamente mais intensa, pois a palavra repetida é топоры (*tapari*), referindo-se justamente aos machados. O compasso é binário (como nas “Danças”), e esse início da canção é em *Allegro moderato* (♩ = 86). Cordas e metais acompanham o canto, apenas alternando, a cada tempo, a tônica e quinto grau menor – graves (contrabaixo, cello, tuba e trombone 3) no tempo, os outros (viola, violinos, trombones 1 e 2 e trompas) no contra. No compasso seguinte ao do *glissando*, violinos e madeiras (clarinete, corne inglês e oboé) fazem uma escala incompleta de Fm em oito fusas, chegando ao dó no segundo tempo:

Strobel, II: 147, c. 89

Quanto a essa escala, duas coisas se destacam: (1) ela começa (em Fm) no mi natural, justaposto ao bemol; e (2) na versão original do filme, essa escala é acompanhada de um assovio (glissado de para baixo e para cima) que Strobel, por algum motivo, não incluiu aqui, como fez das outras vezes. É curioso que sua edição da partitura traga escritos os outros, ao contrário do manuscrito e da edição de 1997, que não trazem nenhum, mas deixe esse de fora, inclusive de sua

gravação. Pode-se deduzir disso que o assobio original foi acrescentado na hora da gravação da canção, por cima da gravação da orquestra.



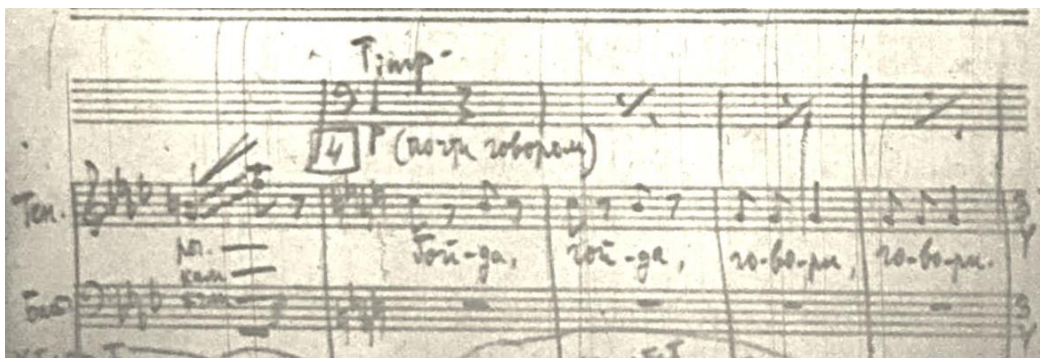
Fiôdor e coro

Fiôdor usa a máscara como adereço de mão, fazendo-a dançar junto, algo como uma marionete. As longas tranças da máscara, o vestido (de mangas bufantes, decote e volume de seios), os colares, além de suas feições e trejeitos, contrastam alegremente com a virilidade da voz, do canto e principalmente da letra. Para o segundo verso, o dos machados, o andamento aumenta um pouco ($\text{♩} = 86$), e o glissando da resposta é mais agudo e se dá em duas vozes, indicadas na partitura para tenores, embora cantada diegeticamente pelo mesmo grupo. Ele não é mais de dó a dó, mas de sol e si natural a fá e lá (bemol) – quinta e tônica. Note-se que a canção tem quadratura irregular. Essa parte A tem 11 compassos, cinco para cada verso com resposta, um para a escala.

A parte B (2h41'35'')¹⁹ também tem 11 compassos. Há uma mudança de tom sem aviso, para C (a harmonia ainda mantendo primeiro e quinto graus, C e G). Nos quatro primeiros, também escritos para tenores, o coro canta as palavras *гойда* (*goida*) e *говори* (*gavari*, fale!), imperativo para falar. Já no manuscrito aparece a indicação de Prokófiev *почти говором* (*patchti gôvaram*), ou quase falado.

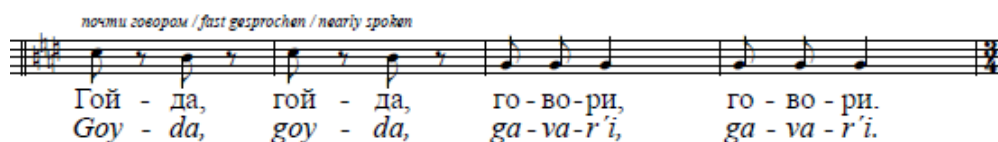
¹⁹ Strobel, II: 148-9, c. 95-105

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível



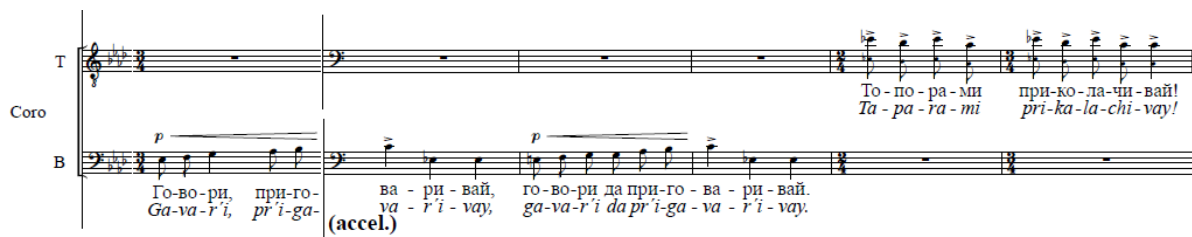
Canção dos opríchniques, p. 2.

(Importante notar essa indicação junto daquela, bem acima, da entrada do tímpano.) A edição de 1997 não traz essa indicação (quase falado), ao contrário da de Strobel, que o faz em três línguas:



Strobel, II: 148, c. 95-8.

Em seguida, ainda na parte B, temos a mudança para o compasso 3/4, com uma aceleração no andamento. Ao imperativo говори (*gavari*, fale!), junta-se o imperativo приговаривай! (*prigavárivai!*), que tem o mesmo sentido, um reforço ao primeiro. Eles juntos, cantados pelos baixos, lembram aquele “diz, diz!” que se diz no samba. Na repetição dos dois imperativos aparece entre eles mais uma sílaba, да (*dá*, sim), mais um reforço semântico. Isso se dá em quatro compassos. Nos dois seguintes, um a 2/4, outro de novo a 3/4, temos outro imperativo, dado a um “baixo solo”, mas indicado em notas oitavadas e cantado (quase falado ou gritado) no filme por um opríchnique, em close, de voz aguda. Esse imperativo, Топорами приколачивай! (*Taparâmi prikalátchivai!*), estimula a matança dos boiardos: acertem-nos (talvez destruam-nos) com os machados (топорами).



