

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

TÍTULO: PAISAGEM, CINEMA, ÍCONES: IMAGENS E SONS DO ANDREI  
RUBLEV DE TARKOVSKI

AUTOR: DIRCEU CARLOS MARINS

ORIENTADOR: PROF. DR. MILTON JOSÉ DE ALMEIDA

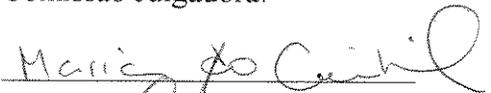
Este exemplar corresponde à  
versão final da dissertação  
defendida por Dirceu Carlos  
Marins e aprovada pela  
comissão Julgadora.

Data: 25 / 02 / 2002

Assinatura: 

(orientador)

Comissão Julgadora:







\_\_\_\_\_

2002

© by Dirceu Carlos Marins, 2002.

JNIDADE Be  
Nº CHAMADA T/UNICAMP  
M339p  
V \_\_\_\_\_ EX \_\_\_\_\_  
TOMBO BCI 50345  
PROC 16-837/02  
C \_\_\_\_\_ DX \_\_\_\_\_  
PREÇO R\$ 11,00  
DATA 15/08/02  
Nº CPD \_\_\_\_\_

CM00172443-4

18 ID 253628

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca  
da Faculdade de Educação/UNICAMP**  
Bibliotecária: Rosemary Passos - CRB-8ª/5751

M339p Marins, Dirceu Carlos.  
Paisagem, cinema, ícones : imagens e sons do Andrei Rublev de Tarkovski /  
Dirceu Carlos Marins. – Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador : Milton José de Almeida.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade  
de Educação.

1. Tarkovskiaei, Andreaei Arsensevich, 1932-1986. 2. Paisagem. 3.  
Cinema.
4. Memória. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

02-081-BFE

# DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

## PAISAGEM, CINEMA, ÍCONES: IMAGENS E SONS DO ANDREI RUBLEV DE TARKOVSKI



Por DIRCEU CARLOS MARINS

Orientador: Prof. Dr. MILTON JOSÉ DE ALMEIDA

Laboratório de Estudos Audiovisuais - OLHO

2016

## AGRADECIMENTOS

Ao Milton, pelas dificuldades, instigamentos e toda generosidade com que me deparou ao longo desses anos.

Aos amigos e amigas do Olho: Carlos, Luciano, Maria do Céu, Luciane, Acir, Viviane e tantos outros pela convivência e estímulo.

À Cristina Bruzzo, que me devolveu o *Stalker* sob as representações da natureza.

À CAPES, pela ajuda financeira.

À minha família, por tudo.

À todos os amigos e amigas da Educação, de cuja convivência tive o privilégio de compartilhar, especialmente à Paula e Suzana, que me aturaram, instigaram e acompanharam muito dessa pesquisa e de suas errâncias.

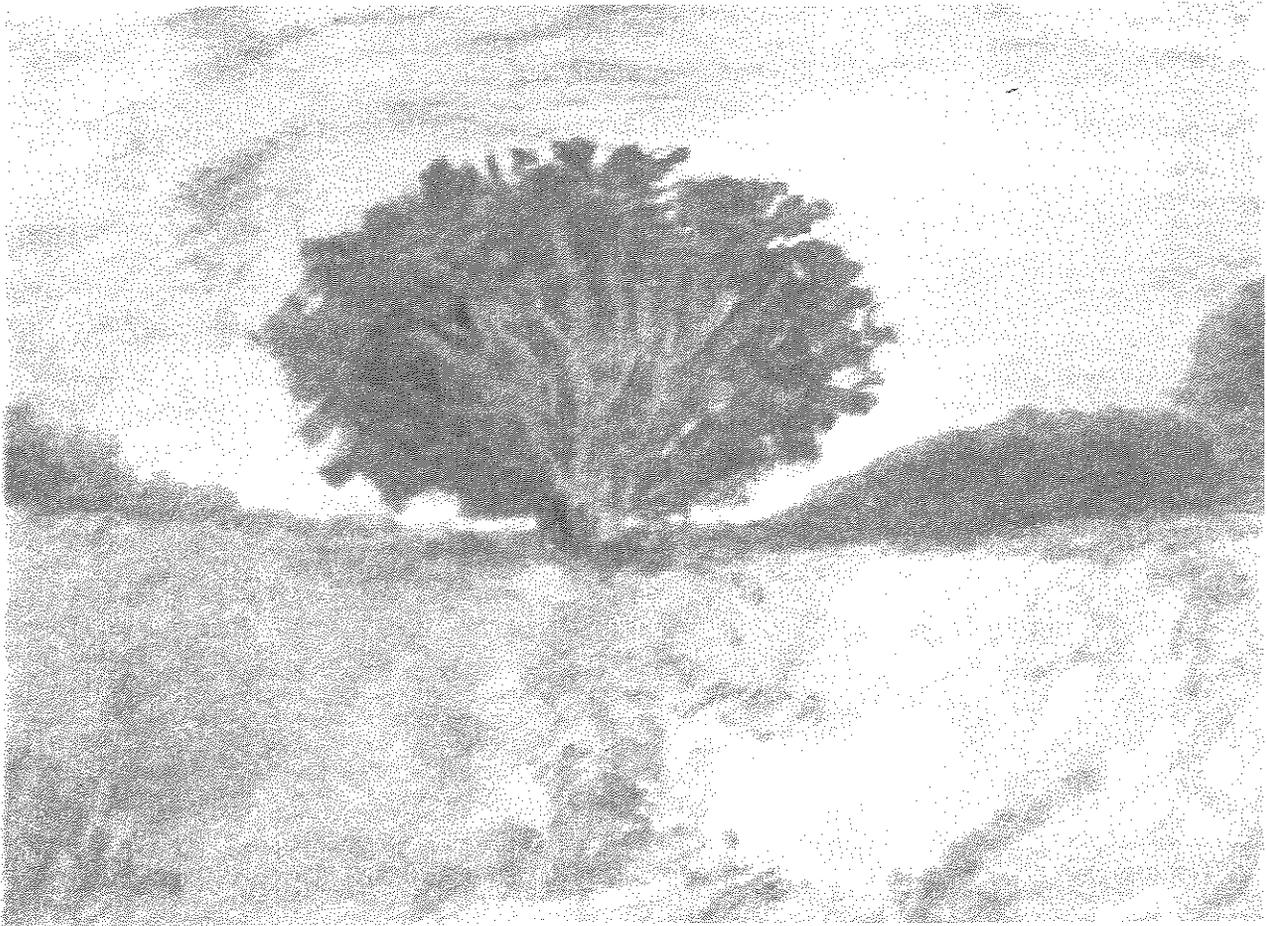
E à todos aqueles que de alguma forma estiveram comigo durante este trajeto.

## SUMÁRIO

<b>MEMORIAL</b> .....	1
- Memórias do desdizer.....	2
- luz bizantina.....	4
- colheita.....	6
<b>PRÓLOGO</b> .....	7
<b>APONTAMENTOS (I)</b> .....	11
<b>ITINERÁRIO</b> .....	15
<b>UMA PAISAGEM E CINEMA COMO ÍCONES: OS SENTIDOS INFINITOS E DA DIVINDADE NAS IMAGENS E SONS DE TARKOVSKI</b> .....	20
- NOSTALGIA E MEMÓRIA EM TARKOVSKI: UM CINEMA DE TEMPOS SINGULARES.....	21
- NA FLORESTA INTERIOR: A MATÉRIA ESPIRITUALIZADA.....	35
- POR UMA CHUVA ININTERRUPTA: ANUNCIAÇÕES.....	54
<b>APONTAMENTOS (II)</b> .....	64
- O JUÍZO FINAL: 1º MOMENTO – INDECISÃO E SACRIFÍCIO.....	72
- O JUÍZO FINAL: 2º MOMENTO – REDENÇÃO NAS IMAGENS.....	99
<b>DIÁRIOS</b> .....	109
<b>ROTEIRO</b> .....	122
<b>FICHA TÉCNICA/FILMOGRAFIA</b> .....	128
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	132

*Em memória de meu avô, Joaquim Marins, quem primeiro me ensinou a amar a escuridão.*

MEMORIAL



## Memórias do desdizer

Havia um pessegueiro e uma casa abandonada, cujos fantasmas temia em sonho.

O cafezal se espraiava ao lado, enquanto adivinhava as sepulturas que me encontrariam no fim do caminho.

Meu avô falava de assombrações e todos os vultos que povoam a escuridão. Um só de tristeza que me persegue.

Meu primeiro enterro me encontra no repouso infantil dos assombros, doces e alegrias ordinárias que se misturam ao milho ancestral . Noite e dia feitos das tábuas cansadas de casas e despensas.

Para aquém daqueles anjos e jesuses assomava um calor e cheiro de mato corrompendo as perdas alheias; procissão e rezas monótonas engolindo as horas do menino boquiaberto que deflora paisagens, torvelinhos, trepadeiras, nuvem, saci e mula-sem-cabeça. Operando milagres sem o saber, caçando passarinhos com meu tio e sonhando ao cheiro do feijão novo, que arde forte nalgum canto da memória.

Manhã cinzenta encomendando vagens e ave-marias nas goiabeiras que insistem em ladrar secretamente suas folhas de reis; espectros de Ensor saindo da cozinha e correndo comigo por quartos e janelas, num choro que não redime as colheres desfeitas nas escavações da infância, sempre obscura em suas certezas.

Na paisagem que insiste em ocupar o teatro do desejo as mangueiras despejam suas frutas sedentas e sombras de amor melado, como triângulos puros desenhados com insistência na areia.

Brilha um olho de sol no rio divisado, aceito qual as revelações da chuva soberanamente redentora de minha respiração.

Um homem perdido numa canoa além da colina recebida em abraço e bolinhas de gude escolhendo sorte interrogativa.

O trator que arrancava o sangue da terra para que eu pudesse, depois, lambar os despojos frescos das entranhas e raízes acumuladas no meu desandar inquieto.

A cidadezinha que se ocultava entre estrelas de papelão adivinhando as brechas de seu futuro infeliz. Varandas que se foram tão verdes são um hoje de assaltos ferozes quando um cachorro atravessar a rua, indagando da sorte dos que ficaram para serem chamados ao

primeiro estrépito do pessegueiro.

Então, num delicado Guignard, seremos novamente ciranda sob abacateiros.

09\99

luz bizantina

por uma luz bizantina  
que fosse dor  
desgastado amianto  
navegando entre outdoors  
maré engolindo foices  
por uma luz bizantina  
que quisesse ser mágoa  
memória, meretriz, morte  
que fosse o antes  
sendo porém trégua  
escondida nalgum precipício  
soma e escuta  
por uma luz bizantina  
certa como meus pelos  
e todos os pentelhos deserdados  
das mulheres imperfeitas  
luz que será antolho  
recolhida nalgum mar  
salgada como esconderijo  
que quisesse o trovão  
que tivesse masmorra  
por uma luz bizantina  
esquadrinhada e malamada  
cancela e moringa  
poste e hortelã  
manga que se despe  
goiaba que se afoga  
por uma luz bizantina  
ícone de todas as manhãs  
parideira dos senões  
omoplata e osso torto

todas as mimosas  
certos palavrões  
por uma luz bizantina  
para uma luz bizantina.

10/99

## colheita

os dias falam de uma estranha maneira,  
como se o luar fosse se partir em dois;  
a terra ressentida-se da tirania da grama,  
como se os postes trouxessem alívio;  
a água sabe das libélulas infelizes,  
como se a chuva tivesse secado meus dedos.

as noites sopraram estrelas cadentes,  
como se a luz não fosse mais voltar;  
a mulher repousa num jasmim esquecido,  
como se as plantações acordassem à mesma hora;  
o amor cindiu-se numa rua pavimentada,  
como se meus olhos forrassem as vagens.

03/00

## PRÓLOGO

O tempo escoia de uma estranha maneira nos filmes de Andrei Tarkovski – há um tempo cronológico e inteligível, no sentido de que as coisas e os personagens se orientam num espaço e duração que nos aproximam daquelas que experimentamos na realidade; mas, ao mesmo tempo, duplamente falando, movem-se nesses itinerários de imagens e sons um tempo incerto, aquilo que chamarei de um tempo elíptico – o encadeamento de sentidos audiovisuais orienta-se pelos diversos movimentos internos da consciência dos personagens, o que cria lapsos dentro do tempo narrativo do filme, seja pela lembrança, o sonho ou o próprio estranhamento criado no espectador diante do que está sendo mostrado.

Assim, pode-se falar de um dissolver do tempo cronológico e mensurável num tempo subjetivo: as narrativas em seus filmes seguiriam, dessa forma, esses movimentos internos dos personagens – suas dúvidas, contradições, escolhas – remetendo o espectador a um modo outro de perfazer a ordem das coisas que estão sendo reproduzidas na tela de cinema, ou outro meio audiovisual.<sup>1</sup> Uma realidade foi plasmada pelo cinema como forma de contar uma vida imaginária, mas o sonho ou a lembrança, em seu interior, faz a narrativa criar elipses no tempo cronológico. Não é o recurso comum do *flashback*, mas sim a coexistência dos tempos múltiplos do filme já na própria narrativa.

A primeira vez que assisti ao seu filme *Andrei Rublev (Andrei Rubliov, 1966)*, de cuja fala audiovisual se ocupou esta pesquisa, não conseguia entender muito bem essas estranhas passagens de tempo. Chegava a duvidar, muitas vezes, do sentido das imagens que via – como se o sonho e a realidade se misturassem de tal forma, que já não era mais possível distinguir com clareza o que estava sendo narrado.

Uma impressão que já me acompanhava quando, anos atrás, havia visto *Solaris (Soliaris, 1972)* e que continuou se manifestando através de seus outros filmes, que pude ver ao longo desses últimos anos.

Em todos eles, colou-se às minhas impressões uma paisagem, ou melhor, uma forma de filmar as coisas que eu sentia de imediato como uma presença que se movia por entre

---

<sup>1</sup> Os próprios parâmetros de aceitação e inteligibilidade de um filme dependem de uma ‘massificação’ das linguagens audiovisuais, daí podermos falar em singularidades; pois, diz Milton José De Almeida, referindo-se à indústria audiovisual e seus modos de fruição: “*Como na leitura/escrita, há textos/filmes fáceis e difíceis*

elas: plantas agitando-se debaixo d'água, uma árvore ao fundo de um horizonte chuvoso, um cavalo espreguiçando-se, entre tantas outras coisas que sentia já não estarem mais 'definidas', apesar do 'naturalismo' que as imagens e sons de cinema nos permitem experienciar.

Entretanto, como agora, sentia também que aquilo que via e ouvia não poderia ser abarcado, se isso é mesmo possível, de uma forma explicativa – como metáforas, por exemplo, que temos de buscar nas indicações (quando presentes) que o cineasta deixa ao longo do filme. Certamente, poderíamos dormir mais tranquilos, pois uma vez reconstituindo para nós essas diversas metáforas, entenderíamos o que o cineasta 'quis dizer' com suas imagens e sons.

No entanto, a resistência do cinema de Tarkovski em deixar-se aprisionar como metáforas 'claras', faz com que a sua interpretação já não possa ser calcada, unicamente, numa lógica dedutiva. Suas metáforas se encontram para além de uma reconstituição de causa e efeito, de uma 'indexação' da imagem que nos exporia seus significados ocultos.

Ao contrário, como uma advertência, o próprio cineasta reiterará que seu processo de filmagem e sua experiência de cinema movem-se na direção de um ser poético, pois o sentido das imagens não está dado e, tão pouco, escondem uma linguagem cifrada – embora elas também se assumam como metáfora e/ou alegoria<sup>2</sup> – mas sim, evoquem-se mutuamente o que está sendo mostrado e o que não está por associações poéticas contínuas:

*"Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor. Ele só tem à sua disposição aquilo que lhe permite*

---

*com graus de facilidade/dificuldade variáveis, distribuídos para os diferentes segmentos de gosto/cultura dos consumidores." In: Imagens e Sons: A nova cultura oral; p. 29.*

<sup>2</sup> Guy Gauthier assim refere essa ambigüidade: "A metáfora tarkovskiana é, como toda verdadeira metáfora, uma invenção; o símbolo não é uma operação incessante, mas o resultado, freqüentemente imobilizado pela cultura ou a religião, de metáforas indefinidamente repetidas. Tarkovski às vezes recorre à essa 'convenção' da metáfora que é o símbolo ou seu equivalente narrativo, a alegoria, mas freqüentemente transformando-a conforme as exigências de seu universo interior." In: Andrei Tarkovski; pp. 45, 46. ("La métaphore tarkovskienne est, comme toute vraie métaphore, une invention; le symbole n'est pas une opération sans cesse a renouveler, mais le résultat, souvent figé par la culture ou la religion, des métaphores indéfiniment répétées. Tarkovski a quelquefois eu recours à ce 'prêt-a-porter' de la métaphore qu'est le symbole ou son équivalent narratif, l'allégorie, mais le plus souvent en le travestissant selon les exigences de son univers intérieur.")

*penetrar no significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele. Complexidades do pensamento e visões poéticas do mundo não têm de ser introduzidas à força na estrutura do que é manifestamente óbvio. A lógica comum da seqüência linear assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema. Para a arte, trata-se de um método incomparavelmente mais pobre do que as possibilidades oferecidas pela ligação associativa, que possibilitam uma avaliação não só da sensibilidade, como também do intelecto. E é um erro que o cinema recorra tão pouco a esta última possibilidade, que tem tanto a oferecer. Ela possui uma força interior que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimentos, gerando tensão numa resposta diferente à lógica narrativa do autor.*<sup>13</sup>

Na escrita, porém, corremos sempre o risco de mutilar essa lógica poética de seus filmes. Não podemos trazê-la intacta, porque inevitavelmente a reinventamos, como o faríamos mesmo que se tratasse de um filme ‘convencional’.

Pois Tarkovski também diz:

*"Nenhum dos componentes de um filme pode ter qualquer significado autônomo: o que constitui a obra de arte é o filme. E só podemos falar dos seus componentes de uma forma muito arbitrária, decompondo-o artificialmente para facilitar a discussão teórica."*<sup>14</sup>

Então, o fracionamento de um filme em suas partes, deslocando uma seqüência, plano ou cena de sua continuidade como obra em execução no cinema ou outro meio audiovisual, fatalmente implica em recortes arbitrários – vertê-lo em escrita é, assim, propor outros itinerários, arrancá-lo de seu fluxo de imagens e sons em movimento. Não que a interrupção desse fluxo signifique ver nele o que a discussão teórica pretende ver ou provar.

Como André Bazin, referindo-se ao crítico de cinema, diria que sua continuidade em texto (e imagem)

*"(...) não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas*

---

<sup>3</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; pp. 17, 18.

<sup>4</sup> *Idem*; p. 135.

*prolongar o máximo possível, na inteligência e sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte.*"<sup>5</sup>

Não trair esse impacto é o desejo que me impulsionou durante esta pesquisa.

Convido assim o leitor a deixar-se trespassar pelo movimento de incertitude e infinito, que animam o poema audiovisual de *Andrei Rublev*.

---

<sup>5</sup> Citado no prefácio de François Truffaut; In: André Bazin, O Cinema da Crueldade; p. 11.

## APONTAMENTOS (I)

### SINOPSE:

*"O filme conta a história de Andrei Rublev, o célebre pintor de ícones do início do século XV. Ele organiza-se em torno de um prólogo [episódio do balão] e sete partes. Na primeira, três monges, dentre eles Rublev, se abrigam em uma estalagem para escapar de um violento temporal. Ali, um bufão diverte os camponeses; um dos monges o denuncia e ele é preso pelos soldados do Príncipe. Na segunda, o pintor mais célebre da época, Teófanos o Grego, pede à Andrei Rublev que venha à Moscou decorar a Catedral da Anunciação. Andrei expõe (2ª Parte) suas concepções em matéria de arte [e religião], a maior parte sendo encenada durante uma paixão de Cristo passada sobre um Gólgota nevado, em versão russa. Dois anos mais tarde, Rublev e seus ajudantes dirigem-se à Catedral de Vladimir, para restaurá-la. No caminho, eles atravessam uma festa pagã. Reencontramos os pintores na catedral já construída. O trabalho de decoração - Andrei deve pintar um Juízo Final - não avança. Após um longo período de hesitação, Rublev se põe, portanto, a pintar. Mas a invasão dos Tártaros (quinta parte) interrompe o trabalho: estes destroem uma parte da catedral. Andrei salva sua vida [e a de uma mulher muda], mas faz voto de silêncio e renuncia à pintar [em virtude de ter matado um homem]. Então, na última parte, o monge assiste à construção de um enorme sino por um jovem fundidor. Esse empreendimento lhe devolve a fé na criação; ao final do filme, em longos planos coloridos, os ícones do pintor fulguram na tela."<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> In: Andrei Tarkovski, Journal: 1970 – 1986; p. 465. Fiz algumas correções (vide texto e compare com os episódios no vídeo e dvd) e acrescentamos a esse resumo (que estão entre colchetes). ("Le film raconte l'histoire d'Andrei Rublev, le célèbre peintre d'icônes du début du XV siècle. Il s'organise autour d'un prologue et de huit parties. Dans la première, trois moines, dont Andrei Rublev, s'abritent dans une étable pour échapper à un violent orage. Là, un bouffon amuse les paysans, un des moines le dénonce et il est arrêté par les soldats du grand-duc. Dans la seconde, le peintre le plus célèbre de l'époque, Théophane le Grec, demande à Andrei Rublev de venir à Moscou décorer la cathédrale de l'Annonciation. Andrei expose, dans la troisième, ses conceptions en matière d'art, le tout mis en scène durant une passion du Christ jouée sur un Golghota enneigé en version russe. Deux ans plus tard, Andrei Rublev et son équipe font route vers la cathédrale de Vladimir pour la restaurer. En route, ils traversent une fête païenne. On retrouve les peintres dans la cathédrale toute juste construite. Le travail de décoration, Andrei doit peindre un Jugement dernier, n'avance pas. Après une longue période d'hésitation, Roublev se remet pourtant à peindre. Mais l'invasion des Tartars (sixième partie) interrompt le travail: ceux-ci détruisent une partie de la cathédrale. Andrei sauve sa vie, mais fait vœu de silence et renonce à peindre. Lors de la dernière partie, le moine assiste à la construction d'une énorme cloche par un jeune fondeur. Cette entreprise lui redonne foi en la création, et à la fin du film, en de longs plans couleurs, les icônes du peintre jaillissent à l'écran.")

As duas versões consultadas do filme apresentam a seguinte estrutura<sup>2</sup>:

- Versão em Português (*Andrei Rublev*, 1966; 190 minutos - B e P - Colorido, VHS; 1966, Mosfilm Studios – (?) HBO, Brasil.)

- Prólogo (Sem tradução na versão legendada em Português)

- 1ª Parte: O Bufão - Ano de 1400

- 2ª Parte: Teófanos, O Grego – Anos de 1405 e 1406

- 3ª Parte: Dia Santo – Ano de 1408

- 4ª Parte: O Juízo Final – Ano de 1408

- 5ª Parte: A Invasão – Ano de 1408

- 6ª Parte: O Amor – Inverno de 1412

- 7ª Parte: O Sino – Primaveras 1423-1424

- Versão do Diretor (*Andrei Rublev - The Passion according do Andrei*, 1966; 205 minutos - B e P - Colorido, DVD; 1966, Mosfilm Studios – 1998, The Criterion Collection, USA.)

- A Paixão Segundo Andrei: 1ª Parte / The Passion According to Andrei – Part One

- O Bufão: Verão de 1400 / The Jester – Summer 1400

- Teófanos o Grego: Verão – Inverno – Primavera – Verão; 1405-1406 / Theophanes The Greek: Summer – Winter – Spring – Summer; 1405 – 1406

- Dia Santo: Primavera – 1408 / The Holiday: Spring – 1408

- O Juízo Final: Verão - 1408 / The Last Judgment: Summer – 1408

- A Invasão: Outono de 1408 / The Raid: Autumn of 1408

- A Caridade: Inverno – 1412 / The Charity: Winter – 1412

- O Sino: Primavera – Verão – Outono – Inverno – Primavera; 1423 – 1424 / The Bell: Spring – Summer – Autumn – Winter – Spring; 1423 – 1424

---

<sup>2</sup> Consultei uma terceira versão, dublada em italiano, mas cuja edição apresentava mais cortes do que a versão em português.

## COMENTÁRIOS:

Antoine de Baecque:

*"Andrei Rublev abre-se sobre uma experiência magnífica – a do homem que voa. O filme prossegue sobre o tom da dúvida: o pintor interroga-se e não consegue mais produzir. Enquanto isso, o estilo tarkovskiano afirmou-se: o tempo está lá, certamente. O cineasta assume seu ritmo próprio e propõe uma estética da lentidão. É este contraste entre a fragilidade dos seres e as certezas estéticas que surpreende. As autoridades cinematográficas esperavam o inverso: uma forma experimental, mas um conteúdo seguro. Tarkovski os pega à contra-pelo. Ele renega a experiência de toda a vanguarda, porém, demonstra com convicção que encontrou um caminho. Para ele, os aborrecimentos começam."*<sup>3</sup>

*"Em 1965, depois de dois anos de pesquisa histórica e escrita em comum com seu amigo Andrei Kontchalovski, Tarkovski começa, pois, a filmagem de Andrei Rublev. O filme, uma das mais importantes produções da época, foi concluído em 1966. As autoridades do Goskino não gostaram e reportaram sua saída. Em 1967, a Delegação Geral do Festival de Cannes vê em Moscou uma cópia do trabalho e convida Tarkovski. Alegando uma nova montagem, o Goskino promete o filme para o ano seguinte. No entanto, o Festival de 1968 não verá nada chegar. Não é antes de fevereiro de 1969, dois anos após a sua conclusão, que 'Andrei Rublev' tem sua pré-estréia em Moscou, projetado diante de alguns milhares de convidados; em seguida é apresentado em Cannes, em maio, 'fora de seleção nacional' por exigência dos Soviéticos. O filme aguardará dois novos anos antes de ser mostrado aos espectadores russos."*<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Antoine de Baecque, Andrei Tarkovski; p. 12. ( *"La césure est en effet complète. Andrei Roulev s'ouvre sur une expérience magnifique, celle de l'homme volant. Le film se poursuit sur le ton du doute: le peintre s'interroge et n'arrive plus à produire. Cependant le style tarkovskien s'est affermi: le temps est là aux certitudes. Le cinéaste assume son rythme propre et propose une esthétique de la lenteur. C'est ce contraste entre la fragilité des êtres et de les certitudes esthétiques qui surprend. Les officiels du cinéma attendaient l'inverse: une forme expérimentale mais un contenu assuré. Tarkovski les prend à contre-pied. Il renie l'expérience de toute avant-garde mais montre avec certitude qu'il a trouvé un chemin. Pour lui, les ennuis commencent."* )

<sup>4</sup> Idem, p. 13. ( *"En 1965, après deux années de recherche historique et d'écriture en commun avec son ami Andrei Kontchalovski, Tarkovski commence donc le tournage d'Andrei Roulev. Le film, une des plus importantes productions de l'époque, est achevé en 1966. Les autorités du Goskino ne l'aiment pas et reportent sa sortie. En 1967, le délégué général du Festival de Cannes visionne à Moscou une copie du travail et invite Tarkovski. Prétextant un nouveau montage, le Goskino promet le film pour l'année suivant. Le Festival de 1968 ne voit pourtant rien venir. Ce n'est qu'en février 1969, deux ans après son achèvement,*

Andrei Tarkovski:

*"O filme se passa no século XV, e não demoramos a perceber como era extremamente difícil reproduzir 'como era tudo'. Tínhamos de usar as fontes de que dispúnhamos: a arquitetura, a iconografia, a palavra escrita.*

*Se houvéssemos partido para a reconstrução da tradição pictórica do mundo pictórico daqueles tempos, o resultado teria sido um antigo mundo russo estilizado e convencional, do tipo que, na melhor das hipóteses, faz lembrar as iluminuras e ícones do período. Em se tratando de cinema, não é assim que se deve proceder. (...)*

*Assim, um dos objetivos do nosso trabalho era reconstruir para um público moderno o mundo real do século XV, ou seja, apresentar aquele mundo de tal forma que os trajes, o modo de falar, o estilo de vida e a arquitetura não passassem ao público uma sensação de relíquia, de raridade de antiquário. Para chegarmos à verdade da observação direta, àquilo que quase poderíamos chamar verdade psicológica, tivemos que nos afastar da verdade arqueológica e etnográfica. Inevitavelmente, restou um elemento de artificialismo, que era, porém, a antítese daquele que teríamos obtido através da reconstrução da pintura. (...)*

*Por mais que nos dediquemos à pesquisa de tudo que restou do século XV, não conseguiremos reconstruí-lo com exatidão. A consciência que temos daquele tempo é totalmente diferente da que tinham as pessoas que nele viveram. Tampouco vemos hoje a 'Trindade' de Rublev da mesma maneira que o faziam seus contemporâneos; no entanto, a obra vem sobrevivendo ao longo dos séculos. Estava tão viva, na época, quanto está agora, e constitui um elo entre as pessoas daquele século e as de hoje. A 'Trindade' pode ser vista simplesmente como um ícone, como uma magnífica peça de museu, talvez como um modelo do estilo de pintura da época. Mas esse ícone, esse monumento, pode ser visto de outra forma: podemos nos voltar para o significado humano e espiritual da 'Trindade', que está vivo e compreensível para nós (...). Foi assim que abordamos a realidade que deu origem à 'Trindade'.<sup>65</sup>*

---

*qu'Andrei Roublev est projeté en avant-première à Moscou devant quelques milliers d'invités, puis présenté, em mai, à Cannes, 'hors sélection nationale' à la demande des Soviétiques. Le film attendra deux nouvelles années avant d'être montré aux spectateurs russes."*)

<sup>5</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; pp. 91, 92.

## ITINERÁRIO

Um vórtice de paisagens assinalam os tempos do filme *Andrei Rublev*. Creio que já me perdi muitas vezes por entre elas e que não me é possível dizer que encontrei o seu final. A paisagem não se tornou mais clara – talvez, apenas saiba melhor agora onde me situar; seu mistério me acompanha.

Um itinerário que se encontrou e se perdeu, reaparecendo sempre. Com ele, algumas perguntas se apresentavam, enquanto revia continuamente o filme:

Do que realmente trata esse filme?

Da vida de um monge-pintor e seus dilemas com a criação artística?

De uma busca espiritual sob as dificuldades de uma ‘época de trevas’?

Ou seria a realização dos ícones sob a manifestação desses dilemas e dessa busca?

Percebi que poderia partir de qualquer uma delas, ou outras mais, mas sempre tentando ler o filme sem eleger uma em detrimento das outras. Essas questões estavam, de certa forma, ‘respondidas’ por Tarkovski, quando ele comenta o processo de filmagem (vide Apontamentos I) e o roteiro “*A Paixão de Andrei*”, que deu origem ao filme:

*“Escrevi-o em episódios distintos - novelas – dos quais o próprio Rublev nem sempre participava. No entanto, mesmo quando ele não estava presente, era necessário que houvesse uma consciência da vida de seu espírito; era preciso que se respirasse a atmosfera que dava conta das suas relações com o mundo. Essas novelas não são ligadas por uma seqüência cronológica tradicional, mas sim pela lógica poética da necessidade que levou Rublev a pintar a sua célebre ‘Trindade’. Os episódios, cada qual com sua trama e seu tema específicos, extraem sua unidade dessa lógica. Eles se desenvolvem em interação mútua, através do conflito interior inerente à lógica poética da sua seqüência no roteiro: uma espécie de manifestação visual das contradições e complexidades da vida e da criação artística.”*

No princípio, via na recusa de Rublev em pintar um Juízo Final o elo que me aproximaria da seqüência, no filme, que o leva a pintar o ícone da “*Santa Trindade*”.

Esse mesmo ícone e também essa recusa, no entanto, suscitaram outros ícones: uma

---

<sup>1</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; p. 36.

memória iconográfica e pictórica se atrelam de tal forma ao filme e ao próprio Tarkovski (como veremos), que as imagens cinematográficas revestem-se elas também de uma forma de pedagogia espiritual.

Não é que Tarkovski seja um pregador, mas há um movimento em direção ao sagrado que atravessa todos os seus filmes e que nos obriga a olhar um ‘ensinamento’ ou chamado às questões espirituais, que nele estão sob o signo da Religião Cristã Ortodoxa e até de um certo agnosticismo.

O que torna tudo mais instigante é que esse espiritual se apresente sob uma forma poética; de tal modo que a essa leitura religiosa de seus filmes, confunde-se com ela sentidos insuspeitos que a maneira de filmar, as inúmeras referências da pintura e da literatura e um ‘estranhamento audiovisual’ afastem qualquer tentativa de reduzi-lo ao proselitismo.

As imagens religiosas carregam esses sentidos poéticos no seu cinema: em suas aparições como ícones no *Andrei Rublev* (propriamente, em algumas cenas e ao final do filme), percorrem uma memória do sagrado dessas imagens religiosas e se abrem sob a narrativa filmica, ligando todos os episódios, como a figura de Rublev o faz.

O ícone<sup>2</sup> aproxima pedagogia e mistério, ligando arte e religião de uma forma indissolúvel – um ensinamento dos dogmas cristãos e, simultaneamente, uma forma que não ensina, que deixa-se imbuir no espectador como manifestação de uma transcendência. Essa transcendência é da ordem do inefável, comunica-se com o tempo dos homens e está além dele; narra a vida de Cristo, Maria e dos santos e também não descreve nada – suas

---

<sup>2</sup> Lemos em Thomas Kala: *"A palavra ícone (do grego eikon) significa imagem. Embora às vezes os mundos da arte e da moda apoderem-se dela e a façam designar uma figura artística, a palavra ainda significa pinturas religiosas em geral, quase sempre em retábulos de madeira no estilo bizantino, que são, principalmente, de origem grega ou russa e têm lugar proeminente na vida e no culto religioso das igrejas ortodoxas orientais. Os ícones podem ser grandes ou pequenos. (...) A encáustica de cera foi a técnica empregada em todo o mundo cristão durante o primeiro período iconoclasta que durou no mínimo trezentos anos até surgir a controvérsia iconoclasta, no século VIII. No período de iconografia seguinte, surgiu a técnica de usar ovo em vez de cera para ligar as cores. A pintura de ícones continuou com o método à têmpera de ovo até a época moderna, sem nunca aceitar o óleo como veículo. Durante séculos os ícones foram pintados em oficinas nos contemplativos arredores dos conventos. As diversas etapas da obra eram executadas por membros da comunidade religiosa, que formavam uma equipe de trabalho, mantendo a tradição de determinada escola sob a direção de um mestre. Os monges obtinham inspiração nas austeras tradições da Igreja Bizantina para pintar seus ícones, que então eram bentos segundo o rito bizantino. Assim, tornavam-se objetos de veneração especial para os fiéis. O ícone só é sagrado depois de abençoado pela Igreja, o que lhe confere o direito de ter um lugar apropriado no santuário. Na liturgia oriental, os ícones são incensados, levados em procissão e venerados pelos fiéis. Também têm lugar especial nos lares."* In: *Meditações sobre os Ícones*; pp. 9, 10, 11.

vidas, que remetem às passagens dos Evangelhos, deixam-se contemplar longamente como mistério do verbo divino encarnado nas imagens. Estão aquém do tempo histórico.

Carmine Benincasa:

*“De fato, os ícones são desvelamento e ocultamento, escondendo o corpo e revelando o rosto: a face no ícone é epifania do invisível; ao contrário, o corpo é expressão do pecado, que é a história e só pode ser ocultada. (...) O ícone é presença mas não realidade, rastro mas não evento; signo imóvel que alude ao mundo escatológico e não afirmação da história como corpo e que não pode não acontecer como corpo. Os ícones não narram, não descrevem, não escrevem o tempo histórico; antes, são fragmentos arbitrários de afirmação teológica, construídos de uma visão que a fé aguarda e que os artistas saborearam como primeiros frutos no êxtase.”<sup>3</sup>*

Tarkovski mergulha suas imagens nessa ausência de um tempo narrativo e linear. Nos propõe um amor sobre o Real – e, portanto, do tempo dos homens – enquanto fala do Invisível, daquilo que está além de qualquer cronologia. Nele, os *fragmentos arbitrários de afirmação teológica*, que Benincasa vê nos ícones, estão imersos na densidade de seu mundo interior.

Isso faz com que uma alegoria infinita de imagens cristãs se misturem às suas indagações pessoais. As imagens captadas na realidade, por sua vez, não podem ser traídas em seu mistério, anterior aos símbolos da cultura que depositamos nelas; o poeta-cineasta deve reescrevê-las, ainda assim, sob os sentidos interiores que ele traz – deve percorrê-las com seu olhar e sua sensibilidade, devolvendo-as em sua crueldade ou leveza<sup>4</sup>. Tarkovski:

*“O horrível e o belo estão sempre contidos um no outro. Em todo o seu absurdo, este prodigioso paradoxo alimenta a própria vida, e, na arte, cria aquela*

---

<sup>3</sup> Carmine Benincasa, *Gloria e Verità nell'Icona*; in: *Cahiers d'Art*, p. 104. [*Infatti le icone sono svelamento e occultamento, nascondono i corpi e lasciano svelati i volti: il volto nella icona è l'epifania dell'invisibile, invece il corpo è la espressione del peccato, che è la storia e può essere solo occultato. (...) L'icona è presenza ma non realtà, traccia ma non evento, segno immobile che allude al mondo escatologico e non affermazione della storia come corpo e che non può non accadere come corpo. Le icone non narrano, non descrivono, non scrivono il tempo storico, piuttosto sono arbitrari frammenti di affermazione teologica, tessere di una visione che la fede attende e che gli artisti hanno assaggiato come primizia nell'estasi.*”]

<sup>4</sup> A alusão a um poeta-cineasta refere-se aqui a forte identificação de Tarkovski com seu pai, o poeta Arseni Alexandrovitch Tarkovski, cujas poesias aparecem em alguns filmes do cineasta. Essa influência é

*unidade ao mesmo tempo harmônica e dramática. A imagem materializa uma unidade em que elementos múltiplos e diversos são contíguos e se interpenetram.*<sup>65</sup>

O ícone, tal qual esses múltiplos elementos, adere à esse universo poético; mas veremos que, ao longo das paisagens e tempos que escolhi, ele é rastro mas não evento, como Benincasa diz. O real está ausente dele, pois o seu tempo pretende-se como um tempo divino e/ou anunciação de um outro tempo – nesse instante, trarei o entretempo tarkovskiano, tentando aproximar as aparições de um sagrado que alimenta as imagens filmicas.

O primeiro momento será trazer a montagem tarkovskiana, que faz com que o tempo no cinema já não possa ser nem a montagem seqüencial ou a montagem sígnica de Eisenstein. A montagem tarkovskiana provê um movimento em direção à uma memória bíblica e da realidade, alimentada por uma nostalgia – essa não está aqui como uma simples evocação – que parece querer redimi-las ou trazê-las para dentro desse cinema.

Escolhi um movimento que segue a obsessiva aparição dos elementos naturais – aqui, terra e água (na forma de chuva) – em Tarkovski, ao apontá-los em alguns planos-sequência ou cenas do filme, como forma de nos aproximarmos desse entretempo sobre o vislumbre de algumas das paisagens interiores e exteriores do filme.

Procurarei assim trazer esse entretempo junto aos ícones e ao próprio Tarkovski, ao propor após os sentidos infinitos desses elementos, um cinema que se quer ele também como ícone, por um sentido dominante de uma imagem da divindade que percorre o cineasta e seus filmes. No *Rublev*, procurei realizar esse movimento tomando o Juízo Final como meio de falar desse sagrado que já está no tempo dos personagens.

Segue junto com esse percurso de escrita diários que misturam as falas de Tarkovski e de outros autores com minhas impressões pessoais ao longo da pesquisa, em texto e imagem, aludindo a esse percurso de uma forma poética.

Também somou-se a isso uma ‘interpretação’ desses tempos divinos e infinitos sob a forma de vídeo, cujo roteiro é somente uma forma de partida das imagens concretizadas quer pelas imagens de Tarkovski de que me apropriei, quer por algumas tomadas pessoais.

---

manifestamente explorada em seu filme ‘autobiográfico’ *O Espelho (Zerkalo, 1974)* e mistura-se à sua vida, tendo ele reconstituído em viagens os itinerários do pai. Vide *Esculpir o Tempo e Journal: 1977 – 1986*.

Em surdina, um forte olhar da pintura moderna, que trago comigo, misturou-se a esses tempos e imagens. Evoco o pintor alemão Franz Marc<sup>6</sup> como uma imagem indagadora dos tempos que percorreremos:

*"Todas as coisas possuem invólucro e núcleo, aparência e essência, máscara e verdade. É fato que nós apenas tocamos o invólucro sem atingir o núcleo, que vivemos na aparência das coisas ao invés de vermos a essência, que a máscara das coisas de tal sorte nos cega que não sabemos como encontrar a verdade - e o que significa isto em face da determinação interior das coisas?"<sup>7</sup>*

---

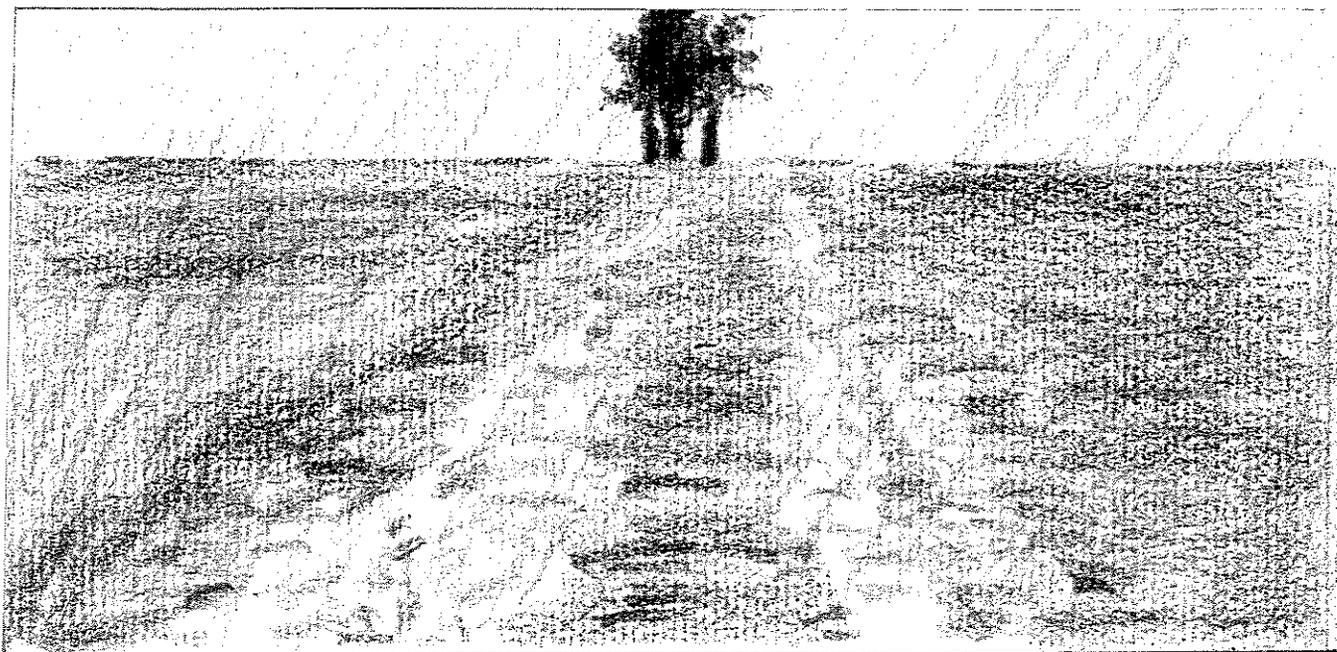
<sup>5</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; pp. 41, 42.

<sup>6</sup> Nasceu em Munich em 1880 e morreu no front em 1916 próximo de Verdun, durante a Primeira Guerra Mundial. Junto com Wassily Kandinski editou o Almanaque *Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul)*, importante publicação de vanguarda tida como expressionismo alemão. Suas pinturas, de colorido intenso, apresentam uma aproximação das formas *cubistas* e *simultaneístas* do período com uma figuração *expressionista*, eivadas de uma percepção visionária. Vide Dietmar Elgar, *Expressionism*, pp. 153 a 163. Roger Cardinal, *O Expressionismo*, pp. 71, 72: "*Franz Marc soube sintetizar como ninguém o expressionista vivendo a expectativa da descoberta – de seus próprios impulsos internos e dos impulsos correspondentes no mundo virgem exterior. Visto com os olhos do sentimento, o mundo das plantas, rios e animais assume a harmonia de um Éden cristalino, imaculado – uma realidade visionária que exige ser transportada para a tela.*"

<sup>7</sup> Aforismos, in: Herschell B. Chipp (org.), *Teorias da Arte Moderna*; p. 180.

## UMA PAISAGEM E CINEMA COMO ÍCONES: OS SENTIDOS INFINITOS E DA DIVINDADE NAS IMAGENS E SONS DE TARKOVSKI

Inverno – Verão – Outono – Inverno – Primavera: Anos de 1999 e 2001



*“Olhando lentamente em redor, sem, aliás, ter de mudar de posição, reconhecia tudo, recordava-se de tudo, de tudo sorria, por assim dizer, com um afeto longínquo; deixava que tudo se desenrolasse como se tratasse duma coisa muito mais antiga que, outrora, em circunstâncias que são pertença do passado, tinha sido parte dele. Um pássaro, seguia-o com o olhar; uma sombra, ocupava-o; sim, o caminho todo simples, tal como ia além e se perdia, encheu-o duma paz pensativa que lhe parecia tanto mais pura, quão ele se sabia independente dele. (...) Em geral, podia observar como todos os objetos vinham a ele, duma maneira mais distante e, ao mesmo tempo, mais verdadeira. Tal ficava, sem dúvida, a dever-se ao seu olhar que deixara de estar voltado para o que vem depois e que, lá longe, no aberto, se focalizava; olhava para tudo, como se estivesse a olhar para trás, por cima do ombro, e a existência das coisas, fechada e inacessível como era, adquiria laivos de sabores ousados e doces, como se tudo se tivesse tornado saboroso por ação da flor do adeus, ou mais exatamente, da sua sombra.”*

*Rainer Maria Rilke, Aventura I<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> in: A Voz (contos); pp. 20, 21.

## NOSTALGIA E MEMÓRIA EM TARKOVSKI: UM CINEMA DE TEMPOS SINGULARES

*“Todo espectador de cinema guarda em si uma antologia filmica que lhe é própria: ela está inscrita em sua memória, em sua sensibilidade ou simplesmente em sua nostalgia. Seu olhar interior retém certas obras, das quais pouco importa que tenham passado despercebidas ou que, ao contrário, tenham sido saudadas pela crítica ou pelo público.” Guy Bedouelle<sup>1</sup>*

*“Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido.” Walter Benjamin<sup>2</sup>*

Seqüência da 6ª Parte: O Juízo Final – Ano de 1408: ouvimos a voz do menino Sergei, que principiara lendo aleatoriamente uma passagem das Escrituras a pedido de Rublev, no plano anterior, e cuja fala vai perdendo-se em surdina no plano seguinte; nossa paisagem revela os monges Kiril e Rublev, ao longe, percorrendo o caminho que os separa de uma árvore, vistos do ponto de vista da copa; no próximo plano vemos a árvore ao fundo de uma planície, em perspectiva frontal. Chove e nosso olhar derrama-se pelo caminho que converge para a árvore, enlameando-se de sua terra encharcada; uma parte de céu emoldurada sob o desenho de ambas, que se entranham no horizonte. Ecoando por todo a seqüência soa uma voz feminina à *bocca chiusa*, acompanhada pelos repiques tímidos de uma harpa; como um anjo que nos entorpecesse, sem que ouçamos a chuva e o vento - os monges abrigam-se deles sob a árvore. A câmera passeia pela copa e desce indo de um rosto à outro; Kiril segura um pássaro e o afaga, olhando indagadoramente para Andrei. Quando a câmera chega à face de Rublev, estaciona por um momento e depois segue na direção de seu olhar, pousando num galho. As folhas agitando-se sob o vento e a chuva, a melodia nos entrecortando tristemente. Corte.

---

<sup>1</sup> Guy Bedouelle, *Le Spirituel dans le Cinéma*; p. 81. (“*Tout spectateur de cinéma porte en lui une anthologie filmique qui lui est propre: elle est inscrite dans sa mémoire, dans sa sensibilité ou simplement dans sa nostalgie. Son regard intérieur retient quelques oeuvres dont il importe peu qu’elles soient passées inaperçues ou qu’au contraire elles aient été saluées par la critic ou le public.*”)

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Infância em Berlim por volta de 1900*; in: *Obras Escolhidas*, Vol. II; pp. 104,105.

Essa lembrança (ou sonho?) do monge-pintor Andrei Rublev pode ser tomada como um intervalo na narrativa filmica – durante os planos-sequência que vão, aos poucos, mostrando a indecisão e torpor em que o personagem principal se encontra (ele não consegue pintar um Juízo Final), toda a montagem aproximou os sentidos narrativos menos pelo que nós vemos, do que por aquilo que adivinhamos ou pressentimos em seus interstícios. Quando essa lembrança/sonho reaparece, nós podemos localizá-la no momento em que os monges-pintores saíram do mosteiro e depois da traição de Kiril, quando abandonam a estalagem (1ª Parte: O Bufão - Ano de 1400). Mas ficaremos em dúvida, pois eles estavam acompanhados por Daniel. Tarkovski nos forneceu um indício de sua localização, mas há aí uma confusão dos tempos, uma dubiedade que faz com que a cena, na montagem, não possa ter uma única interpretação.

Essa imagem aparece também, a meu ver, como um ‘signo’ anunciador que percorre o filme, pois ela reaparecerá mais tarde (8ª Parte: O Sino – Primaveras 1423-1424, mas somente a tomada frontal) sob um mesmo auspício revelador: a lembrança de um momento que fala de nostalgia, mas também como uma recordação que parece mostrar, inconscientemente, a delação de Kiril do Bufão na 2ª Parte do filme, a qual se esclarece finalmente no Episódio do Sino ( 8ª Parte: O Sino – Primaveras 1423-1424).

Essas lembranças ou sonhos carregam sinais de uma verdade intuída dentro da narrativa, que o monge-pintor deve vivenciar sob o prisma da dor, do desencanto e/ou da revelação ao longo do filme. A paisagem é no Rublev também ela uma forma de ícone, se pensarmos que mesmo revelando formas e seres, ela não funciona apenas como imagem narrativa: ela condensa essa narrativa mas a suspende num tom de evocação de um tempo e um espaço outros, tal qual o ícone que, propondo ao crente uma contemplação sob a imagem religiosa, recorda ou anseia a divindade que se realizará num outro espaço-tempo.

A aparente ‘simplicidade’ do que está sendo mostrado, numa tomada de uma árvore sob a chuva, pode esconder sentidos insuspeitos e que não conseguimos abarcar, como Tarkovski nos diz:

*"Não podemos perceber o universo em sua totalidade, mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade."*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; p. 123.

Na tomada dessa planície chuvosa com a árvore e os monges, poderíamos ‘ver’ a árvore cristã da Ciência do Bem e do Mal, assim como ‘apenas’ uma árvore que está lá reproduzida: uma memória bíblica e profana infinita que enrodilha-se de tudo ao longo do filme, dilatando-se em imagem poética pela sua aparente ‘banalidade’<sup>4</sup>. Essa ‘trivialidade’ das imagens, no entanto, assegura a sua condição de referir-se ou representar uma realidade. Tarkovski:

*“A imagem é indivisível e inapreensível e depende de nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também o será.”<sup>6</sup>*

Como André Bazin, cujo amor pela realidade no cinema era tão intenso quanto o de um Pasolini<sup>6</sup>, Tarkovski reconhece essa proximidade que a imagem fotográfica e, portanto, o cinema guarda para com essa realidade; onde, porém, Bazin vê uma alucinação da mesma transformada em documento pela ‘mumificação do instante’<sup>7</sup>, o cineasta russo suspeita da

---

<sup>4</sup> Em sua apreciação do cinema de Tarkovski, Stuart C. Hancock observa que: *“Em síntese, muitas imagens nos filmes de Tarkovski parecem tão mundanas, tão comuns – cavalos comendo uma carrada de maçãs espalhadas sob a praia, um misterioso vento que afaga um campo de trigo, um pai e um filho plantando uma árvore morta ao lado de um mar faiscante. Para Tarkovski, o mundo transborda com percepções espontâneas, momentos de criação que agem como portas para a verdade e o infinito.”* In: Master of the Cinematic Image; <http://skywalking.com/tarkovski/master.html> . (*“In words, many images in Tarkovski’s films seem so mundane, so ordinary - horses eating a cartload of apples spilled upon the beach, a mysterious wind that caresses a field of buckwheat, a father and son planting a dead tree beside a sparkling sea. For Tarkovski, the world is overflowing with spontaneous perceptions, moments of creation that act as doorways to truth and infinite.”*)

<sup>5</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; p. 123.

<sup>6</sup> Apesar de Tarkovski nunca mencionar Pasolini, o pensamento do cineasta italiano apresenta alguns pontos de contato com a sua visão da realidade apreendida pelo cinema. Pier Paolo Pasolini fala no cinema como ‘uma estrutura que se quer outra’, levando-nos a pensar o dado cinematográfico como linguagem da realidade, como escrita que transgride o espaço fílmico e invade a própria percepção do real – ele imagina a própria realidade como um plano-sequência, num filme cuja montagem obedeceria a uma edição subjetiva de cada ser humano. A despeito da concepção de uma linguagem poética ser comum a ambos, Pasolini distingue o que chama de cinema de prosa e cinema de poesia: no primeiro, o estilo não tem um valor primário, enquanto no segundo ele é fundamental; *“(…) no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito.”* Já Tarkovski rejeita o termo ‘cinema de poesia’ por seu caráter alegórico e/ou simbólico que nada tem a ver *“com as imagens que lhe são inerentes”*, possuindo uma visão de que a montagem não determina um filme, sendo apenas mais um de seus componentes (vide adiante, no texto). Fontes: Pier Paolo Pasolini, *Empirismo Herege*; Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*.

<sup>7</sup> Diz Bazin, em *Ontologia da Imagem Fotográfica* : *“O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante (...). Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação.”* In: Ismail Xavier (org.), *A Experiência do Cinema*; pg. 126.

condição inexplicável que as imagens portam em si – para ele essas imagens carregam, além de um sentido poético (que também está presente em Bazin), um sentido cristão e, portanto, da ordem do indizível. Como nos ícones, um sentido transcendente está por debaixo do *pentimento*<sup>8</sup> das camadas, quer pictóricas quer filmicas, que recobrem a realidade apreendida pela câmera. A película ou a fatura pictórica não são apenas registro, mas uma alusão, ainda que material, sobre aquilo que não poderá ser visível ou audível.

Sob a perspectiva dessa paisagem evocativa e assim, creio, nostálgica do espiritual, a memória do cinema em Tarkovski se constrói (como em toda obra cinematográfica) num presente do filme e do espectador: em Tarkovski, nos aponta Angela Dalle Vacche,

*“(...) a imagem fílmica não é um signo esperando por algo, mas um lugar onde outra coisa - divina, perdida ou recalcada - manifesta a si mesma diretamente, em primeira pessoa, para nossos olhos.”<sup>9</sup>*

Essa ‘*manifestação direta das coisas em primeira pessoa*’ se concretiza através de uma montagem cinematográfica fluida, em que os diferentes ritmos já se encontram no interior daquilo que a câmera registrou – dentro do próprio enquadramento, os diferentes tempos que pulsam nele deverão ligar as diversas tomadas por um sentido poético.

Como já foi apontado, Tarkovski chega a falar na procura de uma verdade psicológica (Apontamentos I), o que o leva, no entanto, a recusar as teorias de cinema de montagem:

*Já se observou muitas vezes, com acerto, que toda forma de arte envolve a montagem, no sentido de seleção e cotejo, ajuste de partes e peças. A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sangüíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida. A idéia de ‘cinema de montagem’ – segundo a qual a montagem combina dois conceitos e*

---

<sup>8</sup> Na pintura, o apagamento ou cobertura de uma camada ou área pictórica que se desejou substituir.

<sup>9</sup> Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*; p. 138. [“(...) *the filmic image is not a sign standing for something else but a site where something other or divine, lost or repressed, manifests itself*

*gera um terceiro – parece-me (...) incompatível com a natureza do cinema. A interação de conceitos jamais poderá ser o objetivo fundamental da arte. (...) A montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo seu próprio padrão intrínseco. (...)<sup>10</sup>*

A descontinuidade das imagens na película torna-se continuidade na projeção, como já escreveu Jean Epstein, certa vez, sobre a invenção dos irmãos Lumière.

Como que por mágica, elas colam-se umas às outras, conduzidas para um sentido que a montagem lhes dará ao final, bem como o espectador que trará sua montagem interior.

Para Tarkovski, cada uma dessas milhares de imagens guardadas no rolo de filme pode conter uma revelação – a edição deve agrupá-las por uma aproximação constante do desejo que liga umas às outras; a continuidade nele é, assim, manter a voz de cada imagem: elas parecem estar como que numa *iconostase*<sup>11</sup>, em que os ícones pintados em retábulos de madeira se ligam por um sentido de forma e conteúdo, por uma junção secreta de sua participação no instante de uma presença anunciada, àquilo que nas imagens religiosas se traduz por Divindade.

A montagem reagrupará sonho e realidade dentro do filme – proverá uma memória à sua narrativa.

Os diferentes tempos que passeiam pelo filme serão depositados em tomadas, planos e movimentos da câmera; nos conduzirão ao seu próprio tempo, simulando aquele que vivenciamos no real e, assim, trará os lapsos, amnésias e reencontros que também experimentamos em nossa experiência temporal. Naturalmente, todo e qualquer filme pode criar essa relação espaço-temporal – a diferença reside em que muitas narrativas audiovisuais tomam apenas essa realidade e memória como um dado circunstancial, sem

---

*directly, in first person, for our eyes."*

<sup>10</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; pp. 135, 136.

<sup>11</sup> Espécie de grande retábulo em forma de tríptico coberto de imagens e/ou parede com 3 portas que separa o presbitério do espaço reservado aos fiéis, em uso nas igrejas ortodoxas do rito grego e também copta.

que a sua aparição desencadeie um ‘mistério’ nas imagens e sons.<sup>12</sup>

Tomo aqui a memória como uma caixa de ressonância e de sua concepção dentro do pensamento do próprio cineasta<sup>13</sup>: como ressonância, ela é um dado de *per si* e não discutirei suas implicações filosóficas ou científicas, ela se manifesta em nós e sua persistência assinala movimentos de continuidade ou descontinuidade subjetivas. Com isso quero dizer que a sua existência marca a passagem do tempo, pois que ela o reelabora e não o mantém; a experiência do tempo, para Tarkovski, se insere numa experiência subjetiva tal como a memória e falar num tempo objetivo – o da cronologia – não nos dá a dimensão dos eventos e coisas no espaço-tempo e sim baliza a existência dos mesmos na cultura. Entretanto, a sua fruição é sempre marcada num tempo individual. O registro é então resistência ao tempo e sua irreversibilidade, mas a memória individual parece mesmo poder experimentar o tempo em diferentes direções.

A memória como uma forma de montagem intelectual e afetiva é o que nos propõe Bachelard, em sua tese de uma localização prévia das recordações e, nesse sentido, como no cinema, teremos essa fragmentação da ‘unilateralidade’ que a cultura quer dar às durações:

*"Todo lance de memória é solidário a uma esquematização que, datando os acontecimentos, isola-os. Esvazia-os de sua duração para lhes dar um lugar preciso. Essa esquematização é como um esboço da exposição racional, como um plano de desenvolvimento para a narração de nosso passado. Esse plano acredita ligar os fatos entre eles; na verdade, ele os separa. Por exemplo, ao mostrar que dois acontecimentos estão em seqüência lógica, a narração comprova que o segundo é produzido por uma conduta adiada a partir do primeiro. Do mesmo modo, para bem compreender a duração aberta diante de nós, é preciso viver pelo pensamento as promessas do futuro; é preciso substituir a impressão bem vaga e pobre do vivido pela*

---

<sup>12</sup> Penso naquele cinema que nos habituamos a chamar ‘convencional’ – sobretudo *hollyoodiano*, mas também nos pretensos ‘filmes de arte’; embora mesmo esses cinemas possam, aqui e ali, sugerirem tempos e espaços complexos.

<sup>13</sup> Diz Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, p. 64: “O tempo e a memória incorporam-se numa única entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual!”

*decisão do plano de vida.*<sup>14</sup>

Podemos tomar o cinema também como um espaço de representação das durações temporais e da memória. A montagem tarkovskiana, por sua vez, provê a noção de um tempo 'reconhecível', mas aproxima suas imagens e sons dentro de uma perspectiva temporal inerente aos próprios personagens; estes trarão a fala interior do cineasta, de maneira que um *plano de vida* cinematográfico narra essas diferentes durações imaginárias dos personagens sob sua voz. É um cinema autoral, obviamente, com todas as armadilhas que essa concepção implica em se tratando da linguagem audiovisual.

E se o tempo pode ser esculpido no cinema, como nos diz Tarkovski, uma memória também está sendo esculpida com ele: memórias fictícias que se acendem ao contato de atores e personagens na narrativa filmica, mas também memórias das coisas com pedaços de realidade que a câmera registrou, ou delas tomou de empréstimo a sua 'aura' como forma de urdir outras realidades. Realidades que estão, como Bazin observa, sendo reproduzidas no cinema:

*"A realidade que o cinema à vontade reproduz e organiza é a realidade do mundo que nos impregna, é o continuum sensível pelo qual a película se faz moldar tanto espacial quanto temporalmente. Não posso repetir um só instante da minha vida, porém qualquer um desses instantes pode o cinema repetir indefinidamente, posso vê-lo.*<sup>15</sup>

Dessa forma, o cinema congela instantes de tempo: o ator Anatoli Solonitsyn está lá

---

<sup>14</sup> Gaston Bachelard, *A Dialética da Duração*; p. 50. "Sem fixação falada, expressa, dramatizada, a recordação não pode relacionar-se à sua localização. É preciso que a reflexão construa tempo ao redor de um acontecimento, no próprio instante em que o acontecimento se produz, para reencontrarmos esse acontecimento na recordação do tempo desaparecido. Sem a razão, a memória é incompleta e ineficaz." Idem, p. 49.

<sup>15</sup> Ismail Xavier: *"A questão fundamental de sua teoria é a 'presença do real' na imagem obtida pelo registro automático da câmera, presença que define um compromisso 'ontológico', ético, específico ao cinema como forma de representação. Para Bazin, a rigor, o cinema não representa as coisas, ele é um decalque do mundo, e é neste liame essencial com a realidade que se marca o seu valor e destino dentro da cultura. Seu pensamento desloca de modo radical o eixo da questão da especificidade do cinema: ao contrário de privilegiar a montagem, ele privilegia a reprodução do continuum da vida. Defende a construção de um olhar que respeite os dados constitutivos de uma situação em bloco, não maculando e, ao mesmo tempo, fixando na película a qualidade de cada momento enquanto duração vivida."* In: *A Experiência do Cinema* (org.); p. 23.

como Andrei Rublev em algum dia de 1966. Ao mesmo tempo, à essa memória de uma realidade encontra-se uma memória imaginativa, que a ela se adere de maneira indissolúvel, já que a presença ‘física’ do ator confunde-se com a de seu personagem.

A apreensão pelo cinema da *duração* das coisas e dos seres pode, no entanto, parecer paradoxal, pois a sua repetição cinematográfica não pode ser senão uma ‘contradição ontológica’, como também nos diz Bazin, uma espécie de ‘réplica objetiva da memória’<sup>16</sup> – ela os aceita como similares, evoca-os, mas não pode tomá-las como as próprias coisas; o instante vivido não é o mesmo do instante fotografado e filmado.

Espaços de perplexidade diante dos locais iluminados de uma memória do passado, mas também do futuro, se aceitarmos a memória como uma construção e reelaboração do vivido em sua transposição para o cinema. Pois falamos de um passado ausente, que não veio e de um futuro que depois vira passado – a imagem, talvez um pouco simples, do círculo como modo temporal do tempo de cinema. Ele se apresenta a cada instante que vemos o filme, mas a sua memória é sempre a de um espaço ficcional.

As coisas (lembranças, memórias, etc) que estão em nós, em si mesmas são irrecuperáveis, mas o tempo impresso na película fala simultaneamente de sua contigüidade no presente, faz com que eles possam viver novamente, como espectros de luz.

O presente é o momento da dispersão - a amplidão do instante nos escapa; somente quando ele se transforma em memória podemos encadear os acontecimentos em nós. Não que o instante não seja revelador, mas que a chave para a sua compreensão está num intervalo, num entretempo. Não voltamos ao passado e sequer nos deslocamos para o futuro, assim como tampouco estamos apenas no presente. Os tempos se multiplicam em nós e a memória não só recorda, ela prevê e permite o agora. Bachelard:

*“O ser alternativamente perde e ganha no tempo; a consciência se realiza nele ou nele se dissolve. É impossível, portanto, vivenciar o tempo totalmente no presente, ensinar o tempo numa só intuição imediata.”<sup>17</sup>*

---

<sup>16</sup> Bazin, em *Ontologia da Imagem Fotográfica*: “Sem dúvida, nenhum instante vivido é idêntico aos outros, mas os instantes podem se assemelhar como as folhas de uma árvore; vai daí que a sua repetição cinematográfica é muito mais paradoxal na teoria do que na prática: admitimo-la, apesar da sua contradição ontológica, como uma espécie de réplica objetiva da memória.” In: Ismail Xavier (org.), *A Experiência do Cinema*; p. 133.

O tempo tarkovskiano, à essa memória do vivido e da dissolução no tempo ou tempos, comunica-se com uma memória espiritual – trazem as lembranças do tempo bíblico, que o cristão aceita como um tempo divino dentro da experiência histórica. Suas continuidades em imagens e sons tangenciam ou referem-se também a um momento em que o experienciado como ‘verdade psicológica’ não pode ser descrito em imagens de uma duração, mas sim dirigem-se ao entretempo das imagens: elas trazem uma experiência que se mistura ao sagrado e ao onírico, o quais manifestamente aparecem na sequência de uma Paixão em um Gólgota russificado (2ª Parte: Teófanos, O Grego – Anos de 1405 e 1406). Recordação cristã como espaço alegórico e momento indefinido entre sonho e realidade dentro do filme.