Strobel, II: 148-9, c. 99-104.

Esse приколавивай! (*prikalátchivai!*, *acertem-nos!*) intensifica o caráter pretensamente “russo” na música, tanto pelo som da palavra quanto por sua atuação no ritmo. Recorrendo à História do simbolismo russo, de Avril Pyman, Morrison mostra – ainda que sem precisão filológica – a associação desse som ritmado com o imaginário de uma pretensa alma popular, telúrica, explorada pelos simbolistas. No momento em que comenta a poesia de Andrei Bély e Alexandre Blok, acompanhando a intensa interlocução entre eles, Pyman lê o populismo (simbolista) de Bély como uma tentativa de mesclar a escrita com elementos do folclore, mais do que de mostrar o sofrimento do povo ou de educá-lo. Segundo Pyman, Bély investe numa técnica que privilegia o ritmo folclórico.²⁰ No poema “Diversão na Rússia” (Веселье на Руси, *Veciêlie na Russi*), de 1906, que alude à Trêpak (dança folclórica tradicional russo-ucraniana), aparece em destaque as palavras Да притопатывай! (*Da pritapátyvay!*), semântica e ritmicamente muito parecidas com nosso приколавивай.

O ritmo se afirma nas repetições, ao longo do poema, pela aparente irregularidade dos versos, com as sílabas tônicas alternando suas posições nas sequências dos pés. Para Pyman, “The rhythm comes from the same source as the dance of the Oprichniki in Prokófiev’s music for Eisenstein’s *Ivan the Terrible*, even down to the use of the menacing one-stress refrain”. Essa associação de Bély a Prokófiev sugere que essa música pode estar no imaginário de muitos pesquisadores quando se trata de exemplificar o que é russo na música russa. A experimentação de Prokófiev para a cena da festa, feita já com base num amplo conjunto de referências culturais, acabou se tornando paradigmática desse nacionalismo complicado e mal definido. Isso mostra a dança dessas referências, ecoando Derrida, que veria aí, na remissão anacrônica de uma referência a outra, um movimento louco e incontrolável da *différance*.

Enfim, esse imperativo tão discutido – Топорами приколавивай! (*Taparâmi prikalátchivai!*, destruam-nos com os machados) –, gritado pelo tenor solo na canção, é acompanhado pela marcação do legno e por acordes feitos apenas por trompa, fagote e clarinete. Depois disso vem, em apenas um compaso, uma grande e rápida escala descendente, em sextinas, em *fortissimo*, não de dó maior, mas de dó menor (na mesma armadura, só com os bemois no si e no mi), feitas em uníssono por flauta *piccolo*, clarinete *piccolo* e clarinete (este diferindo só nas duas primeiras notas). Essa escala é acompanhada pelo acorde longo de Cm, por trompas e trombone, e por uma

²⁰ Pyman, Avril. *A History of Russian Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 255-6.

**Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein
na cena colorida de Ivan, o terrível**

escala ascendente dos trompetes, em terças, com uma quintina no primeiro tempo, incluindo a sexta (lá):



Strobel, II: 149, c. 105.

Aqui a falta de assobio no trabalho de Strobel fica ainda mais surpreendente, já que o dançarino com a maquiagem de máscara aparece em close, dois dedos na boca, assobiando forte, mas sem o som correspondente – que no original é intenso.²¹



²¹ <https://youtu.be/vnNgoS8VsoQ?t=3686>

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

A dificuldade de sincronização com os lábios na performance ao vivo não a deixa em grande desvantagem com relação à versão original quanto a isso.

A parte C (2h41'49")²² é cheia de agito, referente ao fogo. A palavra repetida *ad eternum* é o imperativo жги (jgui, queime!). Os dançarinos em volta do *clown*, vistos de cima em plano aberto, voltam a girar vigorosamente em torno de si mesmos. A música é igualmente enérgica, mas a composição é muito simples, com todos os instrumentos, exceto violino 1 e trompete, repetindo rigorosamente suas notas – violino 2, fagotes e oboé com colcheias nos contratempos, os outros (contrabaixo, cello, viola, harpa, tímpano, tuba, trompas e contrafagote) marcando os tempos. O acorde que se repete é o Dm (em armadura de C), o compasso é 2/4, e o andamento cresce muito em relação aos anteriores: ♩= 149. Nos quatro primeiros compassos violino 1 e trompete ficam em silêncio. No quinto, os outros mantendo o Dm, o violino 1 faz outra daquelas escalas diferentes de Prokófiev, com uma divisão peculiar, em dois compassos, e as duas colcheias acentuadas – fá e mi bemol – no tempo forte do segundo deles, são dobradas pelo trompete, marcando. Esses dois compassos podem ser repetidos livremente, à exaustão, ao vivo ou gravados, segundo a demanda da montagem – e realmente o serão, mais adiante.

1. Tr. 2. *con sord.*
 1. *mp*

Tb. 1. *f* *mf*

Coro B
 Ой, жги, жги, жги, жги, жги, жги, жги, жги, жги, жги, жги, жги, жги,
 Оу, zhgi, zhgi, zhgi, zhgi, zhgi, zhgi, zhgi, zhgi, zhgi, zhgi, zhgi, zhgi, zhgi,

Allegro ♩ = 149

VI. I *con sord. arco* *p* *mf* *p*

VI. II *div. arco* *mf*

Strobel, II: 150, c. 106-11

Na primeira vez em que essa escala aparece, há um daqueles cortes que apenas nos aproximam da cena. Depois da terceira vez, volta Fiôdor, com a máscara na mão esquerda, cantando os versos seguintes, ou seja, volta a parte A (2h41'57").²³ O terceiro verso pode ser ouvido como “os portões se partem ao meio”. A última palavra, a ser repetida no glissando (da tônica à

²² Strobel, II: 150-1, c. 106-15

²³ Strobel, II: 151-2, c. 116-26

quinta), é *пополам* (*paralâm*), ou pela metade. O quarto verso diz algo como “Taças de ouro são passadas de mão em mão”, e as palavras repetidas (pelos tenores, da quinta à tônica), rimando com a do verso anterior, são *по рукам* (*pa rukâm*), referentes às mãos.²⁴ A parte B (2h42’11”),²⁵ com seus 11 compassos, entra calmamente, para um sorriso prazeroso de Fiôdor, que brinca com a máscara, trocando olhares sedutores com ela. Repetem-se os dois closes: o do grito sugerindo as machadadas (*Топорами приколачивай!*, *Taparâmi prikalátchivai!*) e o do assobio (ausente na versão de Strobel), coincidente com a grande escala descendente de Cm. Então vem a parte C prolongada 2h42’25”,²⁶ com a palavra *жги* (jgui, queime!) sendo repetida duas vezes em cada compasso. E desta vez são 19 compassos! Depois dos 10 primeiros, há mais um, inédito (II: 155, c. 148), sem a voz, propondo uma suspensão, com duas semínimas de metais e madeiras tocando, em uníssono, mi bemol (soando como um sub-V) e ré. Em seguida, repetem-se os oito primeiros compassos do trecho (quatro sem a escala de violino e trompete, quatro com ela), até uma interrupção brusca. Esses oito compassos são a única repetição que não consta na edição de Strobel – não encontramos o motivo dessa ausência.

Justamente no início desses oito compassos repetidos (sem a indicação na escrita), voltamos ao plano e à conversa de Ivan com Vladímir. É como se Eisenstein precisasse de um pouco mais de tempo com a reiteração do imperativo *жги* (jgui, queime!) para aumentar o calor dessa conversa, que de fato vai começando a chegar no ponto. Vladímir diz que o tsar está errado ao dizer que não tem amigos. Eles discutem quanto a isso como duas crianças, até Vladímir se dizer seu amigo – Ivan atingindo com isso parte de seu objetivo, na estratégia que Aléxei não havia entendido. Os oito compassos acabam rápido, de modo que Vladímir pronuncia a palavra “amigos” (*друзья*, *druziá*). O silêncio então acentua a intensidade da retórica de Ivan, que exige de Vladímir uma prova de sua alegada amizade – e este aceita prová-la. Então a orquestra invisível ataca de novo a parte A, e os dois primos, ouvindo isso, param de conversar e olham na direção em que está Fiôdor, com sua máscara, voltando a cantar (2h42’56”).²⁷

Chega então a última estrofe (de dois versos), bem mais lenta ($\text{♩} = 42$), ainda se referindo ao fogo. Fiôdor pergunta: “E como os convidados, de ressaca, voltaram para a casa?”. A palavra repetida é o verbo, *пошлиг* (*pashlig*, foram, ou voltaram, neste caso). A resposta, na voz de Fiôdor

²⁴ Mão no nominativo é *рука* (*ruká*).

²⁵ Strobel, II: 153-4, c. 127-137.

²⁶ Strobel, II, 154-5, c. 138-48, mais uma repetição (não escrita) do c. 138 ao 145.

²⁷ Strobel, II: 156-7, c. 1-11

mesmo, é “Fizeram fogo atrás deles”, ou seja, o caminho foi iluminado pelo fogo que puseram nas casas dos boiardos lá atrás. A nova parte B começa também lenta, em 84 (2h43’23”),²⁸ e vai acelerando aos poucos, assim como o movimento dos dançarinos de preto em volta do clown. Novamente temos os dois closes (o assobio sendo visto e ouvido, mas não escrito), e em seguida, mais uma vez, a fogosa parte C (2h43’38”) ²⁹ Agora, porém, Eisenstein repetiu não apenas a música, mas também (depois de um curto plano médio de um só dançarino em dança típica russa) os *mesmos dois planos que usou na entrada da parte C anterior* (2h41’49”), com o clown rodeado de dançarinos em vermelho, com seus giros vigorosos (agora com o plano mais próximo vindo primeiro).

Imediatamente depois de 10 compassos da parte C repetida, sem transição, temos a “Dança organizada” pela terceira vez (2h43’46”).³⁰ Aqui, porém, ela entra, não *dacapo*, mas da parte A’, com o tema em Dm. Na troca repentina de música, há um novo plano, em que os dançarinos trocam os movimentos circulares por uma espécie de cavalcada em bando, na diagonal do quadro. Completado o tema, vem outro plano, em *contre-plongée*, com Fiódor vindo na corrida e subindo na mesa, durando apenas metade do que seria a repetição do tema.



Então temos, com a parte B (2h43’53”),³¹ Fiódor mais próximo, eufórico, braços abertos jogando longe a máscara, para depois vê-lo mais afastado ganhando um grande abraço coletivo de

²⁸ Strobel, II: 157-8, c. 12-22.

²⁹ Strobel, II: 159-60, c. 23-32

³⁰ Stobel, II: 160-1, c. 33-44.

³¹ Strobel, II: 162-5, c. 45-68.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

dezenas de dançarinos, que lhe arrancam o figurino de *clown* e voltam a jogá-lo para cima. Aqui ouve-se a parte B completa, com seus 24 compassos, o tema soando três vezes.

*

A interrupção da “Dança organizada” chega segundos depois da drástica mudança de atitude de Fiôdor, olhando em direção ao lado direito do quadro (2h44’06”).³² Logo reconhecemos as tercinas de viola e clarinete fazendo o acorde de Cm e em seguida as batidas (lá-dó) de tímpano, trombone e tuba. No contraplano do olhar de Fiôdor, está Piotr sentado, como que esperando algum sinal para agir.



Então entra o já conhecido tema de “Shúisky e os treinadores de cães”³³ – mais um bloco reutilizado por Eisenstein. É o fim da dança dos opríchniques propriamente dita (se bem que ainda vamos ouvir a “Dança organizada” mais duas vezes, e a “Canção dos opríchniques” mais uma). “Shúisky” soará inteira e com várias repetições (todas escritas na edição de Strobel), num total de 66 compassos. O tema vai soar três vezes completo, às vezes com a última mínima prolongada (II: 168, c. 116-7), e uma vez incompleto (c. 96-100). Fiôdor deixa sua alegria de lado, assim como fez com a máscara e as roupas, e agora com os colares. Abaixa-se e troca olhares com Ivan e Maliuta. Este, num determinado momento se levanta, como que para tomar providências, e retornamos à longa conversa de Ivan com Vladímir – a mesma peça ainda soando.

³² Strobel, II: 165-9, c. 69-134.

³³ No início da segunda parte do filme, o jovem Ivan, de apenas 13 anos de idade, manda executar Shúisky, decano dos boiardos. A cena, ao som da peça “Shúisky e os treinadores de cães”, é como um rito de passagem, em que o aparentemente inofensivo herdeiro do trono revela a sua força e antecipa o seu destino de tsar.