Antoine de Baecque resume esse movimento:

*“O mundo tarkovskiano está num ciclo, o ciclo da História santa eternamente retomado. Do Gênese à Ressurreição dentre os mortos, qualquer personagem guarda na memória a trama dessa história, constantemente revivida, constantemente rememorada. O ser tarkovskiano possui Deus nele. Em certas rememorações, Deus aflora. Então, sua palavra, sua história, se encarnam nos séculos dos homens. Os personagens são condenados à reviver a Bíblia na sua carne e no seu espírito. O mundo, na caverna do cineasta russo, está refletido na Bíblia; cada um porta nele mesmo essa obsessiva lembrança. As citações dessa rememoração bíblica, dessa teofania, poderão ser inumeráveis.”<sup>18</sup>*

Essa memória que atravessa o *Rublev* condensa o movimento intermitente entre ícones e imagens filmicas: ao ‘realismo’ das imagens vem se adensar os intervalos, as rememorações que perseguem os personagens de *Andrei Rublev* e evocam essa narrativa bíblica obsessiva. No deslocamento entre elas escondem-se os símbolos de uma teologia do invisível sob as memórias dos Evangelhos, tanto quanto a recordação de seres coisas que

---

<sup>17</sup> Gaston Bachelard, *A Dialética da Duração*; p. 37.

<sup>18</sup> Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski*; p. 96. (“*Le monde tarkovskien est un cycle, le cycle de l’Histoire sainte éternellement repris. De la Genèse à la Résurrection d’entre les morts, chaque personnage garde en mémoire la trame de cette histoire, sans cesse rejouée, sans cesse remimée. L’être tarkovskien possède Dieu en lui. Certains s’en souviennent, Dieu affleure. Alors, sa parole, sa histoire s’incarnent dans le siècle des hommes. Les personnages sont condamnés à revivre la Bible, dans leur chair et leur esprit. Le monde, dans la caverne du cinéaste russe, est reflet de la Bible, chacun porte en lui cet obsédant souvenir. Les citations pourraient être innombrables de cette remémoration biblique, de cette téophanie.*”)

podem, alegoricamente, remeter à essas memórias.

Mas, como nos lembra Antoine de Baecque, as 'citações' bíblicas aparecem como que deturpadas - Kiril, por exemplo, num plano-sequência do filme (2ª Parte: Teófanos, O Grego – Anos de 1405 e 1406) compara os monges aos fariseus que Jesus expulsa do Templo como meio de exortar seus companheiros do Mosteiro de Andronikov, porém, suas palavras são tolhidas por suas intenções invejosas em relação à Andrei Rublev. Como se Tarkovski nos mostrasse uma contínua expiação dos homens perante a História Santa – essa 'obsessiva lembrança' de um espaço-tempo divino que se materializa no tempo dos personagens e, portanto, em nós.

O crítico José Carlos Avellar aproxima essas diferentes memórias – reais e 'irreais' – que o próprio espectador organiza sobre os tempos de um filme:

*"Um filme não serve propriamente para mostrar uma idéia, mas sim para mostrar uma ação e por isto, muito naturalmente, o que aparece em primeiro lugar são os gestos e as palavras dos personagens. Gestos e palavras que o espectador reorganiza ali mesmo, enquanto vê o filme passar na tela, inconscientemente, a partir das sensações guardadas na memória. Cinema, afinal de contas, parece mesmo uma coisa viva exatamente porque um filme na tela parece mesmo uma memória que age. Ou, como prefere Resnais, um imaginário que age. O que aparece então em primeiro lugar é a ação da memória."<sup>19</sup>*

E se esse imaginário age em nós sob os efeitos que o filme nos produz, assumimos uma espécie de viagem nostálgica aos seus tempos e espaços – permitimos que ele se deixe falar nesses intervalos, que nos aproxime de sua 'verdade' pois aqui estamos quase sob uma condição contemplativa, que o próprio Tarkovski nos induz a percorrer e que nos faz assumir sua verdade enquanto o filme durar.

Uma história está sendo contada: a vida de um monge-pintor ao longo de 20 e poucos anos e, no entanto, os longos planos ou pequenas seqüências anunciam coisas que só mais tarde poderemos intuir: mesmo que essa não seja a nossa verdade, ela se aproxima de nós, pede-nos um esforço em sua direção.

Somente o ícone religioso poderá manifestar ainda mais claramente esse

---

<sup>19</sup> José Carlos Avellar, Cerebrações (1981) in: Imagem e Som – Imagem e Ação – Imaginação; p. 16.

movimento: vemos em um momento Teófanos e Kiril diante de um deles, Rublev executando sob o olhar desconfiado do Príncipe Russo ou o Príncipe Mongol indaga sobre o Ícone da Virgem Maria; já estamos até aí imbuídos do personagem principal e nosso olhar será conduzido a aceitá-los como parte de sua vida imaginária na tela. A fixação da própria história estará ligada a eventos da realização das imagens ao longo da narrativa, confundindo os tempos dos personagens com o *rastró* dessas imagens, que se deslocam ao longo de sua trajetória.

Quando os ícones surgirem ao final, em cores, estaremos em que tempo?

Podemos vê-los como as imagens de alguém que viveu e os pintou no século XV, se estivermos a par de sua história, assim como podemos igualmente percebê-los como produto de um personagem cinematográfico.

A nostalgia tarkovskiana talvez esteja nessa volta ao sagrado que não pode acontecer como imagem – não veremos eventos espetaculares em seu cinema para falar do tempo cristão, pois elas só podem acontecer como recordação ou alegoria da divindade sob a própria tessitura do real que impregna seus filmes. Mesmo em *Solaris*, quando estamos em um outro planeta, é esse real que volta, ou essa memória das coisas que os personagens trazem: suas proximidades do transcendente se escondem em eventos ‘concretos’, mas que deixam entrever seus mundos interiores.

História e poesia nos rondam estranhamente ao longo do *Rublev* e o *imaginário agente*, para nós, torna-se um duplo esforço: os ícones e as imagens/sons carregam tempos outros nas durações imaginárias dos personagens e da narrativa filmica.

Também, o próprio cineasta dirá de sua recusa em construir uma narrativa histórica – o chamado filme de época. Embora seja quase todo filmado em preto e branco, possuindo mesmo uma ‘reconstituição’ desse séc. XV russo que alcança o seu paroxismo no Episódio do Sino (tal a profusão de detalhes), esses elementos não se movem para nos dar a impressão de como ‘tudo pode ter sido’, mas sim o passado sendo reatualizado no presente do espectador e aquele mais longínquo, das recordações cristãs do tempo bíblico, misturado a ele – os diversos ritmos temporais que pulsam no interior das imagens e deverão perfazer a busca de um cinema que não pode alhear e, sim, imergir o espectador num tempo que remete – não descreve – ao sagrado.

Esses tempos, no entanto, deixam suas marcas indeléveis se aceitarmos a memória

como substituição da *impressão bem vaga e pobre do vivido* nas durações temporais.

Inscrevem-se, como quer Tarkovski, em um sentido mais amplo:

*"Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação. (...) O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo."*<sup>20</sup>

Proponho, então, que olhemos o *Rublev* com um movimento em direção às suas memórias, como tempo de nostalgia que não nos devolve o irreversível nem pode ser apenas evocação; pois o nostálgico – como viajante da memória – é, no sentido que lhe dá Vladímir Yankelevitch<sup>21</sup>, não aquele que traça um itinerário preciso, mas aquele que 'revivendo' a lembrança traz novamente a sua atualidade de instante à deriva. Ele parte em busca do irreversível, mas sabe que este se move como o Tempo, não está lá atrás 'fixado' em instantes fossilizados e que podem ser recuperados intactos. Nem sempre é uma viagem agradável e, tampouco, com final feliz – não se volta ao mesmo ponto, se viaja permanentemente no presente da memória, assumindo-se seus riscos, pois, como diz Yankelevitch:

*"O nostálgico instala-se na esperança invencível, pois se reconhece como*

---

<sup>20</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, pp. 65, 66.

<sup>21</sup> O próprio itinerário nostálgico já comporta um espaço não demarcado, singular: *"E, inicialmente, o paradoxo mais geral é aquele de um espaço nostálgico onde os lugares não são intercambiáveis e indiferentes, como eles deveriam ser num espaço abstrato e homogêneo dos geômetras. Porque a geometria não tem nada a ver com a nostalgia... É para os matemáticos que todo lugar vale por um outro; e é, pelo contrário, para um coração nostálgico que existe um espaço concreto diversificado por locais qualitativamente heterogêneos, pelo contraste dos climas e por toda a variedade pitoresca das nações. Assim, pode se falar de uma espécie de geografia patética, de uma topografia mística cuja única toponímia, por sua força evocadora, coloca já em movimento o trabalho da reminiscência e da imaginação."* In: *Le Irreversible et la Nostalgie*, p. 341 (*"Et d'abord le paradoxe le plus général est celui d'un espace nostalgique où les lieux ne sont pas interchangeables et indifférents comme ils devraient l'être dans l'espace abstrait et homogène des géomètres. Car la géométrie n'a rien à voir avec la nostalgie... C'est pour les mathématiciens que tout le lieu en vaut un autre; et c'est au contraire pour un coeur nostalgique qu'il existe un espace concret diversifié par des dites qualitativement hétérogènes, par le contraste des climats et par toute la variété pittoresque des nations. Aussi peut-on parler d'une espèce de géographie pathétique, d'une topographie mystique dont la seule toponymie, par sa force évocatrice, met déjà en branle le travail de la reminiscence et de l'imagination."*)

*cidadão de uma outra cidade, de um outro mundo: sua pátria é uma Cidade invisível situada no infinito".<sup>22</sup>*

E, acrescenta Shuhei Hosokawa, em seu texto sobre Yankelevitch e Tarkovski:

*"A finalidade do viajante nostálgico não é voltar ao ponto de partida, mas derivar sempre, partir perpetuamente. Ele não domestica nem negligencia o curso irreversível do tempo – desesperada ou alegremente – mas se desenvolve no sentido do irreversível. Não obedece nem transcende o irreversível: resiste e reage contra ele."<sup>23</sup>*

Tomei esses tempos dentro de algumas paisagens, que nas imagens do cinema ou de sua reprodução em vídeo, podem ser reversíveis, operam uma volta ao próprio passado do filme. No entanto, em seus intervalos uma outra paisagem, que não pode ser trazida na reprodutibilidade das imagens e sons, move-se por entre eles: reassume-se como paisagem 'física' e identificação do real, em sua 'mumificação' pelo cinema, desdobrando-se nas coisas que estão sendo ditas e remetem a essa memória cristã que continuarei a reiterar.

As coisas nos assombrarão com sua própria voz, recalcadas e/ou impronunciáveis. Os ícones se sobreporão a elas, enquanto simultaneamente parecem, no filme, misturar-se aos seus tempos.

Sob a tomada frontal da árvore sobre a chuva, uma outra montagem está aqui sendo feita: aproximando paisagem e memória fílmica, numa viagem nostálgica e espiritual de sua impermanência no entretempo.

E nesse sentido, emprego as próprias palavras do cineasta para esse pequeno movimento ao longo dos textos:

*"A única viagem possível é aquela para o mundo interior. Não aprenderemos muito, mesmo dando uma volta ao redor do planeta. Não acredito na viagem de volta. Nunca poderemos retornar ao ponto de partida, porque ele muda no entretempo: não*

---

<sup>22</sup> Citado in: Shuhei Hosokawa, Por Um Bom Viajante Nostálgico: Tarkovski visto pelas lentes de Yankelevitch. In: Revista Imagens; p. 97.

<sup>23</sup> Shuhei Hosokawa, Idem; p. 97.

*podemos fugir do que ele é nem do que ele traz.*<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Citado in: Shuhei Hosokawa, Por Um Bom Viajante Nostálgico: Tarkovski visto pelas lentes de Yankelevitch. In: Revista Imagem, pg. 100.

## NA FLORESTA INTERIOR: A MATÉRIA ESPIRITUALIZADA

*“Lá onde nossa linguagem autoriza a presumir um corpo, e não existe corpo algum, lá desejaríamos dizer, existe um espírito.” Ludwig Wittgenstein<sup>1</sup>*

*“Brasa de folhas últimas, uma auto-imolação densa,  
Ascendem ao céu, e no teu caminho  
A floresta inteira vive o mesmo nervosismo  
Que tu e eu vivemos este ano.*

*A estrada se espelha nos teus olhos lacrimejantes  
Como arbustos ao crepúsculo num campo inundado,  
Não te debes inquietar ou ameaçar, deixa estar,  
Não perturba o sossego das matas do Volga.”*

(...)

*Arseni Tarkovski, Floresta de Ignatievo<sup>2</sup>*

Cena da 1ª Parte – O Bufão - ano de 1400: Os monges-pintores, Daniel, Kiril e Rublev estão a caminho de Moscou, em busca de trabalho. No começo do trajeto, Daniel repara numa árvore e diz: *“Passo aqui todos os dias e nunca reparei nessa bétula. Agora que não a verei mais é diferente.”*

Daniel fala de uma nostalgia futura, despede-se de um espaço e tempo ao qual não retornará. Rublev, por sua vez, trará uma árvore sob a chuva em suas recordações ou sonhos.

A paisagem possui uma memória no filme, não é apenas ‘cenário’, mas ressonância interior nos personagens. O desejo de comunhão com a terra que anima os personagens de Tarkovski<sup>3</sup> reflete espiritualidade sob imagens ‘comuns’: o espaço pode se tornar

---

<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*; p. 41.

<sup>2</sup> Citado in: Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; p. 193.

<sup>3</sup> É Antoine de Baecque quem nos apresenta essa perspectiva dos filmes de Tarkovski: *“Raramente a construção de uma obra terá tão intimamente feito referência aos elementos, às sensações experimentadas pelos personagens face à matéria. O desejo de harmonia com a terra que anima todos os heróis tarkovskianos, a limpeza pela água, o sacrifício pelo fogo, todas essas manifestações de exarcebação dos sentidos face aos elementos não são somente figuras de estilo, elas constroem também um mundo obsessivo.”*

transcendente pelo que os personagens falam ou evocam, mas também porque a paisagem ‘conversa’ conosco. A câmera se aproxima delas com uma reverência quase indisfarçada – não se apropria delas, deixa-as falar em suas dimensões insuspeitas; assombram-nos com um mistério que chega a ser anterior à sua localização na narrativa filmica.

Sobre essas ‘presenças’ diz Angela Dalle Vacche:

*"Assim, água, terra, ar e fogo não se pretendem como símbolos, mas como imagens primordiais; tão naturais e, portanto, tão inesgotáveis em seu poder de significação, que elas são capazes de reorientar nossa imaginação para além de uma visão de mundo racional e tecnocrática, em direção a alguma coisa infinita e impronunciável, eterna e misteriosa."*<sup>4</sup>

Uma alegoria em palavras e imagens que transforma esses espaços, aproximando forma natural e os desígnios dos personagens e do próprio cineasta. Os nossos a eles se misturarão, se assim o deixarmos.

Podemos trazer esses espaços como pequena alegoria do Apocalipse:

*"Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às Igrejas: ao vencedor, conceder-lhe-ei comer da árvore da vida que está no paraíso de Deus."* (Ap., vs. 2, 7)<sup>5</sup>

Lembrarei novamente que, se os vestígios desses desígnios de cineasta e personagens – sob a forma cristã de suas aparições – estão também se movendo sob as paisagens do *Rublev*, não se prestam, porém, a uma ‘arqueologia’ de sentidos subterrâneos à imagem filmica. Eles se confundem num momento poético, evocando-se mutuamente paisagem natural e alegórica.

A sua memória imaginativa, como indicamos antes, é a dessa associação poética no

---

In: Andrei Tarkovski, p. 30. (*"Rarement la construction d'une oeuvre aura si intimement fait référence aux éléments, aux sensations ressenties par les personnages face à la matière. Le désir d'harmonie avec la terre qui anime tous les héros tarkovskiens, le lavement par l'eau, le sacrifice par le feu, toutes ces manifestations de l'exarcebation de sens face aux éléments ne sont pas seulement des figures de style, elles construisant aussi un monde obsessionnel."*)

<sup>4</sup> Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*; p. 137. (*"Thus water, fire, earth and air are not intended as symbols but as primal images, so natural and therefore so inexhaustible in their signifying power that they are capable of reorienting our imagination away from a rational, technocratic worldview toward something infinite and unspeakable, endless and mysterious."*)

espectador – a possibilidade de trazer à nossa lembrança e imaginação sentidos insuspeitos e infinitos, alguma coisa impronunciável.

Trazer a floresta interior e exterior, no entanto, será aqui também remeter ao tempo bíblico, à uma memória que está sendo evocada nas falas dos personagens.

Na floresta, Rublev exorta Foma sobre a dignidade moral do iconógrafo e principia sua alegoria sobre um Gólgota russo, é tentado pelo amor carnal e observa rituais pagãos que se escondem nas matas, ou ainda, seus ajudantes são cegados pelos soldados do Príncipe. A floresta, ou a paisagem, se misturam à sua *via crucis*, ao mesmo tempo que permanece alheia à ela.

Deslocando-se ao lado disso, está sempre um futuro da narrativa, que sucederá no filme como realização do Ícone da Trindade – uma afirmação de superação e transcendência, que sustenta todos os painéis da *iconostase* filmica esculpida por Tarkovski. É preciso adivinhar entre seus intervalos essa ‘futuração’, esse devir que pontuará sempre os episódios como uma revelação prometida e também como entretempo das imagens.

A árvore da vida reaparece na “*Trindade*” de Rublev, possível e/ou imaginária recordação da árvore sob a chuva :

*“O anjo central, com a mão que abençoa o cálice e com vestes de cores carregadas – azul e vermelho, símbolo das duas naturezas de Cristo, tem a árvore da vida por trás.” (Garhib)<sup>5</sup>*

Movemo-nos por entre uma floresta ‘simbólica’, mas tentando não esquecer da sua voz misteriosa, aquela que não é passível de dizer-se; porém, ela está lá no filme para nossos olhos, revelada e, ao mesmo tempo, oculta.

Planos-sequência da 2ª Parte: Teófanos, O Grego – Anos de 1405 e 1406: a imagem surge aos poucos, sobrepondo-se ao plano anterior; Rublev e Foma caminham por um bosque ou floresta em plano aberto – a câmera se desloca da direita para a esquerda, seguindo seus movimentos. As árvores balizam o percurso, enquanto eles falam. (Durante

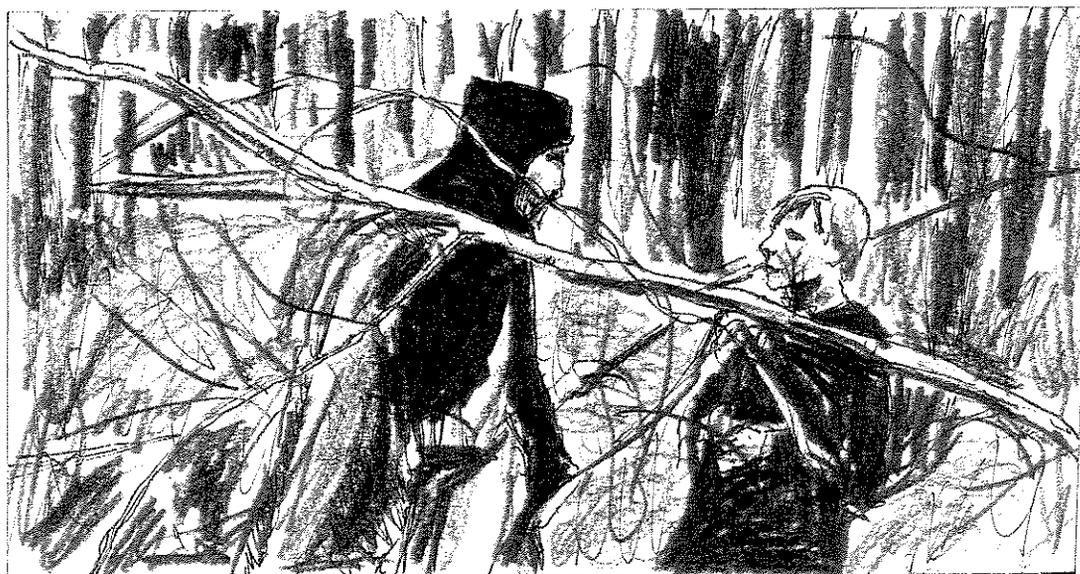
---

<sup>5</sup> A BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 668.

os 3 planos-sequência escolhidos, ouvimos apenas sons externos - das vozes dos personagens, suas passadas e da floresta, através dos pássaros que não vemos e, rapidamente, da água. Os diálogos seguem-se em meio a cada sequência descrita.)

Os movimentos da câmera são lentos e marcam a trajetória dos personagens – diálogos e planos seguem esse ritmo quando estes se movem, ou pára junto com eles. A partir daí, quase todos são planos médios. Ao final da primeira metade do plano-sequência inicial, há uma breve sucessão de contra-planos – eles alternam as falas, enquanto suas frestas revelam, em câmera subjetiva<sup>7</sup>, o olhar de Rublev (em *contra-plongée*<sup>8</sup>) focalizando o caule de uma árvore – as raízes mergulham num lago, cuja superfície está, levemente, em movimento; uma serpente escorre da margem para a água, completando seu deslocamento entre os intervalos dos contra-planos. Enquanto Rublev fala e avista a serpente, a câmera faz um movimento vagaroso – ele está encostado à uma árvore; a câmera estaciona rapidamente, velando sua presença, para imobilizar-se em sua reaparição.

Estranhamente, depois que a imagem alterna com Foma – que à aparição da serpente, surge com a face esquerda coberta de uma terra escura – Rublev, que havia se movimentado da esquerda para a direita, atravessa por Foma, como se ressurgisse atrás dele. A câmera estaciona em Foma e depois segue seu andar. Corte.



<sup>6</sup> Citado in: Gaetano Passarelli. O Ícone da Trindade; pp. 21, 22.

<sup>7</sup> A câmera assume o olhar de um personagem, que por sua vez coincide com o do espectador.

<sup>8</sup> Do francês, *contre-plongée*. Movimento de câmera que filma a cena ou tomada de baixo para cima.

Rublev: *Antes de tocar em uma imagem, limpei pincéis durante três anos.  
E só para limpá-los.*

Foma: *Não confia em mim?*

Rublev: *Está sempre mentindo, Foma.  
Ontem, suas roupas estavam pegajosas. Onde esteve?*

Foma: *Nas colméias.*

Rublev: *Disse estar no Monastério. Tome cuidado. Limpe-se com areia ou será  
coberto com lavagem como um porco.*

Foma: *Tarde demais. É inútil.*

Rublev: *Está sempre inventando histórias.  
Talvez tenha alguma doença.*

Foma: *Eu? Que doença?*

Rublev: *Sim, que doença?  
Há uma doença em que um homem mente sem parar.  
Veja, Foma. Olhe. (contra-plano com serpente)*



*Foma: O quê? Olhar o quê?*

*Rublev: Ficou tão inteligente que não vou ensiná-lo mais.*

*Foma: Ensinar o quê?  
Já são três anos limpando pincéis.*

*Rublev: Volte ao mosteiro, Foma, faça o que bem entender.*

*Foma: Haja paciência. (fala para consigo)*

A câmera vai subindo, do outro lado da margem, das águas do lago entre galhos e raízes e mostrando Rublev e Foma atravessando uma ponte; imediatamente ela passa a assumir o mesmo movimento das tomadas anteriores, seguindo o andar do personagens. Em planos abertos, se aproxima quando eles vêm em nossa direção, para depois abaixar-se com seus movimentos.

O movimento segue-se em tomadas de câmera subjetiva – primeiro com as mãos de Foma, que apanha algo de uma poça do lago; a partir daí, a câmera descreve uma trajetória ascensional, mas vagarosa, indo da poça às raízes das árvores e alcançando a mão de Rublev, que toca as raízes – a câmera pára brevemente nas raízes.

No plano seguinte (plano médio), Rublev já aparece tocando um galho e presumimos que é a extensão da mesma planta; a câmera vai de seu rosto para o de Foma, que se vira ao escutar uma voz abafada. Corte.

*Rublev: Não entendo. Como pude pegá-lo como aprendiz?*

*Foma: Diz coisas contraditórias.  
Disse à Teófanos que eu era atento.*

*Rublev: Você era diferente. Trabalhava, não mentia.  
E Você sabe o que Teófanos disse a seu respeito: "Que importa que ele é esperto?"*

*Foma: Sei lá o que ele disse.  
Quero mais é viver.*

*Rublev: Você come demais. Como pode pintar com o estômago cheio?*

*Foma: Quando o estômago ronca, como a mente pode trabalhar?  
O ronco é o único som que se ouve.*

*Rublev: Tem sorte, Foma. Para você, tudo é simples.  
Se não desenha, dorme.  
Mas é somente através da prece que a alma transcende a carne.  
E aí, vai me deixar para estudar com outro?*

*Foma: Está me dispensando?*

*Rublev: Tudo bem, não se zangue.*

*Foma: Que é isso? (ouvem ao fundo uma voz abafada)*

Rapidamente, um corte sutil faz parecer que o movimento da câmera continuou a se fazer para a esquerda, até as pernas de Teófanes infestadas de formigas<sup>9</sup>; ele é revelado aos poucos, com a câmera subindo e congelando-se em plano médio. Contra-plano com Rublev e Foma de costas para o espectador – observam Teófanes – em plano geral; eles se viram e entreolham-se, passando a câmera a mover-se para cima enquanto se levantam; Foma desaparece à esquerda, ficando Rublev em plano-médio. Contra-plano com Foma ao lado de Teófanes em câmera fixa.

*Teófanes: Então, decidiu colocar o apóstolo à esquerda, Andrei, em vez de na coluna?*

*Rublev: Foma, você tirou a cola do fogo?*

---

<sup>9</sup> Então, segundo Bazin, já não temos mais um plano-seqüência, pois o corte assinala uma ruptura criada pela montagem. Um plano-seqüência se caracteriza pela continuidade das tomadas – a câmera não para de filmar.

*Teófanes: A cola do fogo, tirou? (puxa a orelha de Foma, que grita e sai apressadamente)*

*Esperto, ele?*

*Deveria ser espancado todo o sábado, como os bodes.*

Depois do puxão de orelha, Foma afasta-se e reaparece em plano geral; a câmera acompanhando seu movimento da esquerda para a direita e tornando a fixar-se quando ele se volta, parado ao fundo. Corte e a imagem aparece em *close* e plano médio, mas a posição modificou-se, com ele entre os galhos com parte do corpo ocultada por um tronco; então, a câmera começa a descrever todo o seu movimento, até Foma abaixar-se e encontrar uma ave morta – a câmera pára e focaliza a ave, com sua mão levantando uma das asas. Corte.



Nesses momentos da narrativa filmica que escolhi, Rublev havia partido do Mosteiro de Andronikov levando alguns ajudantes para trabalhar como auxiliar de Teófanes, o grego; abandona pela primeira vez seu mentor e amigo, Daniel Chorny. Teófanes, que mandara chamar Rublev, depois de haver prometido a Kirill a mesma condição, substitui Daniel como um novo mestre. Já o personagem de Kiril ronda, muitas vezes ausente, o destino de Rublev ao longo do filme.

Vimos antes alguns ícones, quando Kiril visita o atelier de Teófanes ou depois, no mosteiro de Andronikov, quando ele recebe a notícia de que é Rublev quem Teófanes mandara chamar. Nunca há, porém, menção no filme sobre dinheiro quando se trata da

pintura das imagens religiosas – a atividade artística equipara-se a uma atividade espiritual.

Podemos dizer que, nesses instantes, começamos realmente a perceber os dilemas de Rublev. Ele e Foma antecipam numa conversa quase lacônica o duro processo de mestre e aprendiz e dessas escolhas que já demarcam uma experiência espiritual. Dessa relação, Rublev guarda para com Teófanos – ambos discutirão sobre o sacrifício das mulheres russas perante os tártaros e, nesse momento, suas diferenças aparecem, culminando na visão humanizada e russificada de Rublev do Cristo.

Em nenhum momento, porém, veremos as pinturas executadas na Catedral da Anunciação, em Moscou. Há somente indicações – *"Então, decidiu colocar o apóstolo à esquerda, Andrei, em vez de na coluna?"*

No instante em que encontramos Foma e Rublev, o trabalho de decoração da Catedral já foi iniciado e sentimos como se estivesse sendo feito um balanço: Rublev queixa-se de Foma, embora (como em outros filmes do cineasta) os personagens, em grande parte, falem mais para si mesmos do que realmente dialoguem. Em várias cenas, não se olham, estando voltados para a floresta. Antoine de Baecque nos fala em um itinerário intelectual dos personagens de Tarkovski que é recorrente – longas conversas são estabelecidas entre eles, mas quase sempre como longos solilóquios, que esses personagens buscam numa trama interior de escolhas e procuras que contradizem o seu meio social.

Porém, é nesse espaço da floresta, de que fala Gauthier, que tomarei essas paisagens internas:

*"A primeira seqüência tem um lugar importante na floresta, apreendida por sua vez em sua dimensão misteriosa de floresta russa (mais tarde no filme, ela será palco do sangrento episódio dos olhos rasgados), e por detalhes captados em plano aproximado (poderia se dizer de 'naturezas vivas', em oposição à 'natureza morta')."*<sup>10</sup>

Essa 'natureza viva' está nos emaranhados de raízes e galhos que passam pelos planos-sequência, assim como está na água e na serpente. A floresta parecerá então surgir como um mundo estranho à segurança do mosteiro, personificada na serpente; se podemos

---

<sup>10</sup> Guy Gauthier, Andrei Tarkovski; p. 55. [*"La première séquence fait une place important à la forêt, appréhendée à la fois dans sa dimension mystérieuse de forêt russe (plus tard dans le film, elle sera le cadre*

vê-la como uma força da própria natureza, também a enxergaremos em sua simbologia cristã. No *Diccionario de Iconografía y Simbología*<sup>11</sup>, de Federico Revilla, lemos que:

*"A serpente sugeriu desde as mais remotas épocas uma noção do sagrado muito sujeita aos condicionamentos materiais: se encontra vinculada com a terra e parece encarnar o indiferenciado, a vida em suas manifestações primárias, a evolução em marcha. (...)"*

E também:

*"A tradição cristã partiu do relato da primeira culpa (Gen. 3), de onde o princípio do mal é representado pela serpente. A misoginia dos exegetas inspirou algumas representações híbridas de serpente e mulher (...). Esta associação inicial da serpente com o pecado no mundo e com o mal, em termos gerais, justifica sua presença nas representações do inferno, muitas vezes como agente torturador dos condenados (serpentes mordendo o pescoço de mulheres depravadas). (...) Mas também no cristianismo se encontram acepções simbólicas positivas. A recomendação evangélica *Sejam prudentes como serpentes...* (Mat. 10,16) propõe uma virtude. Consequentemente, a serpente será emblema da Prudência. (...)"*

Não é uma chave para 'desvendar' as imagens, mas a própria maneira de Tarkovski mostrar essa serpente nos deixa incertos quanto ao seu sentido. Quando Rublev a vê não fica indignado, como poderíamos achar que seria a reação de um monge medieval. Há um

---

*de l'épisode sanglant des yeux crevés), et par des détails captés en plan rapproché (des 'natures vives' pourrait-on dire en opposition à dire 'nature morte')."]*

<sup>11</sup> Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*; pp. 368, 369. [*"La serpente ha sugerido desde las más remotas edades una noción de lo sagrado muy sujeta a los condicionamientos materiales: se halla vinculada con la tierra y parece encarnar lo indiferenciado, la vida em sus manifestaciones primarias, la evolución em marcha. (...)"* *"La tradición cristiana há partido del relato de la primera culpa (Gen. 3), donde el principio del mal es representado por la serpiente. La misoginia de los exegetas inspiró algunas representaciones híbridas de serpiente e mujer (...)* *Esta asociación inicial de la serpiente con el pecado en el mundo y com el mal, em términos generales, justifica su presencia en las representaciones del inferno, a menudo como agente torturador de los condenados (serpientes mordiendo los pezones de mujeres depravadas). (...)* *Però también en el cristianismo se hallan acepciones simbólicas positivas. La recomendación evangélica *Sed prudentes como serpientes...* (Mat. 10,16) propone una virtud. Consiguientemente, la serpiente, será emblema de la Prudencia.(...)]*

fascínio mesmo em seu olhar e ele chama a atenção de Foma.

Foma está curioso e alheio ao mesmo tempo, sua atenção é menos às palavras de Rublev do que às coisas que os cercam, mas delas se afasta ou se deixa atrair com certo desprendimento; não percorre o mesmo espaço que Rublev; a floresta é um espaço quase utilitário – a terra preta ou a ave servem para alguma coisa ou, simplesmente, lhe excitam a curiosidade. *"Quero mais é viver."* E quando poderia aprender, ele está desatento. Como se Tarkovski quisesse nos mostrar desde aí que ele não seguirá o difícil percurso espiritual de Rublev – mais tarde o abandonará para pintar um Juízo Final, para o qual Rublev se sente incapaz (4ª Parte: O Juízo Final – Ano de 1408). *"Quando o estômago ronca, como a mente pode trabalhar? O ronco é o único som que se ouve."* Implicitamente, uma escolha leviana deixa-se mostrar, em contraposição ao sacrifício de Rublev por essas convicções pessoais que começamos a conhecer.