Mais adiante, ao ter a ideia da farsa, Ivan muda bruscamente de atitude, ergue-se, aparecendo para nós sob um ângulo exagerado, de baixo para cima, bate uma palma (acompanhada de percussões mágicas) para chamar atenção dos serviçais e ordena que tragam o paramento do tsar. Ouviremos trechos da parte C da “Dança organizada” (pela quinta e última vez, 2h46’53”),³⁴ além das partes D, C’ e A’. Na volta da parte B, os opritchniques colocam no lugar o trono formal do tsar e desenrolam o tapete vermelho. Até aqui, portanto, a cena é, como diz o título da dança, “organizada”. Ivan se aproxima de Vladímir, ajudando-o a se erguer, e então ouvimos (pela terceira vez) o início da Canção dos Opritchniques (2h47’30”).³⁵ agora porém instrumental e muito lenta (♩= 52).

No virtuosismo da teatralidade em que o bobo Vladímir começa a acreditar que assumiu o trono, a “Canção dos opritchniques” se volta para os próprios opritchniques, reafirmando a eles seu próprio virtuosismo enquanto encenadores. Com isso eles assumem, de quebra, que o poder de que estão sendo investidos, a ponto de se tornar ilimitado como o de Ivan, tem por base justamente esse virtuosismo teatral e musical – algo do qual Ivan já parecia estar convencido.

Na experimentação de Prokófiev para essa peça, a parte A, com já dito, é instrumental. A voz é substituída por sax, fagote e clarinete 3. A repetição da última palavra vem da trompa 5, passando de uma nota a outra (oitava ou sétima) sem *glissar* (p. II: 187-8, c. 5-12). Ao contrário, na segunda e na terceira vezes em que ouvimos o tema do verso principal (2h47’43”),³⁶ temos o coro em **bocca chiusa**, com pequenos glissandos em colcheias no terceiro compasso (II: 188-9, c. 9 e 15) e depois no mesmo local de antes (c. 11 e 17). A parte B (2h48’07”) ³⁷ como que convida os cantores de antes, que não se conformaram com a bocca chiusa, e começam a cantar de novo (repetindo o *гойда, говори, goida, gavari*). Na parte do grito das machadadas e do assovio, porém, eles se calam, substituídos por trompas e legno. O andamento aqui é bem mais lento do que das outras vezes: são 63 bpm contra 103 da primeira vez (II: 148), 84 da segunda (II: 157). Na orquestração dessa parte B, por fim, a diferença é brutal. Comparemos com aquela da segunda vez:

2ª vez 3ª vez

1 cello 2 cellos

sem violinos 2 violinos

³⁴ Strobel, II: 180-1, c. 1-8.

³⁵ Strobel, II: 187, c. 1-6.

³⁶ Strobel, II: 188-9, c. 7-17.

³⁷ Strobel, II: 189-90, c. 18-27.

baixo solo e coro de baixos e coro de baixos e tenores

caixa, frusta, legno, prato só caixa e Legno

trombone sem trombone

trompete sem trompete

2 fagotes 4 fagotes

2 clarinetes 3 clarinetes

sem saxsax alto

clarinete *piccolo* sem clarinete *piccolo*

flauta *piccolo* sem flauta *piccolo*

A parte **C** aqui (2h48'30")³⁸ é estendida, tendo 30 compassos, incluindo dois novos, após o 16º (II: 193, c. 44-5), um em 3/4 com três semínimas – *eb, eb, d* (tônica) – dadas solenemente, em uníssono (por trombone, trompas, fagotes, clarinete, clarinete *piccolo*, corne inglês e oboé), o seguinte tendo uma grande pausa (de 2 segundos) para Ivan se ajoelhar diante do trono ocupado pelo primo (que não sabe ter pompa). Na volta do canto, todos os presentes também prestam reverência.

Bloco 2

Depois voltam as partes A, incompleta, e B, quase completa, ambas bem mais lentas do que da segunda vez. Em todo esse restante da “Canção”, de 50 segundos, seguem as reverências. Vladímir gesticula sorrindo, no extremo do sem-jeito – ele mesmo experimentando o *ser tsar*, que, como vimos, está naquela roupa. Na nova parte B, Ivan, em close, ainda ajoelhado, olha para ele, num vai-e-vem de planos e contraplanos, até que, no trecho correspondente ao grito das machadadas, Ivan leva um susto e joga o corpo para trás – como fizera décadas antes diante da morte da mãe. Ele percebeu que Vladímir estava gostando da posição – e da roupa. No plano seguinte, agarra-se a Fiódor, que olha também para o bobo-tsar desconfiado. Terminada a música, Ivan diz, encarando Fiódor: “Ele quer... [ocupar o trono]”. E voltando-se a Vladímir, levantando-se e saindo de quadro, diz: “Esse laçao dos poloneses!”³⁹ Em close, Ivan ouve (e nós também) uma primeira batida do sino. Decide então acabar com festa (mas não com a farsa). Os oprítchniques ajoelhados vão se levantando, suas cabeças como que querendo se corresponder às do teto.

³⁸ Strobel, II: 191-4, c. 28-57.

³⁹ Он хочет... (Esta fala não está no roteiro. Por determinação de Eisenstein ou não, Tcherkássov a pronunciou ao filmar, e a fala ficou.) / Прихвостень полский!



Ordena a todos irem rezar a Deus, e logo vemos, no plano seguinte, de cima para baixo, os vultos dos opríchniques, envoltos em túnicas e capuzes pretos, velas acesas nas mãos, dirigirem-se à pequena porta que leva à Catedral. De volta a Ivan – os sinos ainda tocando –, ele se volta a Vladímir, determinando (apesar de, dentro da farsa, não ser mais o tsar) que ele vá rezar também, lembrando da hora da nossa morte. No contraplano, Vladímir está dormindo, sentado no trono, mas antes mesmo do corte já começamos a ouvir o coro “Minha alma” (Душа моя, *Ducha maiá*), do repertório litúrgico ortodoxo.⁴⁰ A procissão continua, Ivan acorda Vladímir, determinando que este o leve à Catedral. Tiram de Vladímir o cetro e o globo e dão a ele uma vela. Ele segue sozinho na frente da procissão. O coro termina, e ouvimos de novo os sinos. Ao chegar à porta, Vladímir se assusta por algum motivo, resiste a entrar. Ivan e Fiódor, observando-o a suas costas, erguem-se preocupados. Vladímir examina a escuridão do vão a sua frente, fecha os olhos, amedrontado, e voltando-se em direção à câmera, arregala os olhos, realmente assustado. Mesmo em seu estado de espírito debilitado, parece perceber seu destino.

⁴⁰ Ermolaeva, Katya. The Ivan trichord. In: Ivan Moody and Ivana Medić (eds.). *Orthodoxy, music, politics and art in Russia and Eastern Europe*. London/Belgrade: University of London / Serbian Academy of Sciences and Arts, 2020, p. 112.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível



A tela então escurece, e começamos a ouvir o Coro n. 1 (2h52'14"), curto, de apenas nove compassos, sendo a repetição interrompida no sétimo. Em lá menor, acompanhado por cordas, harpa, clarinete baixo e bumbo, sua harmonia é sofisticada, com muitas dissonâncias, terminando na sequência de quarta (menor), nona bemol menor (Gb) e tônica.

Moderato energico ♩ = 80

Cl. b.

G.c.

Arpa

T.

oro

B.

Moderato energico ♩ = 80

VI. I

Vle

Vc.

Cb.

Ativar o Windows

Strobel, p. 200-1, c. 1-9

Na primeira vez que se ouve esse coro sinistro, Vladímir parece, pela montagem, ter a visão de Piotr se posicinando na Catedral para matá-lo: vemos o close de Vladímir, depois o plano aberto, em preto e branco, de Piotr dentro da Catedral, e depois de novo o close de Vladímir, ainda mais assustado. Ivan, atrás dele, como um *coach*, lembra a ele que um tsar tem que estar sempre na

liderança. Agora Ivan faz um gesto largo com o braço direito que parece reger a orquestra. Às suas costas, observando-o, estão Fiódor e, na parede, o anjo de antes, de braços abertos, também como se regesse.



Esse gesto de regência determina a interrupção do coro e a volta da “Canção dos opríchniques” – pela quarta vez, também instrumental (2h52’48”).⁴¹ Aqui porém, ela terá apenas nove compassos, o primeiro verso em *bocca chiusa*, a escala de fusas (correspondente ao assobio), e apenas três compassos do que seria o segundo verso. Durante o primeiro, Ivan e Fiódor fazem uma grande reverência, curvando-se até tocar a quase tocar a mão no chão, no que são imitados pelos outros opríchniques em outro plano. No *glissando*, vemos Vladímír, no contraplano, apavorado olhando para eles – impossível não se apiedar do bobo. Na escala, alguns opríchniques passam por trás dele e entram pela porta. No início do segundo verso, ainda vemos a reverência coletiva e, depois do corte, a máscara do clown, em close, deixada no chão, agora com sorriso sinistro. Volta o plano de Vladímír, e a música é interrompida, dando lugar imediatamente à repetição do Coro n. 1:⁴² ele é rodeado, até sumir, pelas túnicas e capuzes pretos, que vão se

⁴¹ Strobel, II: 202-3, c. 17-25.

⁴² Strobel, II: 204-7, c. 26-52.

amontoando a sua volta. Voltamos a vê-lo no plano seguinte, num preto e branco muito contrastante, já num espaço intermediário que dará acesso à Catedral. O caminho é longo. Desta vez os nove compassos do coro são cantados inteiros três vezes. Da segunda para a terceira vez, na nota longa final, ele para diante de uma segunda porta e, de novo, em vão, olha apavorado para os vultos de preto que o seguem. No final da terceira, já dentro de Catedral, o chapéu de Mononmakh (a coroa) é visto em close: a cabeça de Vladímir, vestida nele, faz um movimento ascendente, e depois se vira, até que vemos a metade superior de seu rosto.



Este é o momento da entrada do Coro n. 2 (2h54'22"),⁴³ igualmente sinistro, ainda que mais eloquente, com instrumentos (madeiras e cordas) se alternando para dobrá-lo. Como já dito, ele acompanhará Vladímir (com os opríchniques) até o momento (2h56'37") em que Piotr, erguendo a faca, percebe ser o ideal para atacá-lo. Isso equivale a 49 compassos – duas seções iguais de 24, mais uma coda de um. Cada seção tem também duas metades, ou subseções, a primeira só com baixos e tenores, a segunda começando uma oitava acima, com entrada de contraltos e com divises, primeiro em tenores e baixos, depois nos contraltos, somando seis vozes. Assim como o Coro n. 1, este é escrito em armadura de C. Todo escrito em semínimas (as únicas notas de valor diferente são as poucas mínimas nas madeiras e nos metais.)

⁴³ Strobel, II: 207-14, c. 53-101.

Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

The musical score is for measures 53-8 of 'Festa e morte' from Prokofiev's 'Ivan, o terrível'. It is written for a large ensemble including vocalists and various instruments. The vocal parts (T. and Coro.) feature a melodic line with lyrics 'pp a bocca chiusa' and 'mmm'. The instrumental parts include woodwinds (Cl. 1., Cl. 2., Cl. b.), brass (Fg. 1., Fg. 2., Trbn. 1., Trbn. 2., Tb. 1., Tb. 2.), percussion (G.c., Tam-t.), and keyboard (Arpa). The music is in 2/4 time and features a complex harmonic structure with various chords and dynamics.

Strobel, II: 207, c. 53-8

Em cada sessão de 12 compassos, o tema, de 4 compassos, acontece 3 vezes, com modificações. O motivo inicial tem três notas, mi (natural), fá sustenido e sol, soando em uníssono (no segundo compasso, forma-se um acorde de C, e no quarto um de F#7). A partir do 13º compasso (segunda metade da seção que se repete, agora com os contraltos), vários outros acordes vão se formar, numa progressão determinada pela melodia. Ali a harmonia é mais complexa. O tema recomeça nos contraltos e tenores em anacruse, com mi, fá# (c. 65) e sol (c. 66) que se repetem, com acordes sobre baixos em *bb*, *d*, *f*, *ab* e *c*. A sequência de acordes é Gm7/Bb (c. 66-7), Am e C (c. 68) e F#m/C# (c. 69). No c. 69, entra novamente o tema, porém, transposto um grau acima, começando em *d*. A base então passa a ser D, e os acordes que se sucedem são Em/B, Fm7/Ab (c. 70-1), Abm(b5), Bb9/C (c. 72) e C7M (c. 73). No c. 73, o tema começa uma quinta acima (em *g*) e se modifica e chega a uma conclusão com a reiteração do dó (c. 76 e primeiro tempo do c. 77). Aqui os acordes são Eb, F (c. 73), Gb e Ebm7 (c. 74), C7(b5)/Eb e C7(b5,11)/Eb (c. 75) e, junto com o dó conclusivo, C7M (c. 76-7). Em resumo, na primeira frase os acordes vão de Gm a F#m; na segunda,