O movimento da água e da serpente e essa matéria composta, entre terra e água, parecem sugerir o próprio movimento do personagem principal em direção aos seus movimentos interiores – o diálogo que poderemos ler nos intervalos é que as manifestações primárias da vida (a serpente, a floresta) pedem igualmente uma prudência cristã. O espaço comporta assim sinais nas coisas que o cristão deverá ler como manifestações divinas, como advertência e contemplação.

Pois Rublev, que está atento aos movimentos da floresta, fala como se dela estivesse ausente. *"Tem sorte, Foma. Para você, tudo é simples. Se não desenha, dorme. Mas é somente através da prece que a alma transcende a carne."* Essas imagens, portanto, não são a confirmação das falas de Rublev – a sua aparição deixa-se ver e sentir como localização de um espaço e de um tempo no filme, ao mesmo tempo que suscitam evocações outras em nós. Nesse sentido, podemos pensá-las como possíveis metáforas internas ao próprio Tarkovski, mas que se comunicam conosco gerando associações imprevistas.

Quando mais tarde Rublev adentrar novamente a floresta pagã e misteriosa, a sua convicção cristã não será tão clara – a sua curiosidade o atrairá para aquilo que ele aprendeu a recusar, mas que ao mesmo tempo ele deseja conhecer. A cena mesmo de sua 'crucificação' (ele pede para ser colocado em posição invertida) pelos 'pagãos' uma forma de expiação ou provação desse conhecimento: então, é a mulher que o liberta que

substituirá a serpente, encarnada no amor duvidoso da carne que o monge, em seus passos da imitação do Cristo, deve rejeitar como pecado (cenas da 3ª Parte: Dia Santo – Ano de 1408). Num segundo momento, então, veríamos na presença da serpente no plano anterior, o próprio movimento de uma alma, em sua alegoria de uma regeneração infinita que traz a fecundidade ou uma forma de profecia, para trazermos outras de suas múltiplas leituras<sup>12</sup>. Tarkovski não nos dará nenhuma pista, mesclando os elementos naturais e essa serpente numa matéria suja, assim como esses diálogos de Foma e Andrei se desenrolam nesse mundo de forças míticas, contaminando os sentidos religiosos de suas falas sob essa mesma matéria.

Enquanto eles conversam, a câmera revolve calmamente raízes, galhos e plantas, em uma umidade constante. Esse espaço que a terra assume nos filmes de Tarkovski, essa espécie de alquimia com que as coisas deixam-se olhar nesse cinema, mescla alegoria e paisagem natural.

Um forma obsessiva, como nos lembra Antoine de Baecque, a câmera perseguindo essa terra incessantemente<sup>13</sup>:

*"É, portanto, a terra úmida que o cineasta russo observa com mais atenção.(...) Necessidade vital que prima sobre todas as outras figuras."*

Assim como:

*"A câmera de Tarkovski é, fundamentalmente, orientada para baixo. Os*

---

<sup>12</sup> Mircea Eliade: *"O simbolismo da serpente tem um número desconcertante de valores, mas todos seus símbolos convergem para uma mesma idéia central: é imortal porque se regenera, portanto é uma 'força' da lua e, enquanto tal, dá fecundidade, ciência (profecia) e inclusive imortalidade. São inumeráveis os mitos que evocam o funesto episódio em que a serpente arrebatou ao homem a imortalidade, que havia sido concedida pela divindade."* Citado in: Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*; p. 368. [*"El simbolismo de la serpiente tiene un número desconcertante de valencias, pero todos sus símbolos convergen hacia una misma idea central: es inmortal porque se regenera; por tanto, es una 'fuerza' de la luna, y en cuanto tal dispensa fecundidad, ciencia (profecía) e incluso inmortalidad. Son innumerables los mitos que evocan el funesto episodio en que la serpiente arrebató al hombre la inmortalidad que había sido concedida por la divinidad."* ]

<sup>13</sup> Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski*; p. 24. [*"C'est donc la terre humide que le cinéaste russe regarde avec le plus d'attention. (...) Besoin vital qui prime sur toute autre figure."*]; (*"La caméra de Tarkovski est fondamentalement orientée vers le bas. Les vues d'arbre, visions de vie qui ponctuent ses films, sont ainsi construites sur une maîtrise parfaite des plans en plongée. La caméra s'élève le long du tronc mais ne regarde jamais vers le ciel. Tarkovski a une maîtrise sans pareille des plans effectués à la grue. Ce double mouvement, élévation mais regard tourné vers le bas, est chez lui comme une signature."*)

*panoramas de árvores, visões de vida que pontuam seus filmes, são assim construídas sobre um domínio perfeito de planos em mergulho. A câmera se eleva ao longo do tronco, mas não olha jamais para o céu. Tarkovski tem uma maestria inigualável de planos efetuados da grua. Esse duplo movimento, elevação mas o olhar alterado na direção do chão, é nele como uma assinatura.”*

Desse modo, paradoxalmente, as experiências espirituais nos filmes do cineasta se inscrevem sob a terra, pois esse elemento arrasta os seres para uma vida primitiva – uma paisagem interior e exterior que vai se desenhando a cada tomada minuciosa da paisagem.

Não é um itinerário fechado, mas locais que guardam a presença de uma eterna nostalgia do sagrado e também da matéria em sua força misteriosa. O ‘cenário’ é assim fala interna e sua continuidade nos personagens sob essa terra úmida, como Boris, o jovem fundidor de sinos, que encontra o barro ideal sob a chuva e a lama (O Sino – Primaveras 1423-1424). Como se essa terra, se tornando fértil pela ação da água, aludisse a um tempo germinativo, comunicasse na viscosidade e ‘sujeira’ da matéria degradada dos filmes de Tarkovski ‘metáforas de criação’. De Baecque:

*“Tarkovski vive (...) sua espiritualidade na ‘densidade’, instalada na terra, enfiada na lama. Contradição aparente entre um discurso espiritualista militante (cada vez mais marcada no cineasta) e esta matéria, no sentido o mais palpável, fonte de sua inspiração poética. Contradição majestuosamente resolvida: o universo de Tarkovski não pode ter senão esses dois pólos acabando por se fundir. É nessa matéria, na lama, no barro, no esgoto que se inscrevem e se vivem as experiências espirituais.”<sup>14</sup>*

Os planos aproximados trazem os emaranhados da floresta, que como que se confundem com as falas e sou tentado a lembrar de *Stalker* (*Idem*, 1972), em que uma mesma câmera subjetiva vai percorrendo uma paisagem da Zona, enquanto ele recita um poema. Então, como em *Stalker*, aqui é também como se o movimento interior de Rublev

---

<sup>14</sup> Antoine de Baecque, Andrei Tarkovski; p.25. [*“Tarkovski vit (...) sa spiritualité dans la pesanteur, campé sur terre, enfoncé dans la boue. Contradiction apparente entre un discours spiritualiste militant (de plus en plus marqué chez le cinéaste) et cette matière, au sens le plus palpable, source de son inspiration poétique. Contradiction majestueusement résolue: l’univers de Tarkovski ne peut tenir que parce que ces deux pôles*

se refletisse na floresta, mas também essa se refletisse nele.

Esse duplo movimento – do personagem na paisagem e vice-versa – nos avisa, porém, que nenhum e nem outro se prestam a uma interpretação ‘acabada’; as imagens/sons descrevem, mas ao mesmo tempo velam; o tempo e a memória as dilatam numa paisagem evocativa, onde a tentação de ver o que não está lá – signos que dariam conta de sua inexplicabilidade – só nos afastam de seu movimento. A simbologia da floresta ou da serpente pressupõe um olhar imaginativo sobre eles, falam de um tempo profano que o cineasta sabe existir, mas que deixam-se olhar sem que os mesmos possam ser tomados como uma coisa ou outra. Assumimos dessa forma um movimento temerário entre as alegorias que as imagens nos suscitam ou podemos/queremos ler em seus entretempos, assim como as próprias coisas filmadas ou dispostas de tal forma, que no filme, nos provocam um estranhamento: não poderemos situá-las com exatidão, pois essa floresta reflete uma densidade que está velada para nós. Tarkovski:

*"A pureza do cinema, a força que lhe é inerente, não se revela na adequação simbólica das imagens (por mais ousadas que sejam), mas na capacidade dessas imagens de expressar um fato específico, único e verdadeiro."<sup>15</sup>*

Esse fato específico, único e verdadeiro não pode ser racionalmente avaliado – é preciso acreditar numa experiência interior, na nossa e na do personagem: a experiência das durações profanas e sagradas que se comunicam ao tempo do vivido como manifestação audiovisual e, nesse sentido, precisamos assumir um olhar ‘fantasmático’ sobre os tempos e espaços que se mostram ou se escondem no filme. Somos também olhados pelas imagens enquanto as observamos, para usar uma expressão de Georges Didi-Huberman fora de seu contexto. Ele fala numa *inelutável cisão do ver*:

*"O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao*

---

*finissent par fusionner. C'est dans la matière, dans la boue, la glaise, le cloaque que s'inscrivent et se vivent les expériences spirituelles."*]

<sup>15</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; p. 83.

*abrir-se em dois.*”<sup>16</sup>

Fixamos nossas memórias, desejos e temores sobre esses intervalos que as imagens de cinema também comportam, nos deixamos pensar por um mundo de imagens (mas também de sons) fantasmáticas. Didi-Huberman – ainda que tomando o título na arte cristã para falar do *esvaziamento*, que o homem da crença opera sobre os espaços cheios de corpos putrefescentes, preenchendo-os com outras imagens, com outros desejos – contraporá essa *fantasmagoria* do olhar a um ver que não quer *animar* as imagens, a uma tautologia:

*“Aparentemente, o homem da tautologia inverte ao extremo esse processo fantasmático. Ele pretenderá eliminar toda construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente de sua experiência do visível. Pretenderá eliminar toda imagem, mesmo ‘pura’, quererá permanecer no que vê, absolutamente, especificamente.”*<sup>17</sup>

E se partimos da imagem como um lugar a ser habitado, não creio que se possa traduzir a experiência da paisagem se buscando e se deixando buscar – deixando-se olhar e nos olhando – e é dessa maneira, creio, que as imagens permanecem desafiadoras nesse cinema: alusões a coisas e eventos que não podem ser experienciados como atividade passiva do espectador; não que ele tenha que ficar tecendo elaborados raciocínios sobre o que ouve e vê, mas sim que se deixe conduzir a um tempo que parece suspender essas coisas e eventos numa outra dimensão que o cinema possa assumir – uma experiência das durações do vivido, quer como a volta sem garantias da nostalgia sobre essas experiências sagradas e profanas, quer como uma ‘aparição’ de realidades, quase uma tentativa de

---

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman, *O Que Vemos, O que nos Olha*; p. 29. “(...) *O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível – por excesso ou por falta, quando está sempre aí, ao redor e diante de nós. Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua aura, ou seja, a aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados. (...)*” Idem, p. 164.

<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman, *O Que Vemos, O que nos Olha*; p. 49. O autor não toma essa visão fantasmática da mesma forma que a emprego aqui, já que essa cisão do olhar não pode estar, para ele, nem na simples ‘evidência’ do visível – na sua tautologia – nem tão pouco na visão exacerbada pelo sentido de uma ‘presença’ – na sua teleologia. Porém, esta última não pode ser vista, no meu entender, apenas como *escape* no sentido que o autor lhe dá e daí eu contrapor o sentido da própria *presença*, entendida como manifestação ou evocação do *sagrado*, para sugerir esses hiatos entre a imagem e o olhar.

recuperá-las em sua intangibilidade. Ainda que a experiência cristã do tempo histórico traga uma outra ambigüidade, pois o tempo da volta de Cristo anulará esse mesmo tempo e/ou o transformará. O cristão vive essa promessa, aguarda um tempo de redenção.<sup>18</sup>

Pois em Tarkovski, a permanência dessa paisagem quase anterior ao humano (estamos fadados a interiorizá-la) é um duplo assombro, já que esses sentidos cristãos se misturam a ela. Podemos nos aproximar dela como da Zona em *Stalker*: o caminho permitido nunca é em linha reta, mas com repetidos desvios; a Zona sendo um local demarcado de uma experiência espiritual e uma floresta. Tarkovski rejeita uma leitura ‘acabada’ de suas metáforas – elas precisam viver em nós em sua anterioridade como experiência concreta, como uma realidade que se vê a si mesma no cinema e daí, ele evocar uma ‘verdade psicológica’. Na última tomada de *O Espelho (Zerkalo, 1972)*, os personagens da avó e do neto se afastam, enquanto a câmera recua para dentro da floresta – como se o espectador assumisse o olhar de um narrador ausente ou do próprio Tarkovski, que ‘terminada’ a viagem nostálgica, retorna à essas matas onde alguns dos tempos da memória foram vivenciados.

A maneira de vivenciarmos nós essas paisagens de cinema só pode acontecer num tempo da lentidão cinematográfica, pois Tarkovski nos mostrará esses tempos e espaços em sua própria dimensão misteriosa – ele não nos induz a vê-las de uma única forma, ele nos permite que o tempo delas seja por nós absorvido; daí podermos falar de sua recusa do emprego dos artificios audiovisuais e também de uma narrativa ‘sínica’, em que imagens da paisagem, ou outras, surgiriam em edição rápida, de maneira a prestarmos atenção somente ao seu significado na narrativa, que já estaria dado. É assim que a maior parte dos filmes procede, mesmo com pequenos desvios, pois as coisas e seres não adquirirão aquela espessura do real que Bazin acreditava ser a missão do cinema.<sup>19</sup>

Tarkovski, numa forte aproximação com Bazin, dirá:

---

<sup>18</sup> Voltarei a esse *tempo*, sob as imagens do Juízo Final.

<sup>19</sup> Ismail Xavier: “Para entender Bazin é preciso que se tenha clara esta admissão essencial: o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo ‘à imagem do real’, para usar uma expressão católica que lhe é cara. A sutil diferença entre dizer que algo é uma ‘imagem de’ e dizer que algo é ‘feito à imagem de’, nos fornece um exemplo dos inúmeros jogos de palavras que tornam a leitura de Bazin fácil apenas na sua aparência. Ele vai adiante: tal reprodução de um mundo ‘a imagem do real’ não é apenas uma possibilidade do cinema, mas é essencial à sua natureza. Constitui sua missão, pois a ele cabe manter-se fiel à sua dimensão ‘ontológica’: testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que ela tem de essencial.” In: O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência; pp. 68,69.

"O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte (...)"<sup>20</sup>

Um 'ícone concreto'(Avellar) para esse cinema que oscila entre o onírico e o realismo: as imagens do sagrado ou do sonho não surgirão, senão que, com os mesmos elementos com que a narrativa filmica descreve os tempos similares do real. Diz Avellar sobre o *Rublev*:

" (...) A descrição é clara. Em nenhum instante a beleza da fotografia, ou da montagem ou da interpretação deslocam a atenção do acontecimento dentro da imagem para o recurso formal usado para dar-lhe existência, para o lado de fora da imagem. E, deste modo, a platéia vê a cena como coisa real: ela olha para o que se passa na tela tal como olha para as coisas de um modo geral, não sente a presença de um filtro intermediário entre ela e o real. E, assim como faz no mundo real, pode compreender o que vê como algo de significado que transcende aos limites de sua aparência".<sup>21</sup>

Assim, ao mesmo tempo, a câmera parecerá assumir às vezes um movimento que sugere o dos ícones bizantino-russos, pois se ela está regida por uma objetiva que obedece às leis da perspectiva *artificialis* (renascentista), devolve as imagens sob o prisma da terra – ela mostra seres e coisas de uma maneira frontal, sugerindo um movimento similar ao da face hierática no ícone, ou nos planos aproximados, que se concentram na terra e seus elementos. Ainda que não possa imitar a perspectiva convexa, mesmo porque Tarkovski quer nos aproximar de experiências reconhecíveis, ou 'espiritualmente verdadeiras', e para tanto o cinema não pode abandonar a sua vocação pelo Real.

Referindo-se a uma passagem posterior (3ª Parte – Dia Santo: Ano de 1408), Angela Dalle Vacche propõe-nos esse movimento:

"A noção do ícone como uma imagem ou pura 'fixação', incompatível com qualquer coisa efêmera ou transitória, também se aplica à face de um jovem aprendiz, que senta-se com o resto do grupo de Rublev ao lado de um lago. Ele aparenta estar

---

<sup>20</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; p. 72.

<sup>21</sup> José Carlos Avellar, *O Ícone Concreto* in: *Imagem e Som – Imagem e Ação – Imaginação*; p. 31.

*em meditação semi-consciente, tanto que o observador é propenso a prestar mais atenção à paisagem de seus traços que ao desenvolvimento da narrativa. (...) É como se a mente do observador, incapaz de ler as feições dos olhos, se desviasse profundamente das distrações do mundo em direção à regiões indizíveis, reagindo assim de uma forma comparável ao observador de uma face sagrada em um ícone.*<sup>22</sup>

Grande parte das imagens, no filme, estão em plano médio e operam uma pequena aproximação das imagens cinematográficas com as imagens nos ícones que estão representadas apenas com metade do corpo das figuras; um pequeno sentido de similaridade no enquadramento das imagens; a utilização do *close* também capturará, na narrativa fílmica, uma *manifestação da face das coisas e dos seres*. A paisagem exterior parecerá desenhar aquela, mais recôndita, do interior e o plano de composição cinematográfico nos levará, como disse Avellar, para o interior mesmo da cena. Como no ícone, não uma *janela* para o mundo, mas a própria imagem se formando em nós como participação de seu *tempo*.

Por enquanto, deixarei entrever que a terra, geralmente enlameada, atrai os personagens para si e as alegorias de criação ou de um tempo germinativo parecerão aderir a essa floresta do *Rublev*. O transitório da matéria se comunicando com uma presença do Eterno, entrevista a cada plano; a paisagem se fazendo continuidade de sentidos infinitos.

Trarei um segundo tempo – o da água do céu – que vem adensar essa terra mas que inscreverá os personagens sob um sentido de eleição divina, como que anunciando os ícones de Rublev ao final do filme.

No roteiro de Tarkovski e Andrei Konchalovski para o *Andrei Rublev*, encontro uma ‘passagem’ dentro da floresta, para esses tempos da chuva:

*“Um azul diáfano, mesclado à direita de um ocre que o tempo deixou azeitonado.*

---

<sup>22</sup> Angela Del Vacche, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, pp. 141, 142. [“The notion of the icon as an image or pure ‘fixation’, incompatible with anything ephemeral or transient, also applies to the face of a young apprentice who sits by a lake with the rest of Rublev’s group. He looks suspended in a half-conscious meditation, so much so that the viewer is willing to pay more attention to the landscape or his features than to narrative development. (...) It is as if the viewer’s mind, unable to read characters’ eyes, turns away from the distractions of the world toward deeper and unspeakable regions, thus reacting in a way

*Transcolorido macio de espaço inimaginável, de cor ocre e ouro, inundado do sol do bosque outonal; azul do céu, que mancha as pregas das vestes deixando-as pendentes com contornos rígidos; delicadeza de pérola de tintura diáfana, leve, azul-névoa como horizonte de bosque, ou variante do rosa à cor de romã, como folha de setembro que tremula, ou de um violeta opaco semelhante, de alguma forma, à escura profundidade da água velada pelo encrespamento, que anuncia o mau-tempo...*<sup>23</sup>

---

*comparable to the beholder of a holy face in a icon.”]*

<sup>23</sup> Andrei Tarkovski. Andrei Kontchalovski. Andrej Rublëv il Pittore delle Icone. Uma Briciola della sua Vita (excerto da parte final do Roteiro do filme Andrei Rublev; tradução italiana de Kemo Risel); in: Cahiers d'Art. p. 100. (“Um azurro diafano, mescolato a destra da um ocre che il tempo há reso olivastro. Morbido trascolorare di spazi inimmaginabili, di color ocre e oro, inondati dal sole dei boschi autunnali; azurro dei cieli, che tinge le pieghe delle vesti lasciate ricadere com rigidi contorni; delicatezza di perla di tinte diafane, lievi, azurro-nebbia come orizzonti boschivi, o svarianti dal rosa ao granato come la foglia settembrina della tremula, o di um viola opaco simile, in qualche modo, all'oscura profondità dell'acqua velata d'increspature che annunciano il maltempo...”)

## POR UMA CHUVA ININTERRUPTA: ANUNCIAÇÕES

*“Água é uma substância intensamente viva, que se transforma todo tempo, que se move. É um elemento muito cinematográfico e, através dela, tenho procurado expressar a idéia de passagem do tempo. Ela transmite profundidade, um senso de transformação e reflexão. Água é uma das coisas mais belas no mundo e não imagino um filme sem ela.” Andrei Tarkovski<sup>1</sup>*

*“(…)Ouvia-a tamborilar nos vidros da janela, afluir nas canaletas e cair gargarejante nas sarjetas. Naquela chuva boa, sentia-me totalmente protegido. E meu futuro vinha a meu encontro rumorejando à semelhança da cantiga de ninar entoada ao lado do berço. Facilmente percebi que aquela chuva fazia crescer. (...)” Walter Benjamin<sup>2</sup>*

Seqüência da 1ª Parte: O Bufão – Ano de 1400: Tomada em plano geral e câmera fixa de árvores na margem de um lago (ao fundo), com parte do horizonte na extrema direita da tela. As árvores em primeiro plano estão focadas até a altura em que principiam os galhos. Andrei Rublev surge caminhando da esquerda para a direita do plano, enquanto a câmera move-se vagorosamente em sentido contrário – as árvores, o lago e a margem contrária se revelam nesse movimento. Ouvem-se suas passadas sob a terra enlameada e o trovoar. Por um breve instante, quando Rublev desaparece à direita, apenas a paisagem deixa-se ver. A câmera continua seu lento movimento na mesma direção e Daniel Chorny sucede a Andrei – aos sons de suas passadas, escutamos o sons de pássaros e o cantar de um galo. Na margem contrária, surgem cavaleiros descrevendo o mesmo movimento dos personagens em primeiro plano - depreendemos que se trata dos soldados escoltando o bufão. Antes que Daniel desapareça à direita, segue-lhe Kiril – quando este fica só no plano, pára duas vezes para ajeitar sua bagagem<sup>3</sup>. Idênticos sons de passadas e de pássaros. Quando Kiril desaparece, vê-se apenas os cavaleiros ao fundo – a câmera imobiliza-se e ouve-se somente o cantar do galo. Súbito, a chuva desaba, sonora, sobre cavaleiros e paisagem – seus contornos, quase indistintos, perdem-se em noite branca. A imagem vai

---

<sup>1</sup> Citado in: Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*: pp. 136, 137. (“*Water is a substance that is very much alive, that changes all the time, that moves. It is a very cinematic element, and through it, I have tried to express the idea of passing time. Water conveys depth, a sense of transformation and reflection. It is one of the most beautiful things in the world, and I cannot imagine a film without water.*”)

<sup>2</sup> Walter Benjamin. *Infância em Berlim por volta de 1900*, in: *Obras Escolhidas*. Vol. II: p. 95.

<sup>3</sup> Alguns fotogramas foram perdidos, pois a imagem dá alguns saltos nas três versões a que assisti do filme.

sumindo num breve *fade out*. Corte.



A chuva, como toda matéria em Tarkovski, traz os sentidos infinitos e divinos de suas imagens. Mas, se na paisagem tarkovskiana, a terra entremeia os personagens, faz com que uma gravidade os arraste para vivências espirituais sob a sua matéria, a chuva traz, além de uma vivência espiritual, um segundo movimento: ela demarca os espaços e também os tempos. Antoine de Baecque nos acompanhará nessa pequena invocação da chuva tarkovskiana:

*"A aparição da chuva, em Tarkovski, determina igualmente um espaço. A água do céu pode ser assim projetada, ponto indicador sobre um lugar."*<sup>4</sup>

Curiosamente, nunca vemos diretamente o céu, quer chuvoso, quer límpido; ele está lá sempre em panorâmicas que o revelam á altura dos personagens ou se perde em horizontes que demarcam a paisagem, ou ainda sob uma árvore em tomada de *contre-plongée* no Episódio do Sino.

Quando do prólogo, no Episódio do Balão, a câmera mostra colinas e planícies, lagos, cavalos e pessoas – na maior parte, tomadas aéreas em *travelling*: o camponês atravessa portas e janelas, a câmera o segue ou se deixa ver com seus olhos, mas quando ele alça vôo, ela continua olhando para baixo. Somente em algumas cenas mostra balão e

---

<sup>4</sup> Antoine de Baecque, Andrei Tarkovski, p. 31. (*L'apparition de la pluie, chez Tarkovski, détermine également, un espace. L'eau du ciel peut être ainsi projecteur, index pointé sur un lieu.*)

homem em plano geral – o céu está ao fundo como ‘cenário’.

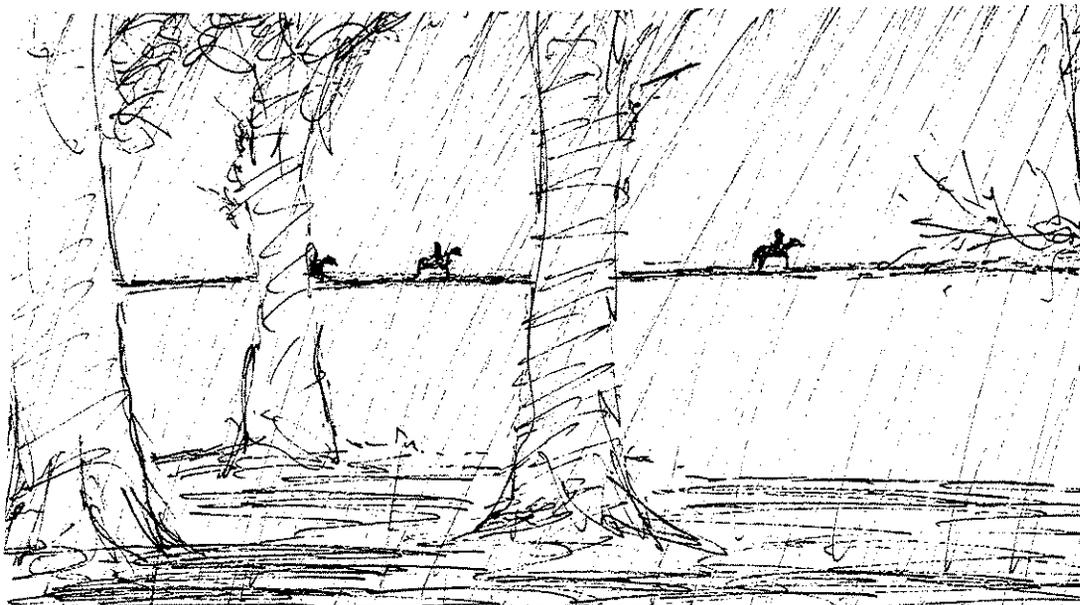
De forma que a chuva irrompe nos filmes do cineasta quase sem ser anunciada – não vemos a formação das nuvens e sequer relâmpagos. Ela se dá como se estivesse aguardando o tempo todo. E no *Rublev*, ela se manifesta com insistência – a paisagem está, quase sempre, úmida e as marcas de sua presença se encontram por toda parte.<sup>5</sup>



Como se essa aparição conduzisse a narrativa num espaço externo e interno. A chuva se move com os personagens e seu som está quase sempre presente: uma forma de anunciação e também uma presença quase física. Dessa forma, ela é também um agente temporal, pois ao eleger os espaços na narrativa ela já nos propõe esse entretempo das imagens: as durações estão assinaladas por sua presença, mas há também um ‘congelamento’ dessas durações em instantes supra-sensíveis, na manifestação de algo impronunciável e divino sob a sua aparição.

---

<sup>5</sup> Não tratarei aqui se a chuva é produzida artificialmente como chuva de cinema e remeto o leitor à tese de Wenceslão Machado de Oliveira Jr. – *Chuvas de Cinema: Natureza e Cultura Urbanas*; Tese de Doutorado, Faculdade de Educação/Unicamp, 1999. Quanto ao ‘significado’ de suas chuvas, o próprio Tarkovski dava uma resposta contundente: “(...) Continuam a perguntar, repetidamente, qual é, por exemplo, o significado da chuva em meus filmes; por que a chuva figura em um filme após o outro, e, também, por que as reiteradas imagens de vento, fogo, água? Na verdade, não sei como lidar com perguntas desse tipo. Afinal, a chuva é típica da paisagem em que me criei; na Rússia, são comuns essas chuvas longas, melancólicas e persistentes. (...) A chuva, o fogo, a água, a neve, o orvalho – tudo isso faz parte do cenário material em que vivemos; eu diria mesmo da verdade das nossas vidas. Por isso, fico confuso quando dizem que as pessoas são incapazes de simplesmente saborear a natureza quando a vêem representada com amor na tela e que, em vez disso, procuram algum significado oculto que imaginam estar nela contido. É claro que a chuva pode ser encarada apenas como mau tempo, muito embora eu a utilize com a finalidade de criar um cenário estético particular que deve impregnar a ação do filme.” In: *Esculpir o Tempo*, pp. 254, 255.



Essa chuva cai torrencial quando os monges acabaram de sair do Monastério, se abranda quando eles se abrigam na estalagem e volta a cair intensamente quando partem (cenas da 1ª Parte: O Bufão - Ano de 1400). Frequentemente, em tomadas frontais que ‘materializam’ sua presença, mas que, ao mesmo tempo, a alegorizam: uma metáfora ‘viva’ das transformações e vivências dos personagens. Uma chuva interior, mas que se quer sempre exterior (Vide nota 5). Tarkovski:

*"A imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito – talvez Puchkin se referisse a isso quando disse que 'a poesia tem que ter um quê de estupidez'."*<sup>6</sup>

O galo que canta, antes que a paisagem desabe em aguaceiro, evoca novamente a memória bíblica que vai nos carregando na procissão audiovisual – Pedro trai Jesus, depois que este é preso, negando-o três vezes, antes do galo cantar:

*"Jesus declarou: 'Em verdade te digo que esta noite, antes que o galo cante, me negarás três vezes!'"* (Evangelho Segundo São Mateus, vs.26, 34)<sup>7</sup>

Quando os monges retomam seu caminho, ignoram a traição de Kiril, que delatou o Bufão aos soldados do Príncipe e, como aponta Antoine de Baecque:

<sup>6</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; p. 136.

<sup>7</sup> A BÍBLIA DE JERUSALÉM, pp. 26, 27.

*"De novo (...) as citações bíblicas balisam o itinerário do herói, fechando e reabrindo seus olhos. O personagem de Kiril, rival miserável e ciumento de Rublev, encarna em sua interpretação pessoal e duvidosa da Bíblia esta evolução. É dele que nascem as citações deturpadas da História Santa: 'Deus criou o povo, o Diabo criou o bufão', assim ele dispara, antes de denunciar o louco no início do filme e de o submeter à tortura, inaugurando o mal que impedirá Rublev de pintar."<sup>8</sup>*

Rublev caminha por um campo e uma chuva pesados, ignorando esse mal que lhe perseguirá mais de 20 anos depois (até a 7ª Parte: O Sino – Primaveras 1423-1424, quando Kiril lhe revela seu delito).

Ainda que a leitura dessa chuva trairá sempre o seu duplo movimento: uma paisagem contemplativa que se mostra antes da paisagem conturbada, movendo-se o não expresso e/ou o recalcado em consonância com ela.

Se pensarmos na chuva como uma modalidade de imaginação da matéria, sem se sobrepor ou eclipsar o mistério que acompanha os elementos no cinema de Tarkovski, essa se apresenta como uma morte horizontal; a chuva cai em sua verticalidade, mas apressa-se em uma impermanência e vertigem do ser de que fala Bachelard sobre a água:

*"A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal."<sup>9</sup>*

A chuva – água do céu – traz então essa morte contínua, pois infinita: uma impermanência que assinala as passagens de tempo, a forma heraclitiana das transformações.

---

<sup>8</sup> Antoine de Baecque, Andrei Tarkovski; pp. 99, 100. [*"De nouveau (...) les citations bibliques balisent l'itinéraire du héros, lui fermant les yeux puis lui réouvrant. Le personnage de Kyrill, le rival malheureux et jaloux de Roublev, incarne, dans son interprétation personnelle et douteuse de la Bible, cette évolution. C'est de lui que naissent les citations détournées de l'Histoire sainte: 'Dieu a créé le pape, le diable a créé le bouffon', lance-t-il ainsi avant de dénoncer le fou au début du film et de le soumettre à la torture, inaugurant le mal qui empêchera Roublev de peindre."* ]

<sup>9</sup> Gaston Bachelard, A Água e os Sonhos; p. 7.