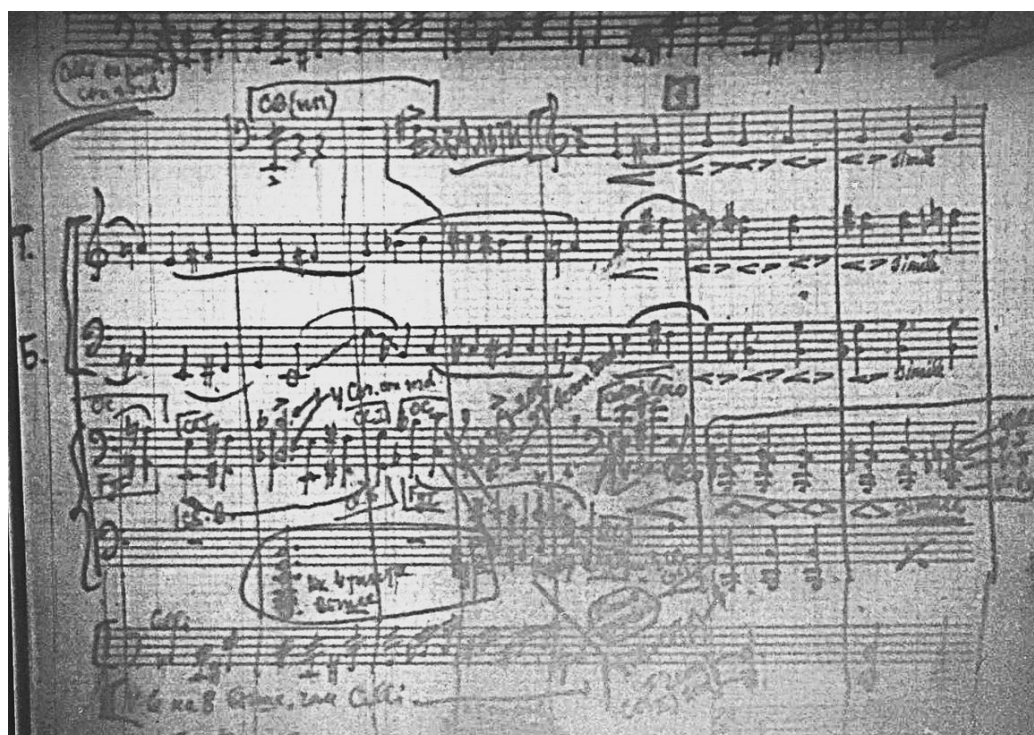
Festa e morte: experimentação de Prokófiev com Eisenstein na cena colorida de Ivan, o terrível

de Fm a C7M, e na terceira, de Ebm a C7M. Tomando o dó como centro, e considerando a importância do Gm inicial, podemos pensar que aí aparece aquele ambiente modal correspondente a uma caracterização costumeira da “música russa”, com o quinto grau menor (já mencionada aqui). A passagem desse quinto menor à tônica (maior) se dá nessas três frases, das quais a terceira tem caráter conclusivo.



Strobel, II: 208, c. 65-9

Nessa seção (c. 66), ainda, há – desde o manuscrito – uma indicação de crescendo e decrescendo para cada nota. Nas notas seguintes, note-se, têm a indicação *simile*.



Coro n. 2, p. 2 (detalhe)

Passado a limpo o rascunho, percebemos uma atraente combinação de instrumentos. No c. 66, o contrabaixo se junta a piano (só mão direita), trombone e contrafagote; o cello (na clave de sol) e as trompas dobram os contraltos; a viola dobra os baixos; violino 2 estão com tenores 2, e

violino 1 com tenores 1. No c. 74, além disso, quando há divise no contralto, o oboé dobra o contralto 1.

Estranhamente, há no todo desse coro um timbre que lembraria ao longe, apesar da orquestra, um canto gregoriano, mas a afinidade é espantada por essas dissonâncias e peculiaridades – e pelas dificuldades mesmo. Logo no segundo compasso os baixos, que começam com o dó grave, têm que encarar um *glissando* ascendente de décima (de mi a sol), seguido imediatamente por uma sexta maior descendente. No início da segunda subseção, o cello tem um salto de 12ª, indo do lá grave ao mi seguinte ao dó central (a escrita mudando para a clave de sol).

Marina Rachmânova sugere que essa composição foi feita sobre a cena já filmada, porque numa entrevista para um programa de rádio de 1945, que ela cita, Prokófiev menciona ter visto a cena antes. Diz ele: “Eisenstein showed me a version of the large scene for chorus and orchestra (in which the murder of Prince Vladimir Staritsky is depicted) that had not yet been synchronized, and it made a great impression on me. I then wrote the music to go with it”. Com isso Rachmânova deduz que a cena foi filmada no “outono de 1945” (setembro a dezembro) e que a música para essa cena (o Coro n. 2) foi escrita para se ajustar a ela.⁴⁴ É de fato possível que tenha sido assim. De qualquer modo, é importante lembrarmos que tecnologicamente era impossível ao músico fazer a composição com a cena disponível para ser vista e revista a qualquer momento, à exaustão. Se Prokófiev compôs para a cena, ele o fez apenas a partir da memória que teve da exibição única que Eisenstein lhe ofereceu. Como sempre, teve que deixar encaixes e lacunas para a montadora.

O 49º e último compasso desse “Coro n. 2” tem o acorde final no primeiro tempo e, no segundo, nada além da batida do prato. Esta coincide com o gesto de Piotr de levantar a faca para avanção no bobo-tsar (2h56’37”).

⁴⁴ Rachmânova, op. cit., p. 249.



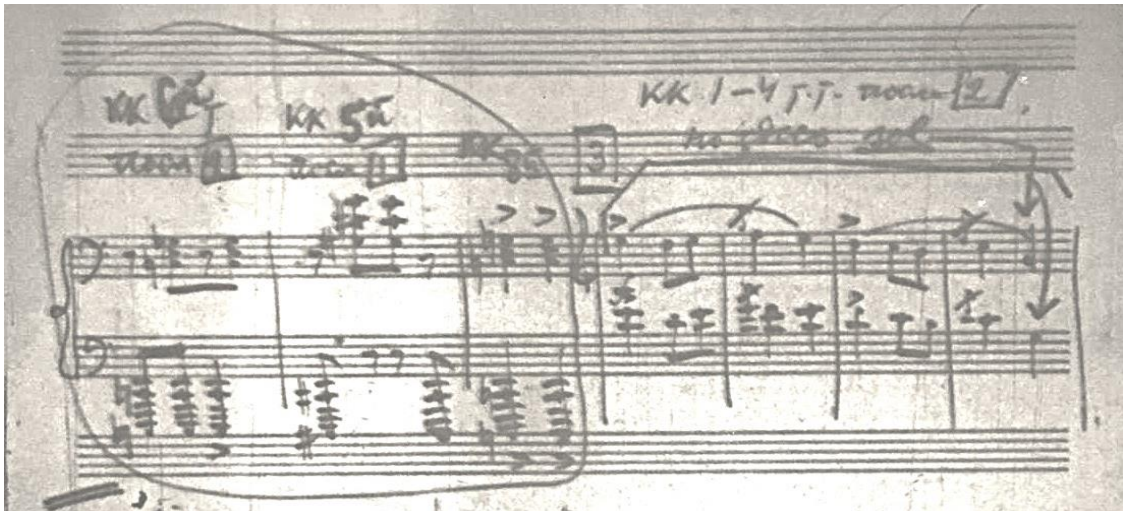
No plano seguinte, aberto, com Piotr, entrando no quadro pela esquerda para ir até Vladímir (vistos de cima), ouvimos de novo um pouco da “Dança caótica” (pela quarta vez). Só um pouco: apenas 3 compassos – há mais um escrito, porém em branco.⁴⁵ A solução de Strobel para essa escrita também contribui para a visão dos trechos modulares se adequando a diferentes situações, que valorizo aqui. São três compassos 3/4, equivalentes a quatro compassos 2/4 das vezes anteriores em que a peça aparece.



Strobel, II: 113, c. 31-4 / II: 214-5, c. 102-4

No manuscrito, os três últimos compassos da primeira versão (à esquerda acima) estão em destaque, seguidos pelo tema da parte A.

⁴⁵ Strobel, II: 214-5, c. 102-5.



Dança caótica, p. 3.

A sequência termina com a facada propriamente dita, dada no compasso em silêncio, acompanhada apenas de um grito de Vladímir, grito aliás risível de tão suave e improvável. Em seguida teremos a entrada de Iefrosínia, eufórica, acreditando que seu plano triunfara, mas logo percebendo que o cadáver a sua frente era de seu filho. O acalanto que ela canta *acapella*, sentada no chão, abraçada a ele, é tocante. A Ivan, triunfal, resta o discurso patriótico stalinista que fecha o filme.

Conclusão

A Prokófiev e Eisenstein, que estiveram à frente da construção desse musical, rejeitado pelo poder totalitário que o encomendou, restou a morte. Morreram sem ter visto a parte 2. Eisenstein teve um ataque cardíaco fulminante, em fevereiro de 1948, enquanto escrevia (muito, como sempre) sobre seu trabalho, e enquanto planejava a continuação da saga da produção que lhe consumira. Ele já havia tido um ataque dois anos antes, quando terminava a parte 2, devido ao qual ficou meses no hospital. Entre um ataque e outro, ele havia conversado, junto com Tcherkássov, com o próprio Stálin, que lhes deu novas determinações para modificar o segundo filme e, quem sabe, fazer o terceiro (que não houve). Não é exagero, portanto, associar sua morte a esse drama, que se soma ao de vários outros projetos inconcluídos ou destruídos.

Igualmente afetado pelos censores stalinistas, Prokófiev, além de perder o amigo, ficou sabendo da prisão arbitrária de Lina, mãe de seus filhos, e de novos ataques dos censores a sua música – tudo em 1948. Já com a saúde abalada, continuou resistindo até o dia 5 de março de 1953: morreu no mesmo dia de Stálin. Prokófiev morto é levado por entre os milhões que velavam Stálin,

por um pequeno grupo completamente sem esperança. É um encontro fortuito, surpreendente, de dois velórios, um descomunal, louvando o pai de todos, usurpador totalitário, assassino de milhões; o outro muito pequeno, velando um gênio da música que loucamente optou (em 1936) por viver no reino usurpado, principalmente por ver ali a chance de levar suas óperas (em russo) com toda liberdade e fluência, mas que teve que adiar seu sonho, levando uma vida de hesitações, correções, reviravoltas, pesares. Impossível não enxergar aí, ambivalentemente, uma fortuita analogia com o final de Hamlet – justamente a figura que Stálin quis evitar no *Ivan* de Eisenstein-Prokófiev.

Referências

- BARTIG, Kevin. *Composing for the red screen: Prokofiev and Soviet film*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Estética e sociologia da arte*. Tradução (e edição) de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 17.
- BIRMAN, Serafima. Life's Gift of Encounters. Translated by Margaret Wettlin. *Soviet Literature*, no. 3 (1975): 74–119
- ВИШНЕВЕЦКИЙ, игорь. *Сергей Прокофьев*. Москва: Молодая Гвардия, 2009.
- БОРТНЯНСКИЙ, Д.. *35 Концертов*. Редакция П. Чайковского. Москва: Музыка, 1995
- BULGAKOWA, Oksana. *Sergei Eisenstein: a biography*. Translated by Anne Dwyer. Berlin: Potemkin Press, 2001.
- CHAMBERLAIN, Margaret J.. *Musical scales, ethnic & otherwise: a short-cut to identifying and using scales, based on their relationships to the major scale plus various interesting oddities*. [Edição da autora], 1988.
- DANIÉLOU, Alain. *Introduction to the study of musical scales*. London: The India Society, 1943.
- ДУБРОВСКИЙ, Н., ЕВСЕЕВ, С., СПОСОБИН, И, СОКОЛОВ, В.. *Учебник гармонии*. Москва: Издательство Музыка, 1965ю
- EISENSTEIN, Sergei. *Ivan le Terrible*. Paris: L'avant-Scène du Cinéma, 1965.
- EISENSTEIN, Sergei. *Ivan the Terrible*. Translated by Ivor Montagu and Herbert Marshall. London: Secker and Warburg, 1963.
- EISENSTEIN, Sergei. *Ivan the Terrible*. Translated by A. E. Ellis. London: Faber and Faber, 1989.

EISENSTEIN, Sergei. *Non-indifferent nature*. Translated by Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей Михайлович. Иван Грозный. In: _____. *Избранные произведения (в шести томах)*, Том 6. Москва: Искусство, 1971, с. 197-514.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей Михайлович. Из лекций о музыке и цвете в “Иване Грозном”. In: _____. *Избранные произведения (в шести томах)*, Том 3. Москва: Искусство, 1964, с. 591-610.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей Михайлович. *Неравнодушная природа, Том первый*. Москва: Музей Кино / Эйзенштейн-Центр, 2004.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей Михайлович. *Неравнодушная природа, Том второй*. Москва: Музей Кино / Эйзенштейн-Центр, 2006.

ERMOLAEVA, Katya. The Ivan trichord: Medieval musical images in Prokofiev’s and Eisenstein’s Ivan the Terrible. In: Ivan Moody and Ivana Medić (eds.). *Orthodoxy, music, politics and art in Russia and Eastern Europe*. London/Belgrade: University of London / Serbian Academy of Sciences and Arts, 2020, p. 107-33.