Porém, nas suas aparições ao longo do *Rublev* ou dos outros filmes de Tarkovski, essa inconstância assinala um momento preciso – uma forma de entretempo no cerne da narrativa audiovisual e que traz anunciações. A vertigem que assinala a fluidez do elemento líquido está, assim, estranhamente atrelada à sua imobilização no tempo de cinema. A morte horizontal se torna também uma forma de redenção. O batismo cristão já é mesmo esse tempo de uma morte para uma nova vida: ser imergido na água e renascer para o sagrado, estar em comunhão pois estar purificado no elemento líquido. Mircea Eliade:

*"(...) a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal, a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a Morte como o Renascimento. O contato com a água supõe sempre uma regeneração: de um lado porque a dissolução é seguida de um 'novo nascimento'; de outro, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida."*<sup>10</sup>

A chuva porta também essa condição regeneradora, traz a multiplicidade de uma imersão e emersão de águas em movimento, ao caírem do céu. Esses simbolismos podem fazer com que, no cinema de Tarkovski, a aparição da chuva possa ser vista como algo que orienta as coisas na narrativa fílmica. Ela estará investida de momentos supra-sensíveis, instantes que pressagiam uma morte ou uma regeneração. Antoine de Baecque:

*"A chegada da chuva é sempre um momento de importância, um momento incomum onde a narrativa se ordena e se orienta, onde os personagens e os lugares se revelam, onde as cores se iluminam."*<sup>11</sup>

Lembremos que a chuva volta a desabar sobre monges e cavaleiros num momento de transição – é o final 1ª Parte (O Bufão - Ano de 1400). Ela se move ao longo do filme e dos filmes mas não é jamais cenário, seus momentos de manifestação assinalam os tempos

---

<sup>10</sup> Mircea Eliade, *Imagens e Símbolos*; pp. 151, 152.

<sup>11</sup> Antoine de Baecque, Andrei Tarkovski; p. 30. (*L'arrivée de la pluie est toujours un moment d'importance, un moment sans indifférence où le récit s'ordonne et s'oriente, où les personnages et les lieux se révèlent, où les couleurs s'éclairent.*)

seguintes ou trazem os tempos anteriores. A água, como lago, rio ou mar e filmada em *close*, planos aproximados ou *travellings* aéreos, já comportará uma marcação de tempo e espaço. “*Ela transmite profundidade, um senso de transformação e reflexão.*”

Quando Foma, Rublev e Teófanos estão na floresta (2ª Parte: Teófanos, O Grego – Anos de 1405 e 1406), a ligação entre as duas seqüências/diálogos – Foma e Rublev e Rublev e Teófanos – se dá por uma tomada em *travelling* aéreo: a câmera sobrevoa um rio (que nos lembra a mesma tomada do Episódio do Balão), uma música vertiginosa atravessa a seqüência, enquanto a câmera terminará por sobrevoar florestas e campos; até encontrar as mãos de Foma limpando pincéis num lago. Depois da alegoria da crucificação, as tintas em *close* espargindo-se pelo mesmo lago fechará toda a seqüência.

Através de uma freqüência ou descontinuidade do tempo e do espaço de que fala de Baecque, se fundam as correspondências entre os momentos dos personagens e da matéria – a chuva, por sua vez, provê um ritmo interno ao *Andrei Rublev*; ela materializa espacialmente condições internas e, simultaneamente, funda uma aparição do divino nos personagens e na narrativa. Quando os ícones surgirem ao final, serão tocados por ela, tornar-se-ão modalidade de entretempo, enquanto a matéria parece querer sonhar sob uma divindade que está ausente, mas entrevista sob a purificação da própria água. Bachelard:

*“A água se oferece (...) como um símbolo natural para a pureza, ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação.”<sup>12</sup>*

A chuva lava as coisas e os seres, ‘desmaterializa-os’ de si mesmos ou os torna pesados e lentos – e em Tarkovski, a chuva faz, além disso, que uma forma de singularidade recaia sobre eles: elege-os e elege o espaço e o tempo. A isso, de Baecque vem juntar a leitura de um espaço divino, que inscreve essa imaginação material num espaço religioso:

*“Só a água do céu permite, assim, através do espaço que a materializa, uma vista turvada sobre o divino. Só a água do céu indica, igualmente, através de sua concentração sobre um ponto preciso, sobre um ser, uma eleição. Essas duas formas*

---

<sup>12</sup> Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos*; p. 139.

do cair da chuva, a cortina linear e o aguaceiro centrado, determinam ambas um espaço religioso no interior mesmo da sociedade dos homens. A cortina deixa entrever um outro mundo, o aguaceiro é signo da eleição. Nos dois casos, a água do céu, signo luminoso, se inscreve em uma fenomenologia divina; elas são manifestações de uma metafísica da pureza. Os espaços e tempos do universo de Tarkovski portam a impressão do divino, mas essa marca não se imprime senão graças ao elemento líquido.<sup>13</sup>

O fenômeno chuva transforma-se então num fenômeno do sagrado: em sua participação nos tempos do cinema de Tarkovski, o próprio espaço já parecerá como que moldado por essa presença. Naturalmente, essa é sempre uma condição de intervalos que nós poderemos enxergar sob as imagens, alegorias que transformam o tempo e espaço do cinema, como um segundo imaginário que se lhe sobrepõe.

Essa chuva não pode ser, dessa forma, apenas fenômeno natural ou imagem/som com função coadjuvante na narrativa: ela já é o acontecimento do sagrado, ainda que sob a ‘simulação’ material de sua existência no filme.

O espaço religioso que ela constrói, *no interior mesmo da sociedade dos homens*, faz com que as paisagens internas se revelem. A sua interrupção já é uma forma de assinalar que sua volta não será acaso, mas transformação que prepara os personagens para um momento decisivo, quer sob o sonho ou a lembrança, quer sob a sua manifestação ‘física’ nos personagens.

Essas duas formas – aguaceiro e cortina linear – que Baecque identifica nessa chuva do *Rublev*, marcarão esses tempos de eleição na narrativa do filme.

O aguaceiro surge, no último episódio, como presságio de forças adormecidas e que despertam sob a figura de Boris, o jovem construtor de sinos cuja tarefa, concluída através de uma intuição quase visionária, permite a Rublev retomar a fala e a pintura (7ª Parte: O Sino – Primaveras 1423-1424). De Baecque:

---

<sup>13</sup> Antoine de Baecque, Andrei Tarkovski; p. 32. (“*Seule l'eau du ciel permet ainsi, à travers le fragile espace qui la matérialise, une vue troublée sur le divin. Seule l'eau du ciel apporte également, à travers sa concentration sur un point précis, sur un être, l'élection. Ces deux formes de pluie qui tombe, le rideau linéaire et l'averse centrée, déterminent toutes deux un espace religieux à l'intérieur même de la société des hommes. Le rideau laisse entrevoir l'autre monde, l'averse est signe de l'élection. Dans le deux cas, l'eau du ciel, signe lumineux, s'inscrit dans une phénoménologie divine; elle est manifestation d'une métaphysique de la pureté. L'espace et le temps de l'univers de Tarkovski portent l'empreinte du divin, mais cette marque ne s'imprime que grâce à l'élément liquide.*”)

*"Boris, o fundidor de sinos de Andrei Rublev, busca a terra ideal que poderá lhe servir de molde. Errando, assim, por dias. Súbito, sob o aguaceiro, ele cai no barro perfeito, nessa terra tornada criativa pela brusca irrupção da chuva. Graças ao aguaceiro, o espaço inteiro se focaliza sobre um ponto preciso, o lugar que buscava Boris. A chuva se faz aqui metáfora da revelação súbita."<sup>4</sup>*

A partir daí, Rublev passa a acompanhar o minucioso e inspirado trabalho de Boris e, em dado momento, a tomada frontal dos monges e a árvore sob a chuva aparece como recordação/sonho de Rublev. Ela aponta agora um novo sentido, pois depois de seu voto de silêncio, Boris encarna a retomada de suas forças criativas, até de sua fé nos homens.

Podemos aproximar esses dois momentos: a chuva deixando entrever um outro mundo nessa lembrança e, ao mesmo tempo, iluminando um espaço no encontro de Boris com o barro perfeito; Andrei Rublev, 20 anos depois, percorre outra chuva.

A cortina linear voltará a cair sobre os cavalos ao final do filme. A chuva ininterrupta proverá o itinerário de uma harmonia possível.

Uma última alegoria, essa das memórias do próprio Tarkovski, antes de retomarmos alguns dos mesmos tempos sob o do Juízo Final:

*"3 de março, via de Monserrato*

*No Campo, numa tarde quente, clara e ensolarada, passou um dia uma nuvem negra e, de alguma forma, hiberna. A olhá-la, ela evidenciava que não traria somente chuva e tempestade: tudo ao redor se transformou e prenunciou uma nova significação. Até me parecia que eu via nossa casa pela primeira vez. A tempestade desabou e se pôs a verter granizo. Em alguns minutos, as margens do riacho e as pradarias foram cobertas de faixas brancas – como o desgarramento no momento de uma primeira queda de neve. Depois o sol retornou sem que cessasse de cair granizo.*

*Como Robinson Crusóé, eu senti meu coração se apertar quando vi as pedras de granizo se abaterem sobre as platibandas do jardim e os galhos das árvores se partirem. Depois a nuvem passou. Escutava-se ainda o trovão rugir à distância e, vez*

---

<sup>14</sup> Antoine de Baecque, Andrei Tarkovski; pp. 31 e 32. (*"Boris, le fondeur de cloche d'Andrei Roublev, cherche la terre idéale qui pourra lui servir de moule. Il erre ainsi depuis des jours. Soudain, sous l'averse, il tombe dans la glaise parfaite, dans cette terre rendue créatrice par l'irruption brusque de la pluie. Grâce à*

ou outra, vinha uma corrente de ar gelado; se bem que o vento proviesse da direção oposta. Como se a porta de uma caverna tivesse sido aberta.

Ao sol, o granizo se pôs a derreter e em alguns minutos ele havia desaparecido sem deixar traços. O gramado fumegando, o coração se acalmou e os galhos partidos provocaram um alegre espanto ...Que filme daria! Se tivesse minha câmera à mão!<sup>15</sup>

---

*l'averse, l'espace entier s'est focalisé sur un point précis, le lieu que recherchait Boris. La pluie se fait ici métaphore de la soudaine révélation."*)

<sup>15</sup> Andrei Tarkovski, *Journal: 1970 – 1986*; pp. 316, 317. ("3 mars, via di Monserrato. A la campagne, par un après-midi d'été chaud, clair et ensoleillé, passait un jour un nuage noir et en quelque sorte hivernal. A le regarder, il était évident qu'il ne pourrait seulement la pluie et l'orage: tout, alentour, se transformait et prenait une signification nouvelle. Même, il me sembla que je voyais notre maison pour la première fois. L'orage éclata et il se mit à grêler. En quelques minutes, les bords de la rivière et les prairies furent couverts de bandes blanches - comme les congères lors d'une première chute de neige. Puis le soleil revint sans qu'il cessât de grêler. Comme Robinson Crusoé, je sentis mon couer se serrer lorsque je vis les grêlons s'abattre sur les plates-bandes du jardin et les branches de arbres se briser. Puis le nuage passa. On entendait encor le tonnerre gronder dans le lointain et de temps à autre venait un courant d'air glacé, bien qu le vent provienne de la direction opposée. Comme si s'était ouverte la porte d'un caveau. Au soleil, la grêl se mit à fondre et en quelques minutes elle avit disparusans laisser traces. Les prés fumaient, le coeur s'apaisait et les branches brisées des arbres provoquaient un joyeux étonnement..." *Quel film c'était là! Si seulement j'avais eu ma caméra à portée de la main?"* )

## APONTAMENTOS (II)

Antes de prosseguirmos, tentarei aproximar o leitor do tempo dos ícones sob a sua inscrição estética.

Não posso, para tanto, pretender abranger em todos os seus aspectos a sua perspectiva (que é sobretudo a perspectiva invertida ou convexa), modalidade esta que é sempre simbólica.

Notadamente, em sua forma matemática, assinalarei o principal modo de sua representação, uma vez que não poderia resumir tão facilmente todos os seus diversos aspectos e simbologias.

A partir da imagem de um ícone russo, procurarei mostrar um pouco dessa forma de representação, lembrando que ela não pode ser apreendida somente em seus modos artísticos, mas que se remete a tempos e representações de cunho religioso.

A sobrevivência de um espaço perspectivo da Antigüidade<sup>1</sup> persistiu na arte cristã até Bizâncio, sendo gradativamente suprimida pelo espaço do plano – este se impôs, cada vez mais, como um espaço ‘neutro’ onde as formas se pautaram por uma representação quase bidimensional e as figurações tenderam a certa imobilidade; a linha assumindo a primazia numa abstração constante dos volumes e formas, embora até mesmo na arte bizantina não se crie um rompimento completo com o espaço pictórico herdado da Antigüidade. Erwin Panofski:

*"O receio de sobreposição é quase inerente a uma forma de pensamento bidimensional, que prefere a visão de costas dos contornos da forma (vista espacialmente), traçada em torno dos contornos da forma vista de frente, e evita vê-las interrompidas. Este receio constitui um dos motivos da grande popularidade da chamada perspectiva invertida. (...) Porém, essa perspectiva nunca chegou a alcançar um significado fundamental, universal, como aquele que possuía nas artes primitivas cristã e bizantina e na Arte Medieval. O degenerar da superfície do chão, entre os Greco-Romanos, em antiga linha do chão Oriental, foi fator que, por certo, incentivou o*

*aparecimento da perspectiva invertida.*<sup>12</sup>

Panofski verá na perspectiva inversa mais uma forma de ‘preparação’ para a perspectiva linear (renascentista), do que um sistema autóctone de representação espacial e simbólico.<sup>3</sup>

No entanto, como bem observa Egon Sendler:

*“Cada época possui um sistema próprio para exprimir a sua concepção de mundo, tem seu meio particular. Portanto, não se pode considerar um sistema mais exato do que outro ou superior a esse.*

*Além disso, a perspectiva não tem somente a função de criar a ilusão do espaço mas é também uma forma simbólica; cabe decifrar o seu caráter semântico para encontrar o princípio desta linguagem e entender através disso a realidade representada.*<sup>4</sup>

---

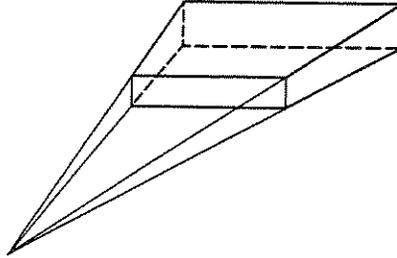
<sup>1</sup> Esta se baseia na chamada perspectiva subjetiva, que pretende representar o espaço com as distorções provocadas pela denominada visão periférica, embora também possuísse uma certa projeção matemática dos elementos a serem representados. Vide Erwin Panofski, *A Perspectiva Como Forma Simbólica*.

<sup>2</sup> Erwin Panofski, *A Perspectiva Como Forma Simbólica*; p. 99. A linha do chão Oriental ocorre sobretudo nos mosaicos bizantinos, em função de sua representação bidimensional e de um espaço sem profundidade.

<sup>3</sup> *“Segundo Michellis, se a arte bizantina não tinha um sistema racional para a perspectiva, possuía todavia uma arte de ver e de representar. A profundidade não se apresentava para eles como um valor de se exprimir com ótica: o que importa é o primeiro plano. A leve profundidade é criada da dimensão diversa das coisas e do movimento dos personagens. Conseqüentemente, a unidade da obra não é baseada sobre uma perspectiva uniforme, na qual todas as coisas são sobrepostas ao traçado do sistema, mas sobre o significado que o artista dá a ela em uma cena; e porque a representa não com um desenho fiel à observação, mas só a forma que ele conhece, a imagem torna-se verossímil e exprime ao mesmo tempo o sentido simbólico da cena.”* In: Egon Sendler, *L’Icona: immagine dell’invisibile*; pp. 136, 137. (*“Secondo Michellis, se l’arte bizantina non avesse un sistema razionale per la prospettiva, avrebbe tuttavia un’arte di vedere e di rappresentare. La profondità non si presentava per lui come un valore da esprimere con l’ottica: ciò che importa è il primo piano. La lieve profondità è creata dalle diverse dimensioni delle cose e dal movimento dei personaggi. Di conseguenza l’unità dell’opera non è basata su una prospettiva uniforme, in cui tutte le cose sono sottoposte al tracciato del sistema, ma sul significato che l’artista dà loro in una scena; e poiché le rappresenta non con un disegno fedele all’osservazione, ma sotto la forma che egli conosce, l’immagine diviene verosimile ed esprime nello stesso tempo il senso simbolico della scena.”*)

<sup>4</sup> *Idem*; p. 114. (*“Ogni época ha un proprio sistema per esprimere la sua concezione del mondo, ha i suoi mezzi particolare. Pertanto non si può considerare un sistema più giusto di un altro o superiore ad esso. Inoltre la prospettiva non ha solamente la funzione di creare l’illusione dello spazio, ma è pure una forma simbolica; occorre decifrare il suo carattere semantico per trovare i principi di questo linguaggio e cogliere attraverso di esso la realtà rappresentata.”*)

Aparentemente, o princípio da perspectiva inversa é simples: ele não se encontra num ponto de fuga situado no interior do quadro, mas em um ponto localizado além deste, como na figura abaixo:



Egon Sendler:

*“Na realidade, não se pode falar de um sistema com um só ponto de fuga situado no espectador, porque no ícone raramente há um só ponto de convergência e, freqüentemente, cada objeto representado tem sua própria perspectiva. Analogamente, não se encontra a escala da altura que na perspectiva linear tem por função representar a extensão do espaço. Freqüentemente, os objetos não são postos em ordem de distância e de dimensão, mas são justapostos segundo um princípio de composição e segundo o significado de tal objeto na cena representada. Portanto, não há profundidade no interior da representação: o espaço é reduzido e se estende através do espectador. Em tal modo, as linhas de força são invertidas: vêm à frente a partir do interior da imagem em direção ao espectador.*

*Nesse sentido, o ícone é o contrário de uma pintura do Renascimento: não é uma janela através da qual o espírito humano deve penetrar no mundo representado, mas é um local de presença. Nessa, o mundo representado irradia em direção a quem se abre para recebê-lo. Na perspectiva inversa é ativo o espaço e não quem o olha.”<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> Egon Sendler, *L'Icona: immagine dell'invisibile*; p. 120. (*“In realtà non si può parlare di un sistema con un solo punto di fuga situato nello spettatore, perché nelle icone vi è raramente un solo punto di convergenza e sovente ogni oggetto rappresentato ha una sua propria prospettiva. Analogamente non vi si trova la scala delle altezze che, nella prospettiva lineare, há per funzione di rappresentare l'estensione dello spazio. Sovente gli oggetti non sono posti in ordine di distanza e di dimensioni, ma sono giustapposti secondo un principio di composizione e secondo il significato di tali oggetti nella scena rappresentata. Pertanto non vi è profondità all'interno della rappresentazione: lo spazio è ridotto, si estende verso lo spettatore. In tal modo le linee di forza sono invertite: vengono avanti dall'interno dell'immagine verso lo spettatore. In tal senso l'icona è il contrario di una pittura del Rinascimento: non è una finestra attraverso la quale lo spirito umano*

O ícone russo da *Transfiguração* (séc. XV), da Escola de Novgorod, é um exemplo desses aspectos simbólicos e de representação espacial. (Vide imagem na página 78)

A cena representa o Cristo após a Ressurreição, tirada dos relatos dos evangelhos sinóticos e da segunda epístola de Pedro, num estilo consolidado pela tradição, pois o mesmo tema é retomado sempre na iconologia como o da Natividade, A Santa Trindade, etc; não obstante, o mesmo estilo adotado acaba ganhando ‘novas’ formas de acordo com a escola ou o artista que o interpreta, a partir desses modelos consagrados pela tradição iconológica.

Tomarei aqui a descrição da cena feita por Thomas Kala:

*“O centro é dominado pela figura de Cristo de branco com raios de luz que se espalham em um círculo, que é o símbolo da eternidade. (...) A figura de Cristo ergue-se do pico no centro, enquanto, à sua direita e esquerda, Moisés e Elias apontam para ele.*

*Abaixo, os discípulos estão aterrorizados. (...) Pedro parece criar coragem suficiente para olhar para a figura transformada do Mestre, enquanto prostrados no chão, tiago e João cobrem os olhos. Seu terror humano em face deste fenômeno divino serve para enfatizar a paz e serenidade de Cristo.*

*A plenitude da vida, manifestada como luz que irradia de Cristo, não permanece encerrada em si mesma, mas inclui toda criação. Este encontro acontece na montanha, lugar simbólico da confluência do céu e da terra. (...)”<sup>6</sup>*

Apesar das figuras estarem em diferentes proporções em relação aos dois grupos – Cristo e os profetas (1), os discípulos (2) – o que mais chama a atenção é a representação das montanhas: estas se apresentam em blocos que mais parecem uma escada, cuja inclinação tende à direita do ícone e se prolonga para fora dele. Este efeito é fruto da redução do espaço e da perspectiva invertida.

As montanhas foram pintadas em cores diferentes – laranja e branco para aquelas onde estão os profetas e ocre e branco para aquela onde está Cristo e os discípulos. Naturalmente, estes tons estão nuançados e o contorno das formas é acentuado por tons

---

*deve penetrare nel mondo rappresentato, ma è un luogo di presenza. In essa il mondo rappresentato irradia verso colui che si apre a riceverlo. Nella prospettiva inversa è attivo lo spazio, non colui che guarda.”)*

<sup>6</sup> Thomas Kala, *Meditações sobre os Ícones*: p. 52

mais escuros.

Temos a dupla impressão de que Cristo e os profetas ora se apoiam sobre essas montanhas, ora estão flutuando sobre elas e os discípulos.

Thomas Kala:

*"Como a arquitetura, as montanhas e a vegetação nos ícones são usadas como acessórios de fundo e fazem parte de um plano cósmico. A viagem humana de elevação até o divino é simbolizada por uma série de níveis metafóricos na composição: o nível da escuridão, o nível terreno e o nível divino, onde Deus é representado simbolicamente como um círculo ou pelo próprio Cristo.*

*As montanhas, onde a presença de Deus se manifestava, são um símbolo antigo. Seus contornos e o desenho dos padrões de luz nas encostas são representados como se estivessem inclinados para o santo em sinal de respeito, o que significa que até a matéria criada foi transformada pela santa presença. As árvores e a vegetação também reconhecem esta presença, inclinando-se em direção ao santo, ou estendendo-se para a frente em direção ao reino do divino em alegre louvor. Nesta forma de arte todos os elementos são afetados pelo tema e lhe dão sentido com simplicidade, harmonia espiritual e coerência."*<sup>7</sup>

O círculo atrás do Cristo chega a projetar uma impressão de infinito e profundidade pela cor preta, ao fundo, e os raios que emanam desse centro. Três raios descem dos pés de Cristo e atingem os discípulos. Esta disposição dá uma ordem impressionante à pintura, pois as figuras foram dispostas em grupos de três por sua ordem de importância na cena, criando uma composição geométrica equilibrada. Basta traçar um raio de uma extremidade de uma figura à outra para perceber essa solução plástica, aparentemente tão simples mas plena de uma elegância formal e, sobretudo, cromática:

*"Tinham pleno conhecimento de teorias como a 'lei dos tons complementares', e conseguiam os efeitos mais deslumbrantes e admiráveis com material como lápis-lazúli, terre-verte e o vermelhão flamejante (...). A suspensão dessas cores no veículo do ovo e espalhadas sobre uma superfície de gesso ou de gesso e douradura, permitia que a luz atravessasse os materiais e fosse refletida no olho em uma série de eventos*

---

<sup>7</sup> Thomas Kala, *Meditações sobre os Ícones*; p. 23.

*que são quase alquímicos e demonstram uma transformação da matéria, ou melhor, de vibrações de luz.*<sup>8</sup>

A maneira como os corpos dos discípulos foram trabalhadas na pintura dá um movimento muito intenso à toda cena. O dois discípulos prostrados ao chão têm as roupas pintadas em tons escuros de azul e vermelho, o do centro de um vermelho intenso, enquanto na figura de Pedro a cor escura da túnica foi suavizada por um claro laranja avermelhado no manto.

Uma vez que as coisas não estão representadas por ordem de escala ou de sua verossimilhança naturalista, o espaço e os personagens bíblicos ganham sua força plástica de uma abstração dos volumes e formas, enquanto as cores muito vívidas refletem sua importância simbólica dentro do ritual ortodoxo. Os volumes tenderão quase a uma geometrização, como os corpos e as faces das figuras. Estas obedecem a um cânone na sua figuração:

*"O alto da cabeça tem a forma aproximada de um círculo, o símbolo da perfeição, concórdia, totalidade e do que é santo, Deus. A arcada superciliar forma uma ponte sobre o topo do nariz, e os olhos são moldados com cuidado para se harmonizarem com os contornos da cavidade ocular. A linha do septo nasal termina em uma ponta e é contínua com as narinas. A parte inferior da orelha está sempre descoberta, pois a pessoa está ouvindo."*<sup>8</sup>

No alto à direita e à esquerda, as inscrições aludem à cena representada, pois nos ícones:

*" (...) as palavras são parte integrante do desenho. Sem o nome da pessoa sagrada, o ícone fica incompleto. Isso está de acordo com algumas tradições do Oriente, onde a palavra escrita é parte essencial da linguagem visual. É comum os nomes ou vocábulos em um ícone estarem abreviados, separados e distribuídos livremente em ambos os lados da figura. O estilo das letras varia de um século para o outro e em períodos posteriores torna-se mais decorativo. As letras bizantinas diferem*

---

<sup>8</sup> Thomas Kala, *Meditações sobre os Ícones*, p. 20.

*um pouco do grego moderno.*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Idem; p. 21.

<sup>10</sup> Thomas Kalá, *Meditações sobre os Ícones*; p. 20.



## O JUÍZO FINAL: 1º MOMENTO – INDECISÃO E SACRIFÍCIO

*"Enquanto os Profetas Isaías e Ezequiel jantavam comigo, perguntei-lhes como ousavam afirmar, sem rebuços, que Deus lhes falava; e se não pensavam, no momento, que, em sendo malcompreendidos, tornar-se-iam causa de imposição.*

*Isaías respondeu: 'Não vi, assim como também não ouvi, numa percepção orgânica finita, mas meus sentidos descobriram o infinito em todas as coisas, e eu, como estivesse sendo convencido, & disso obtivesse ratificação, de que a voz da indignação sincera é a voz de Deus, não me preocupei com as conseqüências, mas escrevi'."*

*William Blake, O Matrimônio do Céu e do Inferno<sup>1</sup>*

*"Fora das paredes da igreja a morte devasta. Aqui na semi-escureidão é cor e vida. No alto, no domo abobadado, o rosto suave do homem Deus olha para baixo e para nós. Seus olhos parecem falar como se estivessem vivos, exprimindo pesar e ira, reprovação e inquisição, vergonha e sofrimento inenarrável.*

*Movi-me para o lado, mas os olhos ainda me seguiram. Movi-me novamente – mas eles ainda estavam fixos sobre mim.*

*Que poder existe na arte que pintou aquelas cores, aquele rosto, aqueles olhos?*

*Subitamente uma luz brilhante fluiu dentro da igreja através das duas janelas superiores, mas sem romper a escureidão entre os pilares de pedra e os arcos baixos. Todo o ouro nas pinturas sacras parecia tomar vida e brilhavam com uma misteriosa luz interior, como miríades de velas incandescentes. As paredes estremeceram, houve um impacto como um trovão e alguma coisa caiu do telhado.*

*Parei e apanhei um pedaço do afresco inestimável que se havia soltado sob o impacto de uma bomba. Como suas cores fulgiam – pintado a nove séculos passados por um grande gênio.*

*Deixamos a catedral meditativamente -- para nunca mais voltar."*

*A. L. Bankwitzer, Men of Our Division<sup>2</sup>*

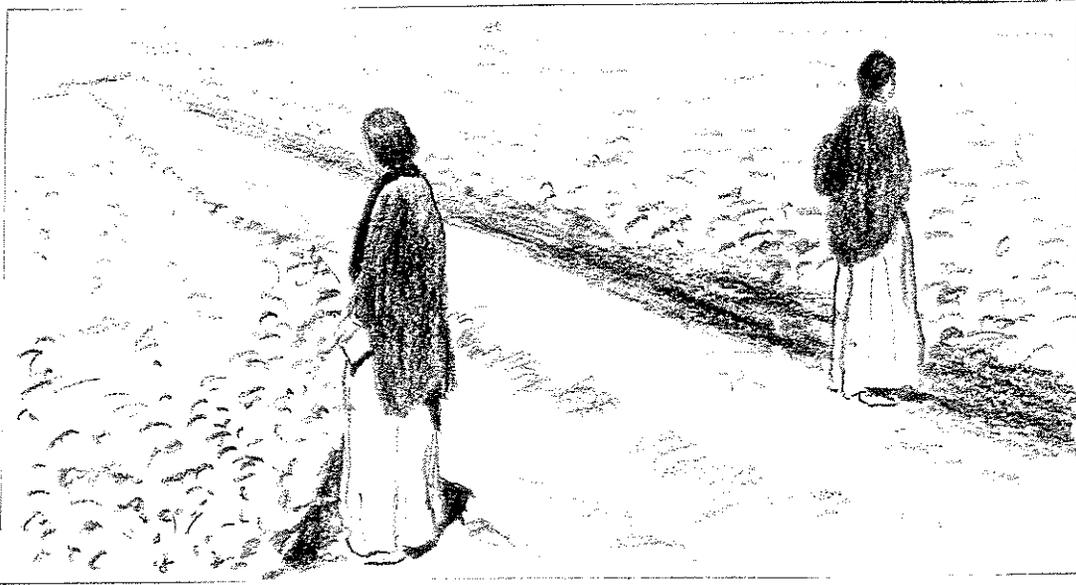
Estamos na grande planície russa, num momento crucial do filme, como nos diz Gauthier:

*"Esta quinta parte, que conclui a primeira época, marca uma etapa decisiva no percurso espiritual de Andrei Rublev. Ele está prestes à pintar os afrescos e tem uma*

---

<sup>1</sup> William Blake, O Matrimônio do Céu e do Inferno / O Livro de Thel; p. 33.

visão pessoal do Juízo Final.<sup>23</sup>



Os monges-pintores Daniel Chorny e Andrei Rublev discutem sob o fundo de uma plantação florida. Em *travelling*, a câmera acompanha os personagens, cúmplice e condutora de suas escolhas. Em plano médio ou plano geral, um crescendo nas tomadas nos vai embecendo dessa paisagem, enquanto tomamos contato com aquela mais íntima que os dois homens nos revelam. A ausência de música nos acomete de sua solidão, enquanto nos reenvia para um mundo imerso em sons quase imperceptíveis: zumbido de insetos, o som do vento, um pássaro ao longe. O crescendo se torna intenso, a medida que um cavaleiro surge ao fundo e passa rasante pelos monges, as patas do cavalo tamborilando cada vez mais fortes (na versão italiana do filme, ele já aparece no horizonte ao princípio do plano-sequência) : uma torsão da câmera e acompanhamos seu movimento em direção a um estrada que se perde na planície - parece-nos até que ele volta pelo mesmo caminho. Nossos personagens principais desapareceram e uma tomada panorâmica se abre aos nossos olhos, enquanto o cavaleiro engolfa-se no horizonte, novamente nos deixando o silêncio. Corte.

Durante o plano-sequência, acompanhamos o seguinte diálogo:

*Daniel: Não, assim não dá.*

---

<sup>2</sup> Citado in: Michael Bourdeaux, *A Religião Cristã na URSS*; pp. 102, 103.

<sup>3</sup> Guy Gauthier, Andrei Tarkovski; p. 64. (*"Cette cinquième partie, qui achève la première époque, marque une étape décisive dans le parcours spirituel d'Andrei Rublev. Il est prêt à peindre les fresques, il a une vision personnelle du Jugement dernier."*).