JACOBS, Lea. A lesson with Eisenstein: Rhythm and pacing in Ivan the Terrible, Part 1. *Music and the moving image*, v. 5, n. 1. University of Illinois Press, Spring 2012, p. 24-46.

JDÁNOV, GORKY ET ALII. *Soviet Writers’ Congress 1934: The debate on Socialism Realism and Modernism in the Soviet Union*. Edited and translated by H. G. Scott. London: Lawrence and Wishart, 1977 (publicado anteriormente, já em 1935, ainda pela Martin Lawrence, como *Problems of Soviet Literature*).

KLEIMAN, Naum (ed.). *Eisenstein on paper: graphic works by the master of film*. Thames and Hudson, 2017.

KOJEVE, Alexandr. *Introdução à leitura de Hegel: aulas sobre a Fenomenologia do espírito ministradas de 1933 a 1939 na École de Hautes Études reunidas e publicadas por Raymond Queneau*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Uerj/Contraponto, 2002.

KOVAL, Nadia. *Sergei Prokofiev*. Ridero, 2016.

KRAVETZ, Nelly. An unknown *Ivan the Terrible* oratorio. Translated by Simon Morrison. *Three Oranges Journal*, n. 19, may 2010.

KRAVETZ, Nelly. I must be the only Jewish composer! Translated by Simon Morrison. Sprkfv.net, disponível em <http://www.sprkfv.net/journal/three26/jewishmusic1.html> (presented in abbreviated guise at the international conference “After the End of Music History”, held at Princeton University in honor of Richard Taruskin February 9-12 2012).

LEVACO, Ronald. The Eisenstein-Prokofiev correspondence. *Cinema Journal*, v. 3, n. 1 (Autumn, 1973), p. 1-16.

MONTAGU, Ivor. Mexican Postscript. In: _____. *With Eisenstein in Hollywood*. Berlin: Seven Seas, 1968, p. 129-137.

МАРТИНОВ, И. Н.. *Сергей Прокофьев: Жизнь и Творчество*. Москва: Музыка, 1974.

МАРЬЯМОВ, Григорий Борисович. *Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино*. Москва: Киноцентр, 1992.

MORRISON, Simon (ed.). *Sergei Prokofiev and his world*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2008.

MORRISON, Simon. *Lina & Serge: The love and wars os Lina Prokofiev*. Boston/New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.

MORRISON, Simon. *The people's artist: Prokofiev's soviet years*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

NESTYEV, Israel. *Sergei Prokofiev: his musical life*. Translated by Rose Prokofieva. New York: Alfred Knopf, 1946.

NEUBERGER, Joan. *Ivan the Terrible* (Kinofiles Film Companion, n. 9). London: JB Tauris, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

PAVLOV, Andrei, and PERRIE, Maureen. *Ivan the Terrble*. London: Pearson/Longman, 2003.

PERRIE, Maureen. *The cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*. New York, Palgrave, 2001.

PLATONOV, Sergei. *Ivan the Terrible* [1923]. Translated by Richard Hellie. Gulf Breez: Academic International Press, 1978.

POKRÓVSKY, M.. *History of Russia: from the earliest times to the rise of commercial capitalism*. Translated and edited by J. D. Clarson and M. R. M. Griffiths. London: Martin Lawrence

PROKOFIEV, Sergei. *Autobiography, articles, reminiscences* (ed. S. Shlifstein). Translated by Rose Prokofieva. Honolulu: University Press of the Pacific, 2000.

PROKOFIEV, Sergei. *Iwan der Schreckliche*. Hamburg: Hans Sikorski, 1997.

PROKOFIEV, Sergei. *Muzik zum Film Iwan der Schreckliche. Film 1 (Op. 116, 1944/2016)*. Rekonstruierte Originalfassung. Herausgeber: Frank Strobel. Hamburg: Sikorski, 2016.

PROKOFIEV, Sergei. *Muzik zum Film Iwan der Schreckliche. Film 2 (Op. 116, 1944/2016)*. Rekonstruierte Originalfassung. Herausgeber: Frank Strobel. Hamburg: Sikorski, 2016.

PROKOFIEV, Sergei. *Prokofiev by Prokofiev: a composer's memoir*. Edited by David H. Appel, translated by Guy Daniels. New York: Doubleday, 1979ю

PROKOFIEV, Sergei. *Selected letters of Sergei Prokofiev*. Translated, edited, and with an introduction by Harlow Robinson. Boston: Northwestern University Press, 1998.

ПРОКОФЬЕВ, С. С.. *Автобиография*. Москва: Советский Композитор, 1973.

ПРОКОФЬЕВ, С.. *Материалы, документы, воспоминания*. Москва: Российское музыкальное издательство, 1956

ПРОКОФЬЕВ, Сергей. *Прокофьев о Прокофьев: Статьи и интервью*. Москва: Советский Композитор, 1991.

ПРОКОФЬЕВ, Сергей. *Сергей Прокофьев: Письма, документы, статьи, воспоминания*. Москва: Советский Композитор, 2016.

PYMAN, Avril. *A history of Russian symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

RACHMÁNOVA, Marina. Commentary. In: Prokofiev, Sergei. *Iwan der Schreckliche*. Hamburg: Hans Sikorski, 1997, p. 246-255.

ROBINSON, Harlow. *Sergei Prokofiev: a biography*. Pluket Lake Press, 2018.

ROSA, João Guimarães. Pirlimpisquice. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SALAZKINA, Masha. Eisenstein in Latin America. In: Joan Neuberger and Antonio Somaini (eds.). *The flying carpet: studies on Eisenstein an Russian Cinema in honor of Naum Kleiman*. Paris: Mimesis, 2017, p. 343-365.

САВКИНА, И. П.. *Сергей Сергеевич Прокофьев*. Москва: Музыка, 1982.

SETON, Mary. *Sergei Eisenstein: a biography*. London: Dennis Dobson, 1978.

SHLIFSHEIN, S. I. (ed.). *S. Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*, translated by Rose Prokofieva. Moscow: Foreign Languages Publishing House, n. d..

SLOMINSKY, Nicolas. *Thesaurus of scales and melodic patterns*. New York: Amsco, 1975.

XXXX

ЧЕРКАСОВ, Николай К. *Записки советского актера*. Москва: Искусство, 1953.

THOMPSON, Kristyn. *Eisenstein's Ivan the Terrible: a neoformalist analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

TSIVIAN, Yuri. *Ivan the Terrible*. London: BFI, 2002