*Você diz sim ou diz não.  
Como é? Sim ou não? Não foi tudo decidido em Moscou?  
O mínimo detalhe. O Príncipe disse que estava tudo certo.  
O que não estava claro?  
O que estivemos discutindo por dois meses?  
Explique-me. Devo estar velho e ter perdido meu talento.  
O Juízo Final. Ou aceita o trabalho e pinta ou recusa o pagamento.*

*Rublev: E se recusarmos? E se nós voltarmos, Daniel?*

*Daniel: Como eu encararia as pessoas? Morreria de vergonha.  
Com esse tempo, está quente, está seco... Poderíamos ter terminado a  
cúpula e as colunas.  
Teriam secado rápido. Como teriam ficado bonitas!  
À direita, os pecadores fervendo em betume, pintados para causar  
arrepios.  
E um demônio com fumaça saindo do nariz e dos olhos.*

*Rublev: Mas está tudo errado.*

*Daniel: E o que é certo?*

*Rublev: Não sei.*

*Daniel: Por que rejeita tanto?*

*Rublev: Não posso fazer isso.  
Não posso pintar essas coisas. Elas me enjoam.  
Não quero aterrorizar as pessoas. Entenda-me.*

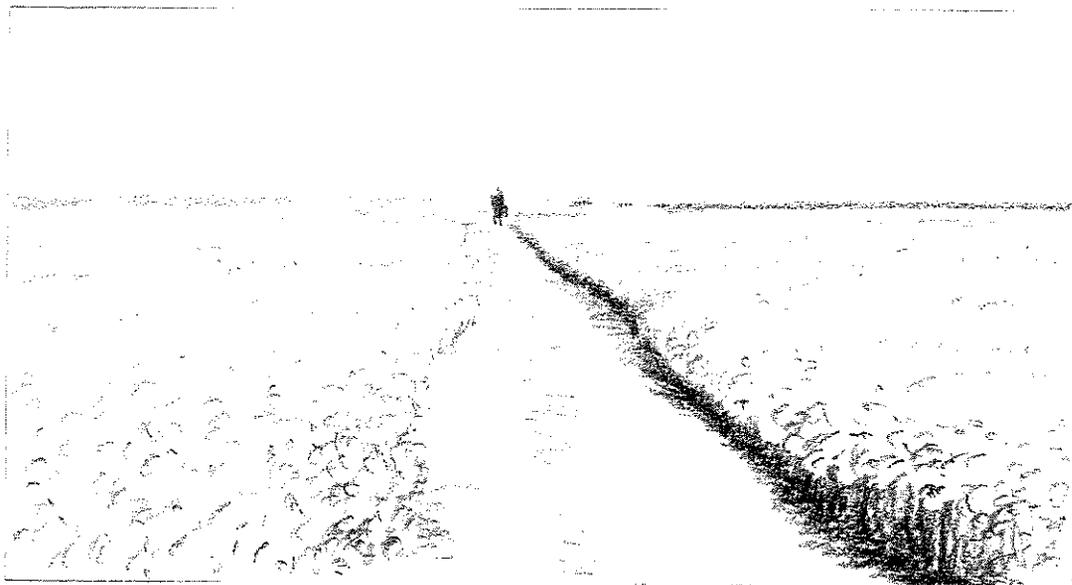
*Daniel: É o Juízo Final! Não fui eu que o inventei.*

*Rublev: Não posso pintar isso, faça como quiser. Eu não posso.*

*Daniel: Por que não falou antes em Moscou?*

*Não precisava aceitar.  
É desonesto.*

*Rublev: Então é desonesto. Eu jamais soube cultivar integridade.*



Como apropriadamente observa Guy Gauthier, entre o conformismo de Daniel e o pessimismo de Teófanos (vide adiante) Rublev contrapõe ‘uma visão pessoal’ e mesmo a negação do Juízo Final: *“Não posso pintar essas coisas. Elas me enjoam.”*

Gauthier assim resume essas escolhas:

*“Ele reconciliou em si a necessidade interior do artista, a fé do crente (...) e o amor do povo. A arte, em todo caso, não é coisa dos poderosos e não deve vir a ser um instrumento de opressão.”<sup>4</sup>*

Novamente: *“Não quero aterrorizar as pessoas.”*

A iconografia ‘oficial’ do Apocalipse pressupõe imagens aterrorizantes e a Idade Média, em que a Rússia de Rublev ainda estava mergulhada, foi pródiga nessas representações – *“À direita, os pecadores fervendo em betume, pintados para causar*

---

<sup>4</sup> Guy Gauthier, Andrei Tarkovski; p. 64. (*“Il a réconcilié en lui la nécessité intérieure de l'artiste, la foi du croyant (...) et l'amour du peuple. L'art, en tout cas, n'est pas la chose des puissants, il n'a pas a devenir un*

*arrepios. E um demônio com fumaça saindo do nariz e dos olhos.”*

Essa visão do fim dos tempos e de seus indícios na própria história acompanham as representações cristãs do Apocalipse, invadindo e contaminando mesmo a cultura laica. Sabemos nós de suas ‘implicações’ como guerra nuclear, ou igualmente deslocamos seu sentido para quaisquer eventos cataclísmicos de proporções ‘universais’, trazendo uma memória imperfeita dessas representações:

*“Em toda parte da história Cristã, visões apocalípticas da aproximação do fim dos tempos proveram um tema enigmático e persistente para a história e a profecia. O mundo do Cristianismo primitivo e do Judaísmo tardio (...) eram saturados com a expectativa de um drama Messiânico iminente; O Velho e o Novo Testamentos, bem como numerosas obras extra-canônicas, testemunham a difundida crença de que Deus estava prestes a acabar com a ordem política conhecida. Pelas visões proféticas, o crente poderia estar preparado para reconhecer os sinais iminentes do drama escatológico em guerras, fome, invasões e outros extraordinários eventos políticos. E apesar da proximidade da expectativa Messiânica recuar, ela deixava sua marca numa tradição de escritos proféticos que emergiam sempre em tempos de tensão e adversidade.”<sup>6</sup>*

Esse imaginário escatológico se reflete também nas imagens e deve mesmo aludir constantemente ao crente dessa iminência – instruí-lo a se preparar para esse julgamento universal e ler, nas alegorias das imagens, os sentidos de destruição do texto do Apocalipse, como eventos que se materializarão na segunda vinda de Cristo.

Uma memória desse imaginário se nos apresenta, embora distante no tempo e no espaço (Espanha, século XI) das de Andrei Rublev, nas iluminuras ao Comentário do Beato

---

*instrument d’opression.”)*

<sup>5</sup> In: Paul J. Alexander (Ed.), *The Byzantine Apocalyptic Tradition*; p. 1. [*“Throughout Christian history, apocalyptic visions of the approaching end of time have provided a persistent and enigmatic theme for history and prophecy. The world of early Christianity and late Judaism (...) was permeated with the expectation of an imminent Messianic drama; the Old and New Testaments, as well as numerous extra-canonical works, testify to the pervasive belief that God was about to end the known political order. Through prophetic visions the believer might be prepared to recognize the signs of the impending eschatological drama in wars, famines, invasions, and other extraordinary political events. And although the immediacy of Messianic expectation receded, it leaves its mark in a tradition of prophetic writing that has surfaced again and again in times of tension and adversity.”*]

de Liébana sobre o Apocalipse.<sup>6</sup>

Trago uma dessas passagens do Apocalipse que são recriadas numa das iluminuras (vide imagem na página 86).

*"O Dragão transmite seu poder à Besta - Coloquei-me depois sobre a praia do mar.*

*Vi então uma Besta que subia do mar. Tinha dez chifres e sete cabeças; sobre os chifres havia dez diademas, e sobre as cabeças um nome blasfemo. A Besta que eu vi parecia uma pantera: seus pés, contudo, eram como os de um urso e sua boca como a mandíbula de um leão. E o Dragão lhe entregou seu poder, seu trono, e uma grande autoridade. Uma de suas cabeças parecia mortalmente ferida, mas a ferida mortal foi curada. Cheia de admiração, a terra inteira seguiu a Besta e adorou o Dragão por ter entregue a autoridade à Besta; (...)" (Ap. 13, 1-10.)<sup>7</sup>*

O iluminador só tomou em parte o texto original do Apocalipse - não vemos sinal do mar, a pantera não possui os diademas sobre os chifres, por exemplo; procurou evitar, assim, elementos que não eram muito claros.

Mas a iluminura, ainda que guarde outras lembranças terríveis do texto de São João, as dispõe em cores e formas admiráveis. O dragão e a Besta dividem a composição, equilibrados, respectivamente, por seus adoradores (que curiosamente possuem auréolas coloridas). A composição está dividida em retângulos de diferentes tamanhos - 2 maiores, em cores amarelo e laranja e 3 menores, em azul; sob os 2 maiores, as inscrições: *"A Besta Ascende do Abismo"*, ao lado da 'pantera' (em laranja); e *'Todos os Habitantes da Terra Adoraram a Besta e o Dragão'*, ao lado do Dragão (em amarelo).

Numa bidimensionalidade aparentemente simples, as faces dos homens e monstros estão rígidas e, diríamos, quase primárias na tentativa de mostrar os sentidos apocalípticos – temos uma impressão quase cômica de suas expressões; não obstante, o que não trai um

---

<sup>6</sup> Do Beato de Liébana, conhecido pela região homônima da Cantabria (região dos picos da Europa), supõe-se ter vivido no séc. VIII; já as miniaturas foram feitas no séc. XI em León (Espanha) para os soberanos Ferdinando I e Sancha, para os comentários sobre o Apocalipse do Beato de Liébana, do mosteiro de San Martin de Turieno (Santo Turíbio). *"O colofon indica um único copista, Facundus, mas deve-se reconhecer nele o responsável por uma equipe maior, que previa, além dos escribas, os miniaturistas ligados à parte ilustrativa."* In: Apocalisse - Miniature dal Commentario di Beato di Liébana (XI Secolo).

<sup>7</sup> In: A BÍBLIA DE JERUSALÉM, pp. 684. O Dragão é Satanás e a Besta o Império Romano, que estava sob o Mar Mediterrâneo; vide notas comentadas *p e r* no Apocalipse.

caráter admoestatório, reforçado pelos dizeres alusivos ao texto do Apocalipse. Ainda que estejamos longe das soluções artísticas de Rublev, um sentimento cromático e formal admiráveis percorrem a iluminura: as cores muito vívidas – vermelhos, laranjas, amarelos, pretos, verdes, azuis e cinzas – fazem as figuras como que levitem no espaço plano. O traço do desenho, se anula qualquer individualidade possível, deixa-se pensar como símbolos quase puros de uma pedagogia visual. Podemos imaginar que os contemporâneos dessa imagem viram esses sinais da destruição; suas formas deveriam guardar essa estranha memória de um futuro que se misturava aos *sinais iminentes do drama escatológico em guerras, fome, invasões e outros extraordinários eventos políticos*, para os quais textos e imagens forneceria uma interpretação ‘profética’.

Num imaginário diverso, mas em que se confrontam esses sinais destrutivos do Apocalipse, William Blake aparece-nos como um contraponto poético:

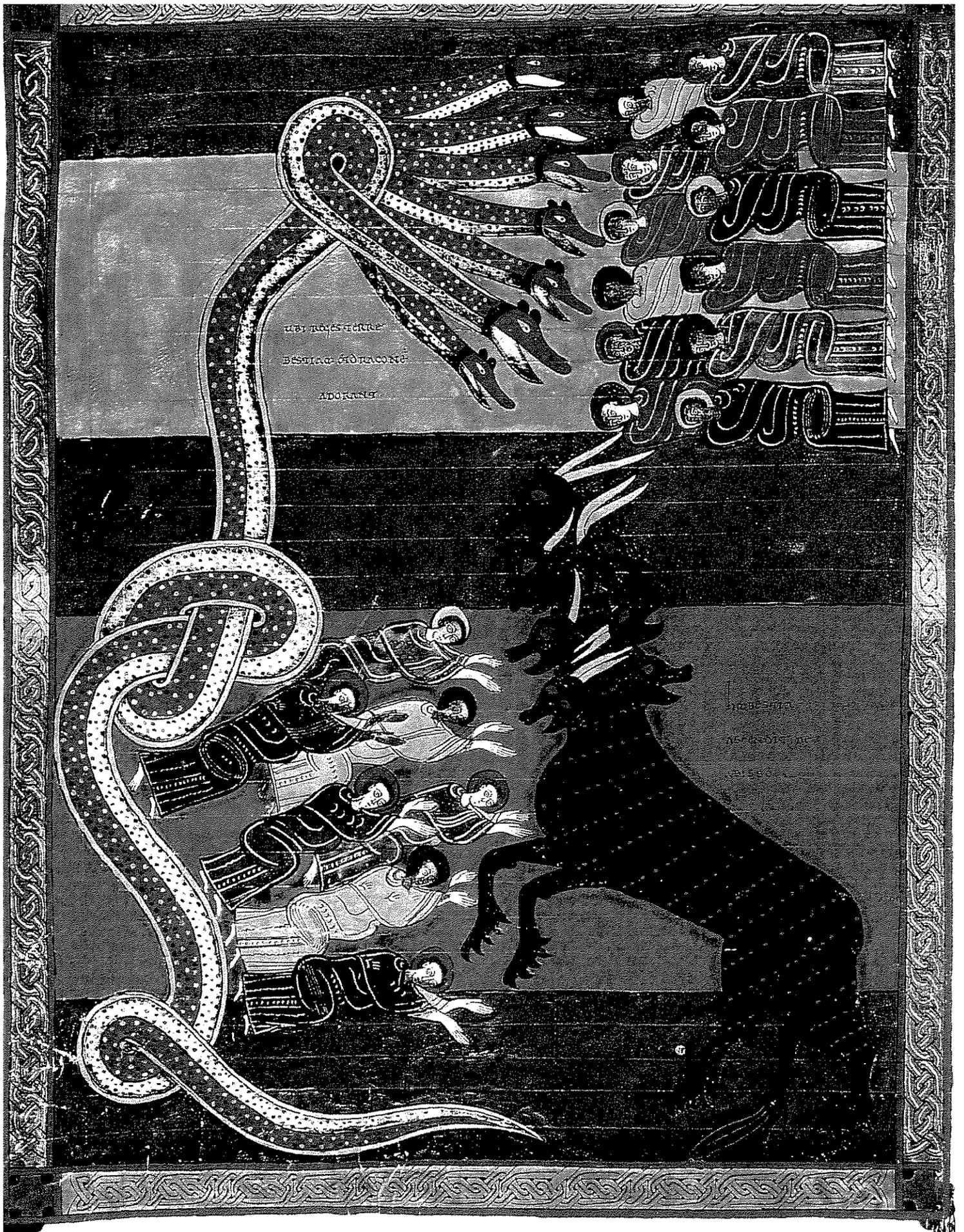
*"Pouco a pouco, contemplamos o infinito Abismo, ardente como a fumaça de uma cidade em chamas, sob nós, a grande distância, o sol, negro mas brilhando; a seu redor havia trilhas ardentes nas quais se revolviam imensas aranhas, arrastando-se atrás de suas pernas, que voavam ou, antes, nadavam no abismo infinito, com as mais terríveis formas de animais brotadas da corrupção; & o ar se enchia delas, & parecia compor-se delas: estes são Demônios, e chamam-se Poderes do ar. Nesse momento, perguntei a meu companheiro qual era meu destino eterno. Respondeu ele: 'entre as aranhas negras e brancas'."*<sup>8</sup>

Embora Blake inverta a posição dos eventos apocalípticos sob uma perspectiva individual, ele os traz também como lembrança de seus sentidos escatológicos.

Porém, no Rublev, a construção de um olhar que se afirma na empatia do personagem com os homens e o mundo chega a contradizer as próprias Escrituras; uma eliminação convicta desses aspectos aterrorizantes e/ou admoestatórios, tradicionalmente ligados ao Apocalipse de São João e/ou transformados na perspectiva visionária de Blake.

---

<sup>8</sup> William Blake, *O Matrimônio do Céu e do Inferno / O Livro de Thel*; pp. 43, 45.



ABRAHAM  
BENJAMIN  
ADONAI

ABRAHAM  
BENJAMIN  
ADONAI

Apocalipse de São João:

*"O mar devolveu os mortos que nele jaziam, a Morte e o Hades entregaram os mortos que neles estavam, e cada um foi julgado conforme sua conduta. A morte e o Hades foram então lançados no lago de fogo. Esta é a segunda morte: o lago de fogo. E quem não se achava inscrito no livro da vida foi também lançado no lago de fogo."* (Ap., 20, 13).<sup>9</sup>

Comentando esses aspectos terríficos e seu simbolismo, com os quais se pretende geralmente interpretar o texto do Apocalipse sob uma forma de punição divina, Eugenio Corsini aproxima-os de uma perspectiva humanizante do Cristo, num sentido que podemos intercalar ao itinerário que Tarkovski nos dá de Andrei Rublev:

*"O Apocalipse, livro que em geral se imagina inteiramente centrado numa expectativa de destruição e morte, começa (...) com um hino ao amor e à vida, fruto do amor. Sem dúvida, as visões seguintes serão freqüentemente visões de desolação e luto. Mas a fonte de tantos desastres, físicos e espirituais, que se abatem sobre a criação e sobre o homem – João demonstrará sem incertezas – não é a divindade, mas a vontade perversa das criaturas superiores, angélicas e humanas, o orgulho que as impele a uma afirmação de si prejudicial aos direitos dos outros seres e, portanto, subversiva e destruidora da ordem da criação (cf. Ap. 11, 18).*

*É exclusivamente contra essa vontade perversa e contra seu fruto amargo, o pecado, que se desencadeia a 'ira' de Deus de que tanto se fala ao longo do livro. O âmbito em que se exercita essa ira divina, sejam quais forem as imagens de que João se serve para descrever seus efeitos é, portanto, espiritual e não físico. A arma decisiva de que a divindade se serve para a destruição definitiva do pecado, das suas raízes e dos seus frutos perniciosos, também é uma arma inteiramente espiritual. E tem um caráter tão paradoxal que, com o passar do tempo e o sobrevir de outras preocupações, não foi mais reconhecida. É a morte de Cristo. As terríveis descrições de batalhas e massacres, de destruições de orgulhosas obras humanas, de cataclismos naturais, são na verdade (...) descrições simbólicas daquele evento. O recurso a essas imagens por parte de João explica-se, em parte, pelas fontes veterotestamentárias de que ele depende. Contudo, isso quer mostrar-nos também que existe uma ligação entre tais fatos e a morte de Cristo, uma vez que todos eles são conseqüência do*

*pecado.*<sup>9</sup>

O pecado adâmico e a morte do Cristo, assim como Apocalipses, perseguem os personagens de Tarkovski, gerando um movimento de busca de superação do imperfeito em direção à Deus ou ao infinito – desde o menino amargurado pela guerra de “*Infância de Ivan*”, passando pelo “*Stalker*” (*Idem*) até Alexander de “*O Sacrifício*”, um Apocalipse (Revelação, em grego) iminente ou anunciado acompanha os personagens, molda suas escolhas – escolhas calcadas na Bíblia, mesmo que de uma forma deturpada, como temos visto. A ‘imitação’ dos tempos e modos bíblicos parecerão colar-se às imagens, como alegorias imperfeitas.

No *Rublev*, vemos ou antevemos essas escolhas, esse itinerário do sacrifício. Mas ao perverso encarnado nas ações humanas a rondar o monge-pintor, modalidade de um Apocalipse permanente – no sentido corriqueiro de um tempo da destruição – e em sua forma mais explícita na *Invasão* (5ª Parte: A Invasão – Ano de 1408), há uma harmonia possível, um vislumbre que passeia sob diversos sinais: o bufão, uma paisagem, a chuva, o jovem construtor de sinos. Sinais que se deixam pensar e sentir de uma forma arbitrária, está claro, mas que como associações poéticas apontam para o movimento de uma anunciação lírica e bíblica do filme. Não temos aqui uma percepção de que a narrativa se ordena dessa ou daquela forma, mas sim de que podemos pensá-las e senti-las como uma ‘cenografia divina’, materializadas em imagens e sons de Tarkovski; uma leitura que só pode se encontrar nos seus interstícios.

O próprio cineasta dirá que Rublev não vive numa redoma, está sujeito aos eventos históricos ao seu redor, pois o desejo de harmonia num mundo conturbado torna a arte necessária:

*Tarkovski: Um artista nunca trabalha sob condições ideais.*

*Se elas existem seu trabalho não existirá, porque o artista não vive em um vácuo.*

*Algum tipo de pressão é necessária.*

*O artista existe porque o mundo não é perfeito.*

*A arte seria inútil se o mundo fosse perfeito, como o homem não*

---

<sup>9</sup> A BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 698.

*buscaria a harmonia, se simplesmente vivesse nela. (...)*

*Essa é a questão em Rublev: A busca por relações harmônicas entre arte e vida dentre os homens, entre tempo e história.<sup>11</sup>*

Numa seqüência da 2ª Parte: Teófanos, o Grego - anos de 1405 e 1406, Tarkovski nos mostra um Cristo em versão russa, criando aquele forma indistinta entre sonho e realidade, com o qual principiei estes textos. Ademais, percebemos os dilemas do personagem principal sob as vozes filmicas que confundem perspectivas artísticas e teológicas, que antecede o plano de Rublev e Daniel conversando na planície. Um discurso interior de cineasta e personagem está sendo dito, sob um espaço que nesse cinema é como o de uma visita às galerias dessa memória cristã infinita de seus filmes – dessa seqüência no Rublev, nos diz Antoine de Baecque:

*"(...) Teófanos o Grego, mestre de Andrei Rublev, confia, por exemplo, ao fim de uma longa conversação com seu discípulo: 'Se Jesus voltasse, Ele seria novamente crucificado...'; no plano seguinte começa o 'enquadramento' dessa profecia. Jesus porta sua cruz, sobe ao calvário e revive todos os signos de sua dor ao invés de, diante desse espetáculo, se prostrar sofrendo até as lágrimas. (...) Ademais, a citação é transportada para um Gólgota russificado: os pés afundam na neve de Páscoa, a paisagem se faz eslava. (...)"<sup>12</sup>*

A alegoria é, porém, motivo para Rublev demonstrar sua visão humanística, contrapondo-se a Teófanos na crença do Mal inerente aos homens; lembra-o do caráter 'pré-determinado' da crucificação por sua transcendência e anunciação da palavra Divina.

---

<sup>10</sup> Eugenio Corsini, O Apocalipse de São João; p. 78.

<sup>11</sup> Extraído do documentário *A Poet of Cinema*, de Donatella Baglivo; in: DVD do filme *Andrei Rublev* (vide Anexo 1). (*Tarkovski: An artist never works under ideal conditions. If they existed his work wouldn't exist, for the artist doesn't live in a vacuum. Some sort of pressure must exist. The artist exist because the world is not perfect. Art would be useless if the world were perfect, as man wouldn't look for harmony, but would simply live in it. (...) This is the issue in Rublev: the search for harmonic relationships among men between art and life, between time and history.*)

<sup>12</sup> Antoine de Baecque, Andrei Tarkovski, p. 98. [*"(...) Théophane le Grec, le maître de Andrei Rublev, confie par exemple à la fin d'une longue conversation avec son disciple: 'Si Jésus revenait, il serait à nouveau crucifié...' au plan suivant commence la mise en image de cette prophétie. Jésus porte sa croix, monte au calvaire et revit tout le signes de sa douleur tandis que, devant ce spectacle, ses proches souffrent dans les pleurs. (...) De plus, la citation est transportée dans um Golghota russifié: les pieds s'enfoncent dans la neige de Pâques, le paysage se fait slave. (...)"*]

Retornaremos à *floresta interior*, onde se passa essa seqüência, trazendo parte do diálogo:

*Rublev: Acha que alguém pode fazer somente o Bem?*

*Teófanos: O Bem! Lembre-se do Novo Testamento.*

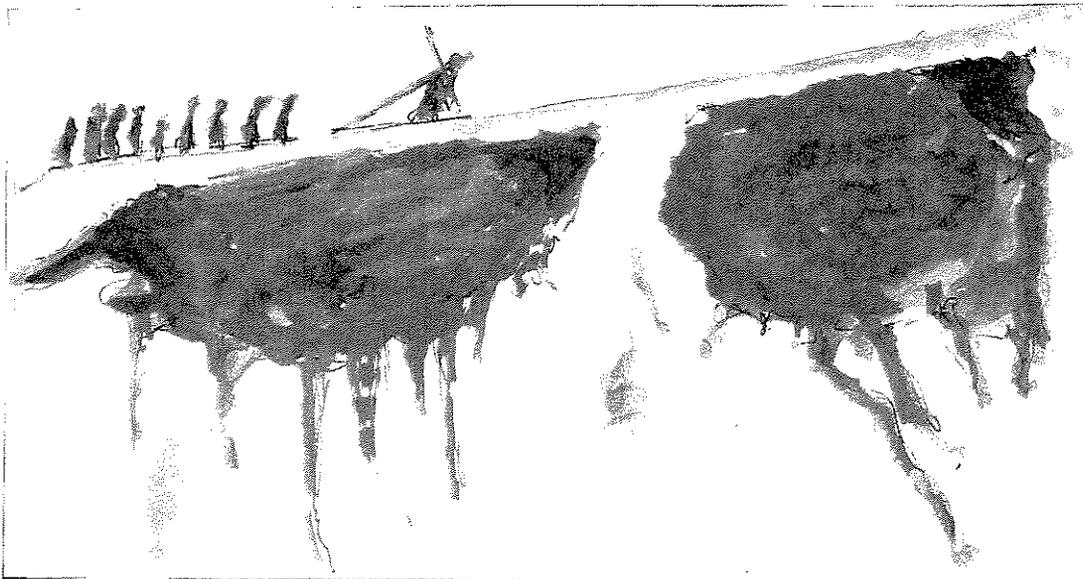
*Jesus reuniu os sábios no templo para ensinar. E eles se reuniram depois para quê? Para matá-lo. "Crucifiquem-no!", eles gritavam, "crucifiquem-no!"*

*E os discípulos? Judas o traiu, Pedro o negou. Todos fugiram, e eram os melhores.*

*Rublev: Mas se arrependeram.*

*Teófanos: Isso foi depois, entende? Quando já era tarde demais.*

(Nesse momento, há um corte e principiam as imagens da 'crucificação russa'.)



*Rublev: Nunca é tarde para se arrepender.*

*(Pausa, enquanto a câmera vai mostrando um Cristo eslavo.)*

*Claro, as pessoas são más e isso é amargo.*

*Mas não se pode culpá-las todas. É difícil.*

*Judas vendeu Cristo, mas quem o comprou? O povo?*

*Os escribas e os fariseus não encontraram pessoas que testemunhassem*

*contra um inocente.*

*Quem ataca inocentes?*

*Os fariseus eram os mestres da fraude, estudados. Aprenderam a ter poder, a tirar vantagem da ignorância do povo. Devemos lembrar as pessoas mais vezes de que são um povo. Russos do mesmo sangue, da mesma terra.*

*O Mal está em toda parte.*

*Sempre alguém vai vendê-lo por 30 moedas de prata.*

*Novas desgraças se abaterão sobre o camponês: os Tártaros, a fome ou a praga.*

*E ele continuará trabalhando humildemente, sustentando sua cruz. Ele não se desespera. É quieto e paciente. Apenas ora a Deus para que lhe dê forças. Como Deus não o perdoaria por sua ignorância?*

*Ele se conhece. Está cansado e desanimado. De repente, na multidão, encontra um olhar humano e tudo fica mais leve, como depois da Comunhão. Não é assim?*

*Você falava de Jesus. Talvez Ele tenha nascido e sido crucificado para reconciliar Deus e o Homem. Jesus veio de Deus, então é Todo-Poderoso.*

*E se morreu na cruz, já estava predeterminado. Sua crucificação e morte eram vontade de Deus. Isso teria despertado ódio naqueles que o amavam se estivessem perto Dele naquele momento, se O amassem apenas como um homem.*

*Mas se Ele, por vontade própria os deixou, Ele mostrou a injustiça, ou mesmo a crueldade.*

*Quem sabe seu algoz O amasse, porque ajudou a Deus.*

A seqüência fílmica se completará com a crucificação sobre um Gólgota nevado.<sup>13</sup> Corte e a câmera mostra Foma lavando pincéis – a voz de Teófanês, em *off*, adverte

---

<sup>13</sup> Referências ao pintor Pieter Brueghel, o Velho, passeiam por grande parte dessa alegoria visual. Gauthier: “Geralmente, é bem a pintura que é a referência plástica de toda a cena da crucificação: há mesmo um plano que evoca, de um modo insistente, o famoso quadro de Pieter Bruegel ‘Os Caçadores na Neve’, homenagem a um dos grandes paisagistas de todos os tempos. A notar que o próprio Tarkovski, interrogado sobre este parentesco evidente, várias vezes reivindicou Bruegel como um pintor russo, querendo dizer aí que a sensibilidade pictórica do pintor flamengo estava de acordo com aquela dos russos.” In: Andrei Tarkovski, p. 57. (“Plus généralement, c’est bien la peinture qui est la référence plastique de toute la scène de la crucifixion: il y a même un plan qui évoque d’une façon appuyée le fameux tableau de Pieter Bruegel ‘Les chasseurs dans la neige’, hommage à l’un des plus grands paysagistes de tous le temps. A noter que Tarkovski lui-même, interrogé sur cette parenté évidente, a plusieurs fois revendiqué Bruegel comme un peintre russe, voulant dire par là que la sensibilité picturale de peintre flamand était en accord avec celle des Russes.”)

Rublev, lembrando que ele pode ser banido para o Norte por tais opiniões, pois é um monge. Ao final, *close* da água espalhando as tintas pela correnteza. Corte final.

Diz Eugenio Corsini:

*"João, ao que nos parece, vê o sentido da história como a explicação perene de um julgamento de Deus sobre o mundo e sobre o homem. Um julgamento que se manifesta de um lado como punição do pecado do homem, mas de outro como oferta de salvação, de vida. Para João, o executor desse julgamento divino é Jesus Cristo, em ato desde a criação. Neste sentido, toda a história, e não apenas a sua conclusão, é 'apocalipse', isto é, 'revelação de Jesus Cristo'."*<sup>14</sup>

O tempo histórico comporta assim uma experiência transcendente para o cristão, pois os sinais de Deus e/ou de Cristo já se encontram na história, pedem-lhe um esforço para ler nos seus eventos, mesmo nos mais banais, as marcas de sua presença e de sua intervenção.

Esse tempo da intervenção é uma hierofania<sup>15</sup>, como nos mostra Mircea Eliade:

*"Do ponto de vista da história das religiões, o judeu-cristianismo nos apresenta a hierofania suprema: a transfiguração do acontecimento histórico em hierofania. Trata-se de algo mais do que a hierofanização do Tempo, pois o Tempo sagrado é familiar a todas as religiões. Desta vez é o acontecimento histórico em si que revela o máximo de trans-historicidade : Deus não intervém apenas na História, como foi o caso do judaísmo; ele se encarna num ser histórico para sofrer a existência historicamente condicionada; aparentemente, Jesus de Nazaré não se diferencia em nada de seus contemporâneos da Palestina. Na aparência, o divino é totalmente oculto na história: nada deixa entrever na fisiologia, na psicologia ou na 'cultura' de Jesus, o Deus Pai em si; Jesus come, digere, sente sede ou calor como qualquer outro judeu da Palestina. Mas, na realidade, esse 'acontecimento histórico' que constitui a existência de Jesus é uma teofania total; há ali uma espécie de audacioso esforço para salvar o acontecimento histórico em si, dando-lhe o máximo de ser."*<sup>16</sup>

E em Tarkovski, os eventos na vida de Rublev trarão esses sinais no tempo fílmico:

---

<sup>14</sup> Eugenio Corsini, O Apocalipse de São João; p. 80.

<sup>15</sup> Manifestação sobrenatural do sagrado, do divino.

<sup>16</sup> Mircea Eliade, Imagens e Símbolos; pp. 169, 170.

a sua visão de um Cristo russo já é mesmo parábola de sua manifestação e localização na história; ao mesmo tempo, sua irreversibilidade como evento único e irrepitível faz com que essa só possa ser encenada como alegoria imperfeita de um Tempo de plenitude; Mircea Eliade:

*"O Tempo torna-se plenitude pelo próprio fato da reencarnação do Verbo divino; porém, este mesmo fato transfigura a história. Como poderia ser inútil e vazio o Tempo que viu Jesus nascer, sofrer, morrer e ressuscitar? Como poderia ser reversível e repetir-se ad infinitum?"*<sup>17</sup>

A aproximação dos sinais divinos à um tempo e locais que estão no presente dos personagens – a alegoria da crucificação ‘acontecendo’ como se nos deslocássemos para uma outra região russa no ‘mesmo tempo’ de Rublev e Teófanos, o sonho sendo parte de uma mesma realidade ou construída com pedaços dela; o Apocalipse, como tempo de punição, também se ‘materializará’ no tempo da narrativa audiovisual. Os tempos irreversíveis e únicos da Bíblia vivenciados pelos personagens como memória imperfeita, pois que a destruição da ordem política é também a destruição das imagens e o tempo, hierofanizado, sobrevive dentro das alusões poéticas a essa memória bíblica.

Rublev percorre, desse modo, o caminho do sacrifício como todos os personagens tarkovskianos, como parábola e memória contínuas dos Evangelhos.

Sentimos como sua agonia em pintar algo preestabelecido, sua inação e torpor artísticos diante de tal incumbência se afiguram estranhos, mesmo ‘desonesto’, para Daniel, que prefere ficar alheio a esse sacrifício de Rublev pela sua convicção interior. Daniel como que personifica, nesses instantes, o ceticismo que acompanha esses personagens desamparados de Tarkovski, envoltos em resoluções pessoais dolorosas que os levam a expiar, frente a seus semelhantes, uma forma de loucura.

E nesse itinerário, trago a memória do Andrei Rublev que viveu e morreu na Rússia do século XV: pouco se sabe sobre ele e também poucas pinturas sobraram, já que a maior parte de suas imagens foram destruídas pelo fogo ou pelo ação do tempo.<sup>18</sup> Sabe-se, no

---

<sup>17</sup> Mircea Eliade, *Imagens e Símbolos*; p. 169.

<sup>18</sup> Vladimir Plugin: *"Sua biografia ainda corresponde a somente umas poucas linhas. Enquanto é convencionalmente aceito que Rublev nasceu em torno de 1360 e 1370, o ano e o lugar exatos não são conhecidos. É relatado que Rublev passou seus anos de formação como um artista tanto em Moscou quanto*

entanto, que ele finalizou a Catedral da Assunção em Vladimir, juntamente com seu amigo Daniel Chorny, em 1408.



Andrei Rublev, *O Arcanjo Miguel*

Sobre as pinturas que restaram, assim comenta Vladimir Plugin:

*"O primeiro conjunto de obras, indubitavelmente realizadas por Rublev e que chegaram até nós, são os afrescos da espantosa Catedral da Assunção em Vladimir. Entre os fragmentos existentes dos afrescos em Vladimir, os mais conhecidos são as cenas do Juízo Final na parte oeste das naves central e sudeste, nas quais Andrei Rublev e Daniel Chorny revelam profundamente seu ponto de vista. Eles concebem o Juízo Final como atemorizante e solene, embora não deprimindo inteiramente o*

---

*em suas redondezas. Nós podemos somente conjecturar que, durante sua juventude, ele pintou ícones para o Grão Príncipe. É aceito como um fato que mais tarde ele foi um monge e membro do conselho do Monastério Spaso-Andronikov em Moscou, onde morreu em 29 de janeiro de 1430." In: Masters of World Painting: Andrei Rublev, p. 3. ("His biography still amounts to only a few lines. While it is conventionally accepted that Rublev was born around 1360 or between 1360 and 1370, the exact year and place are not known. It is recorded that Rublev spent his formative years as an artist either in Moscow or in its environs. We can only surmise that during his youth he painted icons for the Grand Prince. It is known for a fact that later he was a*

*observador com um senso de punição inevitável.*<sup>19</sup>

Torna-se evidente o quanto o personagem de Tarkovski guarda de proximidade com esse personagem histórico tão pouco conhecido, mas as que restaram 'induzem-nos' ao percurso poético mostrado pelo cineasta. Na pintura do Rublev histórico, já se encarnam sentidos de uma visão poética estranhas ao 'pessimismo' que acompanha as imagens religiosas em sua matriz bizantina. Serguei Gordeiev:

*"A idéia de punição que exprime infalivelmente a tradição bizantina é sensivelmente fraca no mestre russo. O ascetismo, a austeridade, o trágico, são estranhos à sua visão poética. A pintura de Rublev é marcada de otimismo jovial."*<sup>20</sup>

*Entretempo* - seqüência final do *Rublev* (7ª Parte: O Sino – Primaveras 1423-1424): Corte. Súbito, a câmera nos revela os pés de uma figura dos ícones de Rublev, a música se fazendo mais altissonante - o manto em tons alaranjados, com as pregas marcadas; a figura envolta em um círculo negro, com uma luz vermelha se derramando entre ela e traços que ainda não adivinhamos inscritas no círculo, em tons azuis-esbranquiçados. A câmera sobe lentamente e vai revelando a figura - a mão esquerda apoia no colo as Escrituras, a mão direita está em sinal de benção; o vermelho vai se afinilando, até atingir os ombros; a câmera estaciona, quando a imagem revela a face da figura e surge-nos o Cristo, envolto na cabeça por um grande halo pintado em amarelo, os traços azuis-esbranquiçados no círculo negro revelando-se anjos que se aninham em torno dele, de ambos os lados - suas faces estão contraídas, num misto de reverência e pesar; o *sfumatto*<sup>21</sup> de Rublev se mostra em todas as carnações do Cristo, ao mesmo tempo que torna todas as áreas da pintura de uma

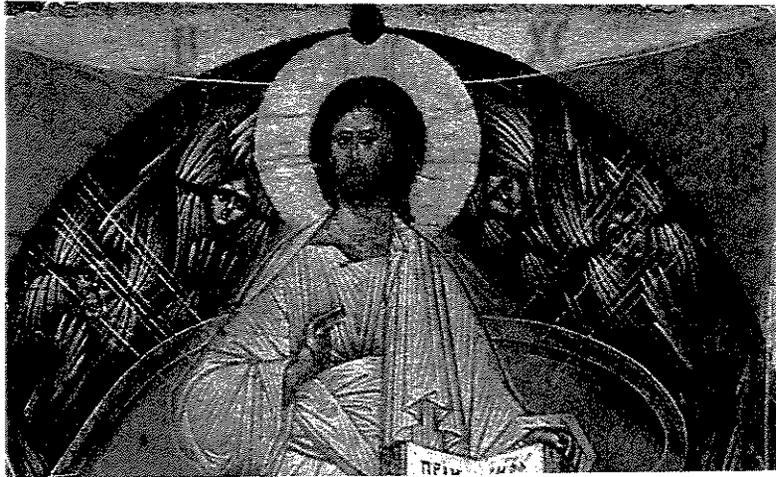
---

*monk and member of the council of the Spaso-Andronikov Monastery in Moscow, where he died on January 29, 1430.*")

<sup>19</sup> Idem, p. 4. ("The first set of works undoubtedly done by Rublev that have come down to us, are the frescoes of the tremendous Cathedral of the Assumption in Vladimir. Among the existing fragments of frescoes in Vladimir, the best known are the scenes from The Last Judgement in the western part of the central and southern naves, in which Andrei Rublev and Daniel Chorny profoundly reveal their outlook. They perceive The Last Judgement as awesome and solemn although not wholly depressing the viewer with a sense of an inevitable punishment.")

<sup>20</sup> Citado in: Guy Gauthier, Andrei Tarkovski, p. 65. ("L'idée de châtement qu'exprimait inmanquablement la tradition byzantine est très sensiblement émoussée chez le maître russe. L'ascétisme, l'austérité, le tragique sont étrangers à sa vision poétique. La peinture de Roublev est empreinte d'optimisme joyeux.")

leveza e brilhos cromáticos delicados, ainda que sob uma composição quase hierática - o traço sutil do desenho, porém, acentua a leveza de cores e formas; os cabelos se apresentam em tons de vermelho veneza, os quais também se espalham pela barba entre seus tons ocres predominantes. A face do Cristo, quase indescritível, está numa expressão serena e ao mesmo tempo austera - os olhos nos fixam estranhamente, lembrando-nos da memória infinita dos Evangelhos e do tempo do Juízo Final. Corte.



Quando os afrescos são finalizados, sobrevém, no filme, a invasão dos tártaros e seus aliados russos (6ª Parte: A Invasão – Ano de 1408).

Referindo-se a essa passagem, José Carlos Avellar observa que:

*"O filme continua aí sua conversa lenta e, como em todos os demais episódios, mais preocupado em descrever uma determinada atmosfera do que em descrever com clareza os movimentos dos personagens. Algumas imagens retratam diretamente a violência no assalto à população de Vladimir. (...) Mas, na realidade, a violência do assalto se transmite indiretamente, em imagens onde só aparecem os rostos dos tártaros agressores. O espectador não chega exatamente a ver a violência como se estivesse de fora, observada através de um privilegiado ponto de vista. Ele está no*

---

<sup>21</sup> Tipo de claro-escuro muito tênue no qual os contornos das imagens são eliminados ou enfraquecidos, mediante passagens finamente graduadas dos tons escuros aos claros, com efeito de modelagem extremamente suave.

*meio da violência, envolvido emocionalmente. Sente mais do que vê.*<sup>22</sup>

Consumada a destruição da catedral e da cidade de Vladimir, vemos Andrei Rublev num plano-sequência em que Teófanos, morto durante a invasão, lhe aparece sob os escombros da igreja e a neve que cai de seu teto devastado. Assim, aproximo os dois momentos – a conversação na floresta e a alegoria da crucificação com esse diálogo – em que Rublev e Teófanos encenam o que parece ser a própria fala artística e religiosa de Tarkovski. É Avellar quem novamente nos resume essa passagem do filme:

*"Rublev e Teófanos conversam numa outra dimensão. Aparentemente, o que se encontra na tela é algo semelhante à projeção de um pesadelo de Andrei. (...) A câmera e os personagens, então, se movimentam diferentemente. As saídas e as entradas do grego na imagem, por exemplo, se fazem de modo absurdo. A câmera de filmar se movimenta lateralmente, em torno de seu próprio eixo, Teófanos desaparece à esquerda do quadro e logo reaparece entrando pela direita, sem que o movimento se interrompa. Desaparece de cena e no instante seguinte reaparece no mesmo cenário. Não se movimenta, enfim, com a lógica de uma pessoa comum. Está ao mesmo tempo em diferentes espaços. Caminha de modo estranho, como um fantasma, como se flutuasse no ar.*<sup>23</sup>



Um sino pontua o plano, soando fantasmagoricamente tal qual as imagens. O

<sup>22</sup> José Carlos Avellar, O Ícone Concreto in: Imagem e Som – Imagem e Ação – Imaginação; p. 31.

<sup>23</sup> Idem; p. 32.

diálogo que se passa nessa seqüência nos permite vislumbrar, novamente, instantes de indecisão como no plano-sequência da planície, mas também de resoluções dolorosas.

*Rublev: Teófanos? Mas você está morto...  
Queria tanto vê-lo.*

*Teófanos: Mesmo que não quisesse, eu viria.*

*Rublev: Sonhei que me olhava suspenso em uma janela.  
Você me olhava do alto e de dedo em riste.  
Eu estava atravessado em uma sela e dois tártaros torciam minha  
cabeça.  
E você me olhou e bateu na janela.  
E eu implorei a você.*

*Teófanos: O que você implorou?*

*Rublev: O que está acontecendo conosco.  
Russos matando, estuprando.  
Unem-se aos tártaros para saquearem igrejas.  
E você disse para mim...  
Só que agora estou pior do que você.  
Você está morto, mas eu...*

*Teófanos: Morto? E o que tem isso?*

*Rublev: Não quis dizer isso.  
Passei metade da minha vida na cegueira.  
Trabalhei pelas pessoas dia e noite.  
Mas não são pessoas, são?  
O que me disse era verdade.*

*Teófanos: Pouco importa o que eu disse então.  
E agora você está vivo, como eu já estive.*

*Rublev: Mas não temos uma fé, um país, o mesmo sangue?  
Um tártaro até sorriu.  
Bem assim! (faz uma careta)  
E gritou: "Mesmo sem nós, vocês se matam uns aos outros!"  
Quanta vergonha...  
Eles mataram a todos.  
Até o meu Sergei.  
Lembro do dia em que o encontrei.  
Só ela sobreviveu. (aponta com a cabeça para a Muda/Louca)*

*Teófanos: É hora de eu partir.*

*Rublev: Espere.  
Não vá. Fique comigo.  
Eu o estou aborrecendo?  
Senão estiver... podemos sentar e conversar.  
Posso lhe contar...*

*Teófanos: Mas eu já sei de tudo.*

*Rublev: Então sabe que eu nunca mais pintarei.*

*Teófanos: Por quê?*

*Rublev: Porque não tem mais sentido pintar.*

*Teófanos: Porque queimaram algumas imagens suas...  
Sabe quantas das minhas eles queimaram em Pskov, Novgorod, Gálitch?  
Está cometendo um grande pecado.*

*Rublev: Não lhe contei o pior.  
Eu matei um homem.  
Um russo.  
Ele a estava carregando.  
Olhe para ela. (aponta novamente para a Muda)*

*Como foi, não me lembro. Eu o alcancei...e não pude evitar.*

*Teófanos: O Mal assume forma humana através dos nossos pecados.  
Combater o Mal é combater a humanidade.  
Deus o perdoará, não queira se perdoar.  
Viva entre o perdão divino e o seu próprio suplício.  
Sobre os seus pecados, recorra às Escrituras.  
Aprenda a praticar o Bem, procure a verdade, alivie os oprimidos,  
ilumine os órfãos....  
"Venha a mim e juntos compreenderemos", disse o Senhor.  
Apesar de seus pecados serem rubros, eles virão a ser brancos como a  
neve.  
Vê? Eu não esqueci. Isso pode confortar você.*

*Rublev: Sei. Deus é misericordioso e irá me perdoar.  
Oferecerei ao Senhor um voto de silêncio.  
Não tenho mais nada a dizer para as pessoas.  
Estou certo em fazer isto?*

*Teófanos: Não tenho o direito de aconselhar você.*

*Rublev: Você não foi ao céu?*

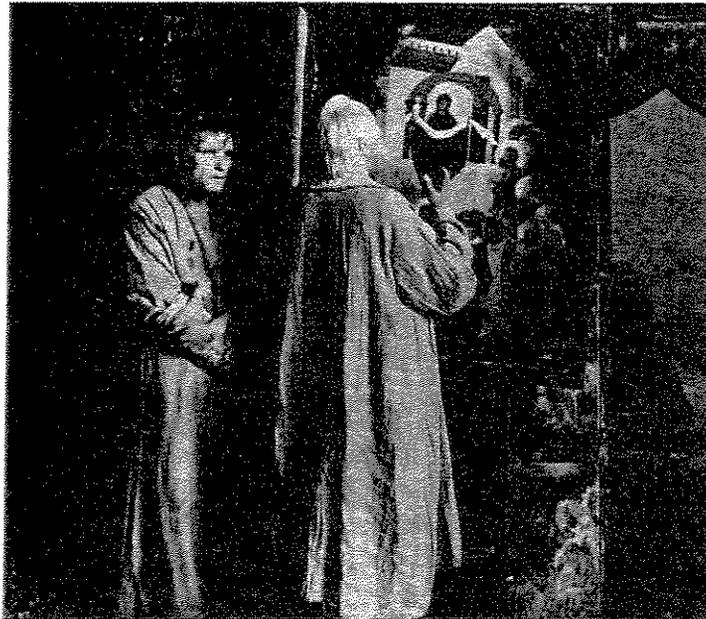
*Teófanos: Senhor!  
Só digo que não é o que imaginam aqui na Terra.  
Rússia, Rússia...*

*Rublev: Nossa pátria-mãe sofrerá e à tudo suportará.  
Mas por quanto tempo isto vai continuar?*

*Teófanos: Eu não sei, mas parece ser para sempre.  
Ainda assim, quão belo é isto tudo! (apontando com um gesto para uma  
pintura de Rublev)*

*Rublev: Está nevando...Nada é mais terrível do que neve caindo em uma igreja,*

*não é verdade?*



A Invasão e saque da cidade de Vladimir é também uma forma de Tarkovski realizar uma ‘variação sobre o Apocalipse’ (de Baecque), manifestação audiovisual de sua variação infinita sobre a memória bíblica – rito de passagem para Rublev, que perde sua fé para encontrar uma nova, *imagens agentes*<sup>24</sup> do tempo da destruição, mas também do amadurecimento interior: “*Passsei metade da minha vida na cegueira.*” A paisagem também se faz desolação e expiação.

Ao personificar um ‘pesadelo’ de Rublev, Teófanes aparece como um elo que nos permite vislumbrar toda a narrativa fílmica até aqui; o plano-sequência é, dessa forma, também um comentário sobre as passagens anteriores - e das posteriores, de certa forma - que ficam melhor entendidas sob a perspectiva que se apresenta nesse momento.

Sob o signo dessa destruição consumada, os personagens pairam no entretempo de Tarkovski – a narrativa como que foi suspensa diante dessa vivência interior do

---

<sup>24</sup> Aquelas que dentro do filme desempenharão o papel de imagens condutoras dos locais fantásticos a serem lembrados pela memória, se tomarmos o cinema como uma arte da memória, tal qual o faz Milton José de Almeida ao contrapor o *Ad Herennium* à leitura das imagens audiovisuais. Vide: Milton José de Almeida, Cinema – Arte da Memória; Francis Yates, *The Art of Memory*.

personagem, como em outros momentos do filme que querem nos trazer a 'vida de seu espírito'. Teófanos exorta Rublev a procurar a penitência e o arrependimento nas Escrituras, pois Deus a tudo perdoará, mas observa também que o "*Mal assume forma humana através dos nossos pecados. Combater o Mal é combater a humanidade.*"

Rublev, até então, buscava a harmonia através da arte no meio dos homens, dentro do tempo e da história. Mas as imagens, como os homens, foram destruídos. A arte não tem sentido num mundo como esse e os papéis se inverteram: é Rublev quem está pessimista, enquanto Teófanos lhe acena com uma possibilidade de esperança. Então, vemos a própria consciência de Rublev replicando-lhe, assumindo na forma de Teófanos esse diálogo que faz com que o monge-pintor fique alheado momentaneamente da destruição ao seu redor; no entanto, essas falas já trazem uma reconciliação de seu espírito - é preciso mesmo que um vago sentido faça com que a sua consciência não embote, diante da morte e destruição sem sentidos que ele experencia.

O tempo do Juízo não se apresenta como um tempo divino em si - os tártaros e seus aliados russos fazem parte da 'realidade histórica' dos personagens.<sup>25</sup> A tomada aérea da cidade de Vladimir sendo saqueada, em câmera lenta, mostra a alienação do Príncipe russo que trai seus cidadãos e a montagem intercala o saque com suas lembranças.

Mas Rublev, de sua perspectiva interior, deve vivenciar esse tempo como provação espiritual; Tarkovski nos dá a perspectiva de que o pintor não pode escapar a esse destino e que a própria *Trindade*, que ele realizará mais tarde, é a superação desse tempo.

Essa tensão entre arte e história já se encontra nos 'reais' personagens de Rublev e Teófanos, pois, como observa Michail Alpatov:

*"Pela conformação de caráter, Rublev era exatamente o oposto de Teófanos. Teófanos era brilhante, comunicativo, sempre dinâmico, necessitado de comover, convencer, influenciar. Rublev, ao contrário, introvertido, concentrado sobre si mesmo, quase tímido; mas determinado e tenaz na sua procura, escondia no coração seu fogo, que quanto mais ardia, tanto mais o tornava esquivo.*

*Testemunha do último fulgor da civilização de Bizâncio, Teófanos, forçado a*

---

<sup>25</sup> Michael Bourdeaux: "*Os tártaros não perseguiram diretamente a Igreja, mas a sua dominação teve o efeito de debilitar qualquer cultura nacional. Os russos que migraram para o norte, todavia, mantiveram a vitalidade do Cristianismo, e estavam prontos para injetar vigor na nova Rússia quando o país se livrasse do invasor.*" In: *A Religião Cristã na URSS*; p. 21.

*abandonar sua pátria, se sentia no exílio como um rejeitado, um renegado. Rublev, ao invés disso, teve uma existência mais íntegra, mais normal, tendo acompanhado seu povo ao longo desse empreendimento amplo e difícil do caminho histórico.*<sup>26</sup>

Teófanos, no filme, talvez seja um pouco ‘carrancudo’, mas essa desenvoltura de seu real personagem está lá: desde a primeira conversa na floresta, ele sobrepõe-se a Rublev como mestre e a sua experiência histórica já faz dele um pessimista. Na sua primeira aparição no filme, ele clama contra uma sessão de tortura pública e seu desencanto é sempre visível. Mas sua interpretação das Escrituras é por demais literal, guarda mesmo essa herança bizantina de um dualismo frente a realidade.

Esse universo bizantino é conduzido para uma concepção quase desesperada da realidade, pois o mundo estava radicalmente dividido entre os sentidos e o espírito – mas guardando a imagem neoplatônica de que o mundo realmente importante é o da alma. Ali reinava uma perfeita harmonia e cada coisa possuía o seu protótipo ideal, a sua idéia universal como reflexo do ‘pensamento criativo de Deus’<sup>27</sup>. O homem, no entanto, à essa natureza espiritual, possui uma natureza sensível, que era vista pelos bizantinos como acessória e cujo contato contaminava a alma. Essa dualidade só podia ser superada no desejo de aproximação com Deus, gerando uma obsessão pela transcendência dos sentidos. Viktor Lazarev:

*“A obsessão do pecado e o temor da morte estão constantemente presentes, exercendo uma influência deprimente. Uma vez que a vida terrena é similar a um beco sem saída, sem via de passagem, toda a esperança e aspiração são deslocadas para o*

---

<sup>26</sup> Citado in: Vladimir Maksimov, Andrey Rublëv; p. 84. (*“Per la conformazione del carattere, Rublëv era esattamente l’opposto di Teofane. Teofane era brillante, comunicativo, dinamico sempre, bisognoso di smuovere, convincere, influenzare. Rublëv, invece, introverso, concentrato su se stesso, quasi timoroso, ma determinato e tenace nella ricerca, celava in cuor suo fuoco che quanto più ardeva tanto più lo rendeva schivo. Testimoni degli ultimi bagliori della civiltà di Bisancio, Teofane, costretto ad abbandonare la patria, si sentiva in esilio come un reietto, un rinnegato. Rublëv, invece, ebbe un’esistenza più integra, più normale, avendo accompagnato il suo popolo lungo l’ampio e difficile cammino storico da esso intrapreso.”*)

<sup>27</sup> Erwin Panofski: *“A concepção estética do Neoplatonismo (...) percebe em todas as manifestações do belo somente o símbolo de uma realidade imediatamente superior, de tal forma que a beleza visível não representa mais que um reflexo da invisível e esta, por sua vez, somente o reflexo da Beleza absoluta.”* In: *Idea – Contribución a la Historia de la Teoría del Arte*; p. 33 [*“La concepción estética del Neoplatonismo (...) percibe en todas las manifestaciones de lo bello solamente el símbolo de una realidad inmediatamente superior, de tal forma que la belleza visible no representa más que un reflejo de la invisible, y ésta, a su vez, solamente el reflejo de la Belleza absoluta.”*]

além.<sup>28</sup>

Rublev também partilha desse desejo de transcendência, como vimos em nossa floresta interior, mas traz um influxo novo, um otimismo que se deparará constantemente com as provações de sua experiência histórica e artístico/espiritual.

Por enquanto, sua resposta, no filme, é seu voto de silêncio - expiação pelo crime de ter matado um homem – e a recusa em pintar novamente: preparações finais para seu aprendizado doloroso, itinerário tarkovskiano do sacrifício; na 6ª Parte: O Amor – Inverno de 1412, a Muda parece fazer parte dessa expiação, seguindo as palavras de Teófanos: *“Aprenda a praticar o Bem, procure a verdade, alivie os oprimidos, ilumine os órfãos... Venha a mim e juntos compreenderemos”, disse o Senhor.*” A mulher muda o abandonará depois por um tártaro. As imagens poéticas se colarão estranhamente a uma realidade histórica que está sendo evocada no filme.

Mesmo que essas renúncias acarretem o abandono de suas faculdades artísticas e da fala, Rublev deve fazê-los como Abraão sacrificaria seu filho. Quando é ameaçado de morte pelo bufão (7ª Parte: O Sino – Primaveras 1423-1424), mais de 20 anos depois do encontro na estalagem, não se defende, embora inocente da acusação deste de tê-lo denunciado (o bufão perdera parte da língua por isso).

A narrativa filmica como rememorar infinito sobre a história bíblica atinge seu clímax, pois se tais imagens agentes nos conduzem para um sacrifício e expiação irrevogáveis, ao mesmo tempo nos acenam com uma promessa de redenção. A neve que cai na igreja ao final do plano é, tal qual a nossa chuva ininterrupta, um motivo para Tarkovski manifestar essa anunciação: *“A água do céu é luz e anunciação”* (de Baecque). Ela anuncia, no entretanto, um segundo tempo, tal qual o cavalo que adentra a igreja destruída ao final da seqüência.

Antes de percorrermos o tempo final de nosso itinerário, o da realização das imagens no filme e, como que uma redenção do personagem na narrativa audiovisual, uma fala de Tarkovski que resume essas indas e vindas entre arte e história:

---

<sup>28</sup> *Obra citada*, p. 20. (*L'a ossessione del peccato e il timore della morte sono costantemente presenti, esercitando un influsso deprimente. Poiché la vita terrena è simile a un vicolo cieco, senza via d'uscita, tutte le speranze e le aspirazione sono riposte nell'aldilà.* )

*"Educado no Mosteiro da Trindade de São Sérgio sob a tutela de Sergey Radonezhsky, Andrei, sem conhecimento direto da vida, é um homem que assimilou o axioma fundamental: amor, comunidade, fraternidade. Naquela época de guerras civis e lutas fratricidas, com o país sendo arrasado pelos tártaros, o lema de Sergey, inspirado pela realidade e por sua própria percepção política, sintetizava a necessidade de unificação, de centralização, diante do jugo tártaro-mongol, como a única forma de sobreviver e de alcançar a dignidade e a independência nacional e religiosa.*

*O jovem Andrei assimilou intelectualmente essas idéias; foi educado nelas, tinha-as gravadas em sua mente.*

*Fora das paredes do mosteiro, ele se depara com uma realidade que lhe é tão estranha e inesperada quanto horrível. A natureza trágica daqueles tempos só pode ser explicada em termos de uma culminação de necessidade de transformações.*

*É fácil ver como Andrei estava despreparado para esse confronto com a vida, depois de ter sido protegido contra ela no interior das veneráveis dependências do mosteiro, de onde tinha uma visão deformada da vida que se desenrolava para além de seus limites... Só depois de ter passado pelos ciclos de sofrimento e de participar do destino de seu povo, depois de perder a fé numa concepção de bem que não podia ser conciliada com a realidade, é que Andrei volta ao ponto de partida: à idéia do amor, do bem e da fraternidade. Agora, porém, ele já sentiu a grandiosa e sublime verdade dessa idéia como expressão das aspirações de seu atormentado povo.<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> Esculpir o Tempo, pp. 104, 105.

## O JUÍZO FINAL: 2º MOMENTO – REDENÇÃO NAS IMAGENS

*"A natureza da Fantasia Visionária ou Imaginação, é muito pouco conhecida, & a natureza Eterna & a permanência de suas Imagens sempre Existentes é considerada menos permanente do que as coisas da Natureza Vegetativa e Generativa; entretanto, o Carvalho morre do mesmo jeito que a Alface, mas a sua Imagem e Individualidade eternas nunca morrem, mas voltam à semente; do mesmo modo, a Imagem Contemplativa regressa à semente do Pensamento Contemplativo."*

William Blake<sup>1</sup>

*"(...) na Igreja não há limitação que impeça todo movimento, que diminua a liberdade na pintura dos ícones. Os ícones não se copiam, não se reproduzem mecanicamente, mas nascem uns dos outros."*

Padre Grégoire Krug<sup>2</sup>

Adentramos a floresta, atravessamos uma chuva ininterrupta e chegamos ao tempo do Juízo, conduzidos até aqui através de sentidos infinitos e do sagrado nas imagens audiovisuais - uma *fenomenologia divina* (de Baecque) que se inscreve nos personagens e nas coisas.

Os ícones, ao final do filme, portam uma revelação dessa *fenomenologia* - fornecem a 'metáfora' final do Rublev e/ou simplesmente dilatam a narrativa para um tempo de ausência; deixam-se moldar em imagens que resumem o itinerário espiritual do herói e falam de uma nostalgia do sagrado que mergulha personagem e cineasta numa epifania audiovisual: não estamos entre os serafins beatíficos, estamos no entretempo tarkovskiano; sequer chegamos a um ponto novo, mas partimos infinitamente na mesma jornada, como nostalgia desse sagrado que só pode ser evocado sobre o tempo poético da narrativa audiovisual.

Relembro o encontro do barro ideal para o sino: o caminho revelado sob a confiança depositada nas forças intuitivas, personificadas em Boris, remetem o monge-pintor às suas

---

<sup>1</sup> Citado in: Richard Heinberg, *Memórias e Visões do Paraíso*; p. 69.

<sup>2</sup> Citado In: Guy Gauthier, *Andrei Tarkovski*, p. 35. (*"Il faut dire que dans l'Église il n'y a pas de limitation qui empêche tout mouvement, qui ôte la liberté dans la peinture des icônes. Les icônes ne se copient pas, ne se reproduisent pas mécaniquement, mais naissent l'une de l'autre."*)

forças interiores adormecidas, à sua fé na humanidade novamente restaurada. Como raízes secas que são despertadas de seu silêncio *sob a terra e sua água* (de Baecque).

A construção do sino e sua inauguração são a plenitude desta ‘metáfora’: ao final da seqüência, Andrei se aproxima por trás de três ajudantes de Boris, que olham para o chão – câmera fixa. A um olhar dele, os ajudantes se afastam. A câmera desce com o movimento de Rublev, revelando Boris estendido ao chão e agarrado a um tronco. Andrei o conforta, enquanto Boris chora inconsolavelmente. Avellar:

*"Roublev e Boriska conversam também numa outra dimensão, o que se percebe não por indicações contidas nas falas ou na estranheza da movimentação dos personagens, mas sim na composição das imagens e na maneira de associar um plano a outro. O plano, o desenho e a duração da imagem, dão um sentido especial à conversa, pontua especialmente o diálogo. Já não se trata de um bate-papo entre dois artistas, o pintor e o construtor de sinos. Já não se trata só do que aparece à primeira vista. A conversa tem um duplo sentido. Ali é como se os personagens falassem pelo realizador."*<sup>3</sup>

Diálogo:

*Boris :*        *Meu velho pai nunca passou o segredo.  
Ele morreu sem o dizer. Levou-o para a tumba.*

*Rublev:*       *Mas deu tudo certo.  
Vamos viajar juntos, eu e você.  
Você fundirá sinos e eu pintarei imagens.  
Iremos juntos ao Monastério da Trindade.  
Que dia de festa para o povo.  
Trouxe tanta alegria e está chorando.  
Pronto, pronto, acabou.*

Contra-plano: sob a terra encharcada, uma mulher de branco, seu ajudante, uma menina e um cavalo atravessam a tela. Eles se detém um momento e intuímos que

---

<sup>3</sup> José Carlos Avellar, O Ícone Concreto in: Imagem e Som – Imagem e Ação – Imaginação; p. 32.

observam Andrei e Boris; a mulher permanece um pouco mais, ao lado de uma fogueira, depois prossegue com os outros. Mesmo plano anterior, enquanto a câmara vai se abaixando e percorre o corpo de Boris. Quando chega a seus pés, aparece-nos uma fogueira extinta.

*Close* das cinzas e achas: aos poucos essa imagem se desvanece e o preto e branco dá lugar a um intenso violeta matizado de tons de laranja.

Os ícones de Andrei Rublev nos atingem, então, como imagens em movimento quando o filme chega ao seu término. De repente, as cores preenchem toda a tela e uma música, que principia calma e torna-se aos poucos altissonante (coro de vozes e acompanhamento de orquestra), acentua em suas notas um júbilo ante o Divino, percorrendo conosco todas as pinturas: *A Natividade, partes do conjunto do Juízo Final, A Santa Trindade e o Salvador*.

A câmara começa por lambar cada pedaço das pinturas e temos, inicialmente, a sensação de imagens ‘abstratas’. Passeamos por elas e mergulhamos em seu mundo, que aos poucos vão nos dando a noção de seu conjunto, com *um olho movente*, como observa Nicoletta Misler:

*"A leitura final dos ícones de Rublev não emerge de uma imagem fixa, 'o olho imóvel' da perspectiva do Renascimento, (...) mas antes de fades, superposições e movimentos de câmara que encerram uma percepção fragmentária mas real; comparável à tão falada perspectiva inversa dos ícones, que em virtude de possuir um ponto de fuga fora da pintura, obriga o observador a esquadriñar a superfície pictórica com um olho movente."*<sup>4</sup>

Vemos fragmentos do Juízo Final, embora nenhuma imagem opressiva, e sim solenes e imperturbáveis, nesses estranhos planos de uma perspectiva divina. Como se pudéssemos nos rejubilar junto ao pintor por toda a dor e dúvidas transformadas na pintura; ou como se pudéssemos reconstituir e/ou imaginar aquelas que o tempo e fogo nos negaram

---

<sup>4</sup> Citado in: Angela Dalle Vacche. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*; p. 148. [“The final reading of Rublev’s icons does not emerge from a fixed image, ‘the immobile eye’ of Renaissance perspective, (...) but rather from fades, superimpositions, and camera movements that imply a fragmented but real perception, comparable to the so-called inverse perspective of the icons, which by virtue of having a vanishing point outside the picture, oblige the viewer to scan the pictorial surface with a moving eye.”]

para sempre. Escrita do Verbo em imagens, vertidas em sua narração audiovisual.<sup>5</sup>

A música torna-se mais serena e, gradativamente, o *Ícone da Trindade* passa a ocupar a tela.

Emoldurados entre os três anjos, adquirimos a circularidade de sua disposição hierática mas simultaneamente melódica, penetramos em seu espaço com a câmera que submerge para reaparecer em novos e variados matizes, trazendo das profundezas uma tristeza piedosa e convidando-nos a olhar através dessa janela para a alma, para usar uma expressão de Michel Quenot.<sup>6</sup>

Da *Santa Trindade*, diz Victor Lazarev:

*"Rublev soube dar um conteúdo novo a um tema tradicional. Nas imagens dos três anjos, encarnou o sonho de paz e concórdia que os russos acariciavam e buscavam em vão nas realidades de seu tempo. Soube expressar semelhante idéia nas*

---

<sup>5</sup> Egon Sendler: *"Quando se fala do trabalho do iconógrafo, não se diz 'pintar' um ícone, mas – em grego como em russo – se diz 'escrever' um ícone. Ainda que o significado da palavra grega gráphein é em si tão amplo quanto o da palavra russa piset', os dois termos exprimem bem que essa pintura é análoga à escritura, se não propriamente idêntica. Como a palavra escrita, o ícone ensina a verdade cristã: é uma teologia em imagem."* In: *L'Icona: immagine dell'invisibile*, p. 65. (*"Quando si parla del lavoro dell'iconografo, non si dice 'dipingere' una icona, ma - in greco come in russo - si dice 'scrivere' una icona. Anche se il significato della parola greca gráphein è in sé piu largo di quello della parola russa piset', i due termini esprimono bene che questa pittura è analoga alla scrittura, se non addirittura identica. Comme la parola scritta, l'icona insegna la verità cristiana: è una teologia in immagini."*)

<sup>6</sup> Segundo ele: *"O Oriente e o Ocidente vão (...) se separar progressivamente sobre esse fato que é essencial ao ícone: a teologia da presença."* Citado in: Guy Gauthier, Andrei Tarkovski, p. 34. Sobre a presença, assim comenta André Grabar: *"A imagem de Cristo não é uma simples representação de sua natureza humana; a imagem de Maria e de outros santos não é somente a representação de sua natureza corporal. Estas imagens carregam em si mesmas uma onda da natureza divina de Jesus e da santidade. Como disse Teodoro Studita, assim como a marca no lacre está compreendida no selo com que se a obtém, ou assim como o objeto está na sombra que projeta, igualmente qualquer ícone de Cristo, da Theotokos, de um santo ou de uma santa contém em si mesmos uma parcela da energia ou da graça próprias desses personagens. A veneração que se deve ao ícone está justificada pela presença nele dessa parcela do divino ou da santidade, sem que isso nos faça esquecer, por outro lado, que esse culto se dirige não ao objeto material que constitui o ícone, senão ao ser divino ou santo ao qual deve a sua parte de inteligibilidade. O essencial nesta doutrina é – separada da justificação fundamental da imagem religiosa – a noção da presença na figura de um elemento irracional que compartilha com o personagem que representa."* In: *Las Vías de la Creación en la Iconografía Cristiana*, pp. 144, 145. (*"La imagen de Cristo nos es una simple representación de su naturaleza humana; la imagen de María y de otros santos nos es solamente la representación de su apariencia corporal. Estas imágenes llevan en sí mismas una huella de la naturaleza divina de Jesús y de la santidad. Como dice Teodoro Studita, así como la impronta en el lacre está comprendida en el sello com que se obtiene, y así como el objeto está en la sombra que proyecta, igualmente cualquier icono de Cristo, de la Theotokos, de un santo o de una santa, contiene en sí mismo una parcela de la energía o de la gracia propias de esos personajes. La veneración que se debe al icono está justificada por la presencia en él de essa parcela de lo divino o de la santidad, sin que eso nos haga olvidar, por outra parte, que esse culto se dirige no al objeto material que constituye el icono, sino al ser divino o santo al que debe su parte de inteligibilidad. Lo esencial en esta doctrina es – aparte de*

*formas adequadas, e elas seduzem por sua particular unidade e por uma harmonia quase musical. Nesse ícone, impõe-se o círculo como motivo dominante de toda a composição; no corpo dobrado do anjo da direita, na inclinação da montanha, da árvore e da cabeça do anjo do centro, igualmente no contorno parabólico do anjo da esquerda e na colocação dos pedestais. No ícone de Rublev, este ritmo maravilhoso de composição une-se a cores admiráveis de harmonia incomparável.*<sup>17</sup>

Na narrativa audiovisual, é como se o personagem encontrasse sua redenção nessas imagens. A narrativa poética de sua vida cinematográfica adquirirá, assim, um sentido teológico e artístico que se comunicam ao de seu personagem histórico. Os tempos se misturarão.

A *Santa Trindade* já porta esses tempos, pois o mistério que acompanha as três pessoas divinas só pode ser vertido em imagem como símbolo e não como descrição.

Trago aqui uma de suas leituras, de Garhib, citada em Gaetano Passarelli:

*"Acerca da distinção das três divinas pessoas (...), entre as muitas hipóteses dos estudiosos para captar na pintura a simbologia desejada por Rublev, a mais feliz parece aquela que acompanha a pauta do Símbolo da Fé. Os termos escolhidos pelos Padres conciliares para a formulação do Símbolo são concisos na definição do Pai. Ele é reconhecível no anjo da esquerda, de cor mais indefinida, transparente, representado em três quartos.*

*É o Incognoscível.*

*O anjo central, com a mão que abençoa o cálice e com vestes de cores carregadas - azul e vermelho, símbolo das duas naturezas de Cristo, tem a árvore da vida por trás.*

*No terceiro anjo, pintado também em três quartos do corpo, é reconhecível o Espírito Santo. O verde e as vestes apenas cromadas significam juventude, beleza, força criadora. O cálice faz alusão à última parte do Símbolo, a referente à Igreja.'*

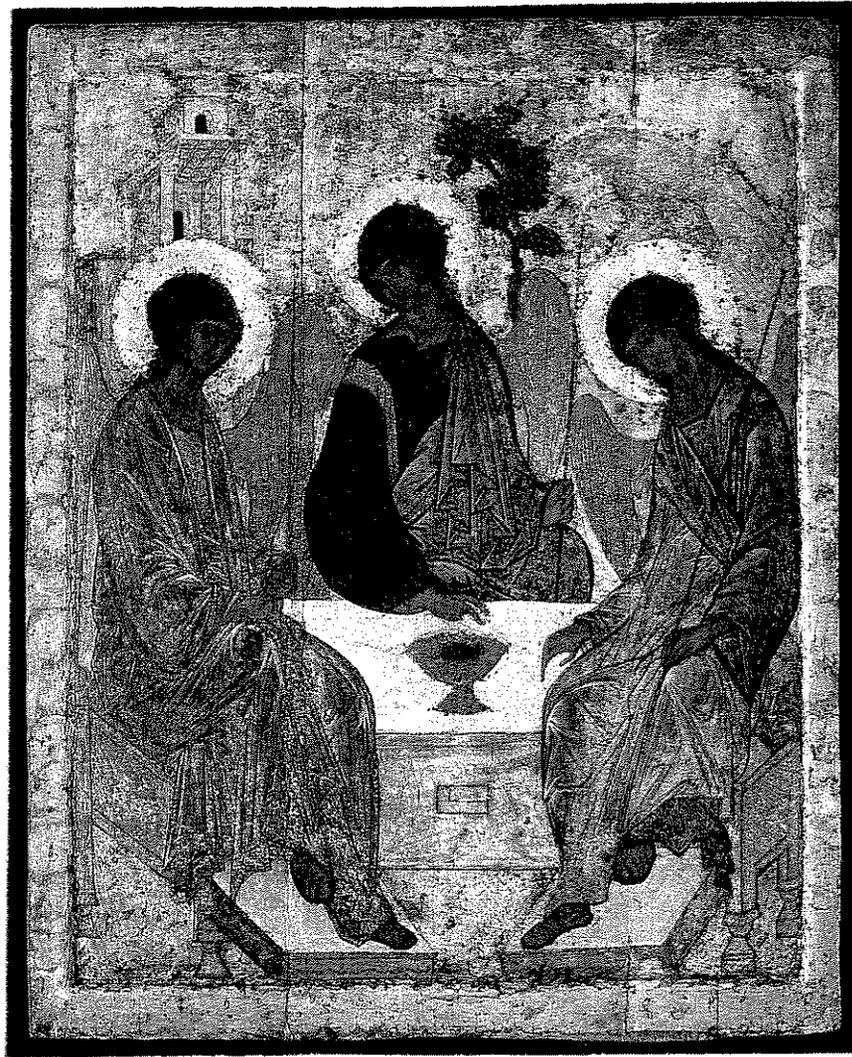
*(...) Uma cor é comum aos três: o 'azul de Rublev', que significa a divindade, a imaterialidade, a pureza, o absoluto.*<sup>18</sup>

---

*la justificación fundamental de la imagen religiosa – la noción de la presencia en la figura de un elemento irracional que comparte con el personaje que representa."*)

<sup>7</sup> Citado in: Gaetano Passarelli, *O Ícone da Trindade*; pp. 16, 17.

<sup>8</sup> Idem; pp. 21, 22, 23.



Andrei Rublev, A Santa Trindade

Lembremos que o cristianismo comporta uma experiência trans-histórica, pois o crente deverá ler no Cosmos e nas Imagens indícios da intervenção divina no Tempo, mas também da intervenção de Deus na própria História. Sobre esses tempos, porém, ele aguarda a segunda vinda do Messias – a sua recuperação e a sua abolição. Como fala Mircea Eliade, ele já vive assim sobre o signo da Eternidade:

*"Consequentemente, para o Cristão, a vida histórica em si pode tornar-se gloriosa: a vida de Cristo e dos santos o testemunha. Com o cristianismo, o Cosmo e as Imagens não são mais os únicos responsáveis pela representação e pela revelação – há, além deles, a História, sobretudo a 'pequena história', aquela que é constituída pelos acontecimentos aparentemente desprovidos de significações.*

*Sem dúvida, não se deve perder de vista que o cristianismo intervém na História para abolí-la; a maior esperança do cristão é a segunda vinda do Cristo, que terminará com toda História. De certo ponto de vista, para cada cristão, individualmente, esse fim é a eternidade que se seguirá, o paraíso reencontrado, podendo acontecer a partir de agora. Esse tempo anunciado pelo Cristo já é acessível e, para aquele que o recuperou, a história parou de existir. A transformação do Tempo em Eternidade começou com os primeiros crentes. (...) Em última análise, pede-se ao cristão que seja contemporâneo do Cristo: o que implica tanto uma existência concreta, na História, como a contemporaneidade da pregação, da agonia e da ressurreição do Cristo.<sup>9</sup>*

Os ícones anunciam essa experiência trans-histórica como um tempo ou entretempo que remete à experiências concretas – os corpos humanizados do Cristo e dos santos se deixam ver enquanto carne, lembram o tempo histórico. Porém, essa lembrança só pode ser trazida por uma perspectiva que devolve esse humano sob um ponto de vista transcendente, então elas não podem acontecer enquanto corpo nem enquanto história: as imagens se materializam sob uma forma em que a abstração de seus volumes e formas, de sua ‘veracidade’ quase ausente para com o real, não pode ser senão indício de sua recognoscibilidade no crente. Elas encarnam essa contemporaneidade para com o Cristo no seu jogo eterno de simulação. Essa simulação, porém, trará um sentido de graça (vide nota 6) que se comunica às imagens.

Segundo São João Damasceno, o primeiro grande teólogo oriental a propor uma síntese da teologia dos ícones<sup>10</sup>:

---

<sup>9</sup> Mircea Eliade, *Imagens e Símbolos*; pp. 171, 172.

<sup>10</sup> É Egon Sendler quem novamente nos conduz: “Certamente o ícone é, na sua essência, uma arte religiosa, mas a definição é talvez insuficiente: deve-se falar antes de uma arte teológica. Surgida desde a origem do cristianismo e dos séculos de perseguição, enriquecida pela difícil investigação dogmática dos concílios, purificada pela prova da perseguição iconoclasta – o ícone faz parte da grande corrente da tradição, ou seja, da vida interior da Igreja, prolongamento da encarnação de Deus. Com efeito, o ícone é intimamente ligado ao Evangelho e à liturgia: são neles que afundam as raízes. Radicada, assim, no coração da fé, ela pode almejar a uma dimensão que supera o mundo natural: ela tende em direção ao inefável. Esta ascensão em direção ao além é uma comunhão com a eternidade. Enquanto Cristo, segundo S. Paulo, é a ‘imagem de Deus’ (Col. 1, 15), o ícone, como disse o teólogo grego, é ‘deuterótypos do protótypos’: reflexo da realidade de Deus.” In: *L’Icona: immagine dell’invisibile*, p. 8. (“Certamente l’icona è nella sua essenza un’arte religiosa, ma la definizione è forse insufficiente: si deve parlare di un’arte teologica. Sorta fin dalle origini del cristianesimo e dai secoli delle persecuzione, arricchita dalla difficile ricerca dogmatica dei concili, purificata dalle prove della persecuzione iconoclastica, l’icona fa parte della tradizione, cioè della vita interiore della Chiesa, prolungamento dell’incarnazione di Dio. In effetti l’icona è intimamente legata al

*"Uma imagem é similar ao original com uma certa diferença, por isso não é uma reprodução exata do original. Assim, o Filho é o vivente, substancial, Imagem imutável do Deus invisível (Col. 1.15), portando em Si a totalidade do Pai, sendo em todas as coisas igual a Ele, diferindo somente em ser originado pelo Pai, que é o Provedor; o Filho é o primogênito. O Pai não procede do Filho, mas o Filho do Pai. É pelo Filho, embora não depois dele, que Ele é o que É, o Pai que gera. Também em Deus há representações e imagens de Seus atos futuros, isto é, a Sua orientação para toda a eternidade, que é sempre imutável. O que é divino é imutável, não há mudança Nele, nem sombra de vicissitude."<sup>11</sup>*

Os ícones – Imagens – estão também investidos da graça divina, de sua imutabilidade, que se comunica à matéria para encarnar o Verbo divino, participando de seu Tempo eterno e tornando-o contemporâneo do crente. Assim, as imagens da pintura dos ícones aludem – não reproduzem – ao invisível.

Bazin dizia do cinema que este reproduz nas imagens e sons a semelhança da realidade, mas como nos ícones, a representação do original não é o seu duplo, mas sim a sua lembrança: *"A sutil diferença entre dizer que algo é uma 'imagem de' e dizer que algo é 'feito à imagem de.'"* (Ismail Xavier)

E no *Rublev*, arte e história se moverão para dar-nos uma impressão dessa continuidade das Imagens divinas em nossos tempos de espectador. A reprodução dos ícones pela câmera não poderá ser vista apenas como tautologia – pinturas religiosas desgastadas pelo tempo – mas aviso de um outro tempo nas imagens cinematográficas – em si, elas nos pedirão também para habitá-las, abrindo-se infinitamente no jogo *fantasmático* do cinema.

Como se toda a dimensão espiritual do filme se condensasse nesses momentos e a

---

*Vangelo e alla liturgia: è in essi che affonda le radici.. Radicata così nel cuore della fede, essa può mirare a una dimensione che supera il mondo naturale: essa tende verso l'ineffabile. Questa salita verso l'aldilà è una comunione con l'eternità mentre Cristo, secondo S. Paolo, è la visibile 'immagine del Dio invisibile' (Col. 1, 15), l'icona, comme dicono i teologi greci, è 'deuterótypos' del 'prototypos': riflesso della realtà di Dio."*

<sup>11</sup> *Apologia Against Those Who Decry Holy Images in:*

<http://amsterdam.park.org:8888/Guests/Russia/moscow/sergiev/rublev.html> .

*("An image is a likeness of the original with a certain difference, for it is not an exact reproduction of the original. Thus, the Son is the living, substantial, unchangeable Image of the invisible God (Col. 1.15), bearing in Himself the whole Father, who is the Begetter; the Son is begotten. The Father does not proceed from the Son, but the Son from the Father. It is through the Son, though not after Him, that He is what He is, the Father who generates. In God, too, there are representations and images of His future acts, that is to say, His*

matéria pictórica se confundisse nessa memória cristã ininterrupta; mas também, pintura em movimento como metáfora e sobrevida das imagens filmicas até aqui, sob o signo de uma certa melancolia, mas que não é negatividade e sim nostalgia do infinito.

Lembremos Benincasa mais uma vez:

*"Os ícones não narram, não descrevem, não escrevem o tempo histórico; antes, são fragmentos arbitrários de afirmação teológica, construídos de uma visão que a fé aguarda e que os artistas saborearam como primeiros frutos no êxtase."<sup>12</sup>*

Epifania do invisível e movimento escatológico, em sua lembrança contínua da Revelação (*Apocalypse*). Como partícipe desse movimento, em Tarkovski a imagem filmica é também ela elemento portador de uma revelação. Como presença da história que se quer ocultamento da mesma, como lembrança do êxtase contemplativo que as imagens podem carregar em si. Duplo movimento da fé e do trabalho artístico, esculpidos no tempo do cinema.

Enquanto escatologia, ícones e imagens filmicas compartilham essa expiação infinita do tempo histórico humano sob uma perspectiva cristã. Nesse rememorar infinito, as imagens filmicas, por sua vez, se afirmam em sua verossimilhança com o real, mas se desfazem na delicada trama do espírito que as mesmas são capazes de suscitar. O ícone permanece como aviso desse tempo, que já não pode mais ser apenas um corpo, e sim a sua transformação e superação enquanto *'fragmentos arbitrários de afirmação teológica'*.

Seja como a memória bíblica infinita que percorre o Rublev, seja como a memória das coisas que surgem 'naturalisticamente' sob a câmera do diretor e que nos devolvem sua imanência; seja mesmo como o lembrar silencioso da pintura sobre a intangibilidade do mundo visível e invisível, movimentos de uma revelação ininterrupta. Avisos do *numinoso* sob a matéria 'desprezível' da emulsão filmica.

Os cavalos sob a chuva ao final como chave desse movimento de revelação, como símbolos da inocência (de Baecque) e de uma harmonia possível.

E como última alegoria, os cavalos da inocência de Franz Marc olhando para a

---

*counsel from all eternity, which is ever unchangeable. That which is divine is immutable; there is no change in Him, nor shadow of change."*)

<sup>12</sup> Carmine Benincasa, *Gloria e Verità nell'Icona*; in: *Cahiers d'Art*, p. 104.

paisagem infinita e, tal qual a pintura, o cinema como olhar contemplativo:

*"Eu sou capaz de ver a imagem que surge quando a galinha-d'água mergulha na água; os milhares de círculos que envolvem cada minúsculo organismo vivo, o azul do céu murmurante, que é tragado pelo lago, o prazer de voltar à tona num lugar diferente – agora sei, meus amigos, o que a pintura significa: voltar à tona num ponto diferente."<sup>13</sup>*

---

<sup>13</sup> Citado in: Roger Cardinal, O Expressionismo; p. 72.

## DIÁRIOS

### A GRAVIDADE E A GRAÇA

*"Todos os movimentos naturais da alma são regidos por leis análogas às da gravidade material. Somente a graça constitui exceção.*

*Devemos sempre esperar que as coisas se passem conforme a gravidade, salvo intervenção do sobrenatural.*

*Duas forças reinam no universo: luz e gravidade."*

*Simone Weil, 1947*

*"(...) Hoje eu tive um sonho estranho. Eu olhava o céu – ele estava maravilhosamente calmo e límpido e, no alto, borbulhava lentamente como uma luz materializada, como vários filamentos sobre a trama do sol, semelhantes aos fios de seda vivos e cintilantes sobre um crepe bordado do Japão. E me parecia que esses filamentos portadores de luz e vida se moviam, deslizavam e se metamorfoseavam em pássaros planando a alturas inacessíveis. E esses pássaros planavam tão alto que me parecia que se eles perdessem as penas jamais tombariam sobre o solo mas que, ao contrário, voariam ainda mais alto para nunca mais retornar a esse mundo. E do alto escorria igualmente uma doce música e não se sabia se era a música que se assemelhava ao som de mil campainhas, ou se eram os gorjeios dos pássaros que davam a impressão de se escutar esta música. Se são as cegonhas...repentinamente escutei pronunciar e eu despertei. (...)"*

*Andrei Tarkovski, 6 de abril, 1972*

*[“(...) Aujourd'hui j'ai fait un rêve étrange. Je regardais le ciel – il était merveilleusement doux et limpide, et là-haut, bouillonnait lentement comme une lumière matérialisée, comme des fils sur la trame du soleil, semblables à de fils de soie, vifs et chatoyants, sur un crêpe du Japon brodé. Et il me semblait que ces fils porteurs de lumière et de vie, se mouvaient, glissaient et se métamorphosaient en oiseaux planant à des hauteurs inaccessibles. Et ces oiseaux planaient si haut qu'il me semblait que s'ils perdaient des plumes, celles-ci jamais ne tomberaient sur le sol, mais qu'au contraire elles s'envoleraient plus haut encore, pour ne plus jamais revenir en ce monde. Et de là-haut s'écoulait également une merveilleuse et douce musique, et l'on ne savait pas si c'était la musique qui ressemblait au son de mille clochettes, ou si c'était le gazouillis des oiseaux qui donnait l'impression d'entendre cette musique. Ce sont les cigognes...ai-je soudain entendu prononcer, et je me suis réveille. (...)"*]

## Memória Ortodoxa

*"Entre as luzes de esperança no período de trevas, nenhum brilhou mais ou foi melhor conhecida por nós do que São Sérgio de Radonezhski, o maior santo nacional da Rússia.*

*Sua vida é evocada por uma visita ao seu mausoléu no 'Troitse-Sergieva Lavra' (Mosteiro da Santíssima Trindade), em Zagorszk, cerca de quarenta e cinco milhas ao norte de Moscou. (...)*

*O estranho fenômeno da vida de São Sérgio foi ter sido ele coagido a ter uma participação ativa na vida política, embora se afastasse do mundo leigo. Raramente um homem tão completamente desprovido de ambição pessoal foi elevado exatamente ao centro de decisões de seu país. Ele tentou até mesmo evitar o contato com companheiros de claustro, e na companhia de seu irmão (que mais tarde abandonou-o por uma maneira mais convencional de vida monástica) viveu como eremita nas mais primitivas e selvagens condições, no interior da floresta ao norte de Moscou (...).*

*O papel exercido por São Sérgio na vida pública de seu país não foi de menor importância. (...) líderes militares visitavam-no, em seu mosteiro, para aconselharem-se sobre suas campanhas. Foi por Sérgio ter-lhe assegurado que venceria que Dmitry Donskoi partiu para a decisiva batalha de Kulikovo contra os tártaros, em 1380. Persuadiu também um certo Oleg de Ryazan, que havia traído a causa russa na referida campanha, a abandonar sua traição e passar o resto de seus dias como um homem pacífico e amante da lei. (Veríamos aqui uma possível fonte para o Príncipe que se alia aos tártaros no Rublev?)*

*Sérgius, que se propusera a fazer tão somente feitos de heroísmo espiritual, tornou-se o patrono da vida monástica, e foi também chamado 'o construtor da Rússia'."*

*Michael Bourdeaux, 1966*

## PAISAGEM COMO ÍCONE

*Ao longo da terra molhada os eucaliptos distribuem-se em fileiras ordenadas. Notas de um laranja baço misturam-se a um céu de verde e anil na linha do horizonte.*

*O capim em primeiro plano verticaliza a composição, enquanto o bruxulear da memória invade a paisagem de um instante anunciador. Sonhando com Bonnard, Soutine e Diebenkorn.*

*Buscando o monge pintor e o inferno irremissível; ícones e planos superpostos de cores em meio a veladuras; um anjo de Rublev interpelando-me a cada árvore e mato percorrido.*

*A cor é como a memória, ela se faz no presente nos indicando um caminho para um passado inalcançável.*

*Minha alma recorda o inferno ou se torna inferno, cindindo-se de um abraço da paisagem. Mas esse inferno passeia sob a o instante da melancolia, esquecido de si mesmo. Infância em derredor.*

*E por quê estes sempre campos cultivados com rugas de matos que remetem a florestas extintas? Ou o céu que me desafia com o sonho das nuvens, acalentando os inevitáveis aglomerados de árvores que protegem as plantações?*

*A mangueira solitária entre o cafezal, um milharal que acolhe pássaros escuros, goiabeiras, abacateiros, o canavial, um inventário de seres e coisas que se esquecem e se lembram num turbilhão.*

*Apenas a poesia silenciosa da pintura como chave do encontro. Nos rodapés, naturalmente.*



Dirceu Marins – paisagem, óleo s/ papel, 2000.

## NOSTALGIA

*"Eu tive um sonho esta noite. Sonhei que estava morto. Mas eu via, ou melhor, eu sentia tudo que se passava à minha volta. (...) Me sentia sem força, sem vontade, capaz apenas de ser a testemunha de minha morte, de contemplar meu cadáver. E, sobretudo, sentia novamente nesse sonho qualquer coisa de esquecida por longo tempo, uma sensação perdida – que não era um sonho, mas a realidade. Esta sensação era tão forte que, do fundo de minha alma subia uma vaga de tristeza e de compaixão para comigo mesmo; um sentimento estranho havia surgido, como um sentimento estético. (...)"*

*Andrei Tarkovski, 27 de junho, 1974*

[J'ai fait un rêve cette nuit. J'ai rêvé que j'étais mort. Mais je voyais, ou plutôt je sentais tout ce que se passait autour de moi. (...) Je me sentais sans force, sans volonté, et juste capable d'être le témoin de ma mort, de contempler mon cadavre. Et surtout, je ressentais dans ce rêve quelque chose d'oublié depuis longtemps, une sensation perdue – que ce n'était pas un rêve, mais la réalité. Cette sensation était si forte que du fond de mon âme montait une vague de tristesse et de pitié envers moi-même; un sentiment étrange avait surgi, comme un sentiment esthétique. (..)" ]

*Na tarde veloz*

*Os eucaliptos se encontram ao longe, sussurrando em toada. O ar – espectro que me observa da janela. Tão mudas as certezas do verde, que o azul se encarregou de soprá-lo. Dos laranjas e vermelhos só saberei depois.*

*As curvas ferem meus ouvidos, ou será a tarde que se fez tão só?*

*Pássaros que cruzam minhas mãos, num ônibus que poderia ser a barca de Caronte.*

*A paisagem sonha sozinha, a despeito de meus esforços de infância.*

*Então, é como se falassem os eucaliptos de um amanhã impossível. Morro de nostalgia por se fazer.*

*Minha tia fala de oceanos não percorridos, mas ainda não adivinho a mulher que repousa no dorso da campina.*

*Há odor demais no hálito dos cafezais.*

*Há mangueiras demais nos meus ombros.*

*E há dias de incompletude, que só podem ser ditos por um pintassilgo.*

*Meu cabelo ainda é liso como o sol, mas sei, que no horizonte de eucaliptos mora um quê de redenção.*

08/01

## O QUE VEMOS, O QUE NOS OLHA

### *Metáforas da Visão*

*"Ver é fixar... contemplar. A eliminação de todo o medo está na visão...que deve ser o alvo.*

*Uma vez a visão – deve ter sido um dom – aquela visão que parece inerente ao olho da criança, um olho que reflete a perda de inocência de forma mais eloqüente do que qualquer outra característica humana, um olho que, desde cedo, aprende a classificar percepções, um olho que espelha o movimento do indivíduo em direção à morte pela sua crescente incapacidade de ver."*

*Stan Brakhage, 1956*

### *Breviário do olhar contemplativo*

*O olhar é um não-dizer, mas também uma fala, que se acotovela com os outros sentidos. Toda a fome de infinito, um soluçar ou mesmo a profanação do transcendente – avisos da dissolução desse olhar sob a presença das coisas.*

*Mas os cavalos de Marc devem sonhar...*

*A memória deve reter todas essas protuberâncias e vazios. No viés dos esquecimentos novas janelas, que remetem ininterruptamente para uma cidadela inacabada.*

*Sempre por se construir estamos nós, assim como o pintor, que vive a agonia dessa incompletude a todo instante. Fixa a imagem e prontamente ela se esvai de sua retina e de sua memória, ou se perde entre elas. Transforma a imagem em pintura, torna-a imagem do *loci* ou outra imagem e novamente elas desabam umas sobre as outras – perpétuo movimento de um ver/imaginar atroz.*

*Visão – órgão sensor, instância das imagens, movimento e não-movimento do espaço-tempo. Percepção do espaço imediato e, ainda assim, veículo para a 'vidência' interior que advinha os possíveis – mesmo os impossíveis.*

*Imaginação visual – ver sobre os possíveis os sinais do inominável. Arte visual do invisível, sob a sua condição de pedra de toque para o 'Real' – esse algo, resíduo ininterrupto ou paisagem da memória.*

*Se o cinema, tal qual a pintura, são ficções sobre esse 'Real', permanecem ainda como pontes ou talvez, espelhos turvos; pois, se o deformam, também o encontram e dele se enamoram, tanto quanto se pode atravessá-las sob um lago ou rio.*

*Ver, rever, antever, prever. A visão se move em nós, quer como receptáculo de um córtex, uma consciência ou uma alma.*

*Cinema – arte da visibilidade por excelência. Memória do visível e dos visíveis, assim como recordação do invisível.*

*As imagens podem nos ferir – não em nossos olhos, cegos a um mundo de visíveis que também estão lá – mas em nossa carne e em nossa memória: olhar da nostalgia e olhar da contemplação.*

*Olhares esses que em Tarkovski estão entranhados num desejo de evanescência e, simultaneamente, de permanência. Uma toccata e fuga em ré menor que carrega o olhar para um repouso, que não é jamais estar em tranqüilidade e sim na fustigação que o visível/invisível pode causar em nós. Em como uma memória do visível pode ser uma parábola infinita sobre o invisível. Em estar num 'não-lugar' – a imagem cinematográfica – que pode se tornar a única realidade possível, pois inescapável.*

*E voltar com as mãos cheias de areia pode ser um preâmbulo para se colher flores, onde só se suspeitava existirem.*

*O som está lá, obviamente, como está antes no mundo; assim como se poderia falar nas memórias da epiderme ou tecer lembranças de pulmões, dentes, narizes...*

*A pintura não tem som, seus ruídos são internos, subterrâneos, suas vozes estão em nós.*

*Já o cinema é a conjugação do ver e do ouvir; pode, dessa forma, remeter-se ao 'Real' vivenciado pela maioria dos homens. Pode, assim, comunicar a palavra – essa excrescência do visível e do audível, sob a vestes do pensar e do falar.*

*Imagem-idéia, imagem-palavra, imagem-movimento. Mas o cinema não é um livro e, tampouco, uma pintura. O cinema é um em si que lembra de todas essas e outras coisas.*

*O caráter intrínseco das imagens, em Tarkovski, é a inviolabilidade de sua existência – elas estão lá, podemos 'construí-las' com suas partes, montá-las, mesmo adulterá-las. Não obstante, sua anterioridade e persistência nos são impenetráveis. A árvore que está no mundo existe antes de sua 'reprodução' na película. A construção do sentido está no ir e voltar que fazemos entre essa árvore, a que vemos no cinema e*

a que vemos em nosso interior. A retina turva as coisas e espelha a luz externa, mas um olhar intrínseco se move por entre os hiatos deixados pela visão.

Um plano-seqüência pode ser um pensar desse olhar interno, mas é antes uma metáfora visual. Alegoria em som e imagem sobre um tema, um vazio, um emudecer.

Um plano-seqüência pode ser um instante de contemplação, um perder-se na imagem-movimento e imagem-tempo.

Estou novamente olhando para o Rublev e sua paisagem chove em mim, sinto mesmo o frio e encharco meus pés na lama do caminho que se desenha sob sua luz. A harpa e a voz feminina à *bocca chiusa* novamente me carregarão por essa luz em movimento, enquanto olho para Rublev que olha para além. E meu olhar será por um instante o seu, o mundo colhido numa chuva que não cessa e uma árvore por abrigo. A anunciação que se avizinha de meus poros, enquanto as 'marcas do visível' ficaram sob o tempo esculpido nessa paisagem de luz.

Então, sob um pentimento de acumulações de visíveis, os ícones de Rublev/Tarkovski aparecerão também em movimento luminoso, eivados sonoramente de uma irremissível melancolia do olhar.

Melancolia, nostalgia: fuga do 'Real' e abandono num ensimesmar-se da imagem cinematográfica sob as imagens do espectador? Talvez.

Antes, porém, olhar transformador e olhar adivinho: o espaço-tempo descrito é a escada de Jacó para um outro tempo/espaço. Movimento imóvel dos ícones no espectador, convite a uma outra Luz. Deus? Para Tarkovski, certamente.

Prescindir dos nomes pode ser temerário, mas pode ser igualmente a superação de dicotomias aparentes. Se essa memória bíblica tarkovskiana é por demais explícita, a sua condição de poesia visual nos permite um devaneio sobre o transcendente.

Entretanto, a condição dolorosa que a nostalgia traz nos adverte do sacrifício em Tarkovski.

Mas esse movimento não é dogmático, não pretende converter: o encontro das ausências é também ele superação possível, caminho do meio nas imagens/sons do cineasta. Pode se ficar indiferente a isso, até mesmo odiá-lo, mas não se pode negá-lo.

Essas imagens-ícones nos desafiam em seu lirismo. Desvelamento da face mas ocultamento do corpo. Como nos ícones bizantino-russos, esse cinema não se propõe somente como signos a serem desvendados e a história, duração linear e de genealogia precisa. Suas metáforas não são a de um programa audiovisual de massas, embora se abra indistintamente.

Sua dificuldade reside em compartilhar o sacrifício, em aceder a um êxtase de

*difícil digestão, pois que suas marcas serão indeléveis e se inscreverão em nós. Mesmo sem Deus.*

*Os cavalos de Marc e Tarkovski sonham sob uma paisagem em iminente desintegração.*

10/01



Dirceu Marins – floresta interior (I), óleo s/ papel, 2001.

## ANÁFORA

*"A anáfora é um procedimento que não existe no cinema ou então, somente na qualidade de citação, de reminiscência. Somente Bergman, em Persona, utilizou uma vez a repetição em um sentido psicológico.*

*Filmar o Evangelho e terminá-lo assim? Mas como? Como filmá-lo?*

*O Evangelho de Lucas é bem escrito e muito poético.*

*A flagelação: "Faz uma profecia: quem é que te bateu?" (Evangelho segundo Lucas, XXII, 64).\**

*O Evangelho, o Gólgota.*

*Importantíssimo: por que Judas traiu? Seus motivos.*

*Mas quando eu fizer O Gólgota, ele será extremamente difícil de realizar: as cenas de massa, os costumes, as construções, os efeitos especiais.*

*Naturalmente, o todo deverá ser poético: com os milagres, os anjos, as visões, as vozes, as premonições, as reminiscências, os sonhos, os eclipses do sol, os tremores de terra e a expulsão de demônios (Georges de LaTour).*

*Jesus se sente culpado em relação à Judas. Jesus está aniquilado diante da necessidade implacável que deve fazer de Judas um traidor. Ele observa com precisão como pouco a pouco morre em Judas a idéia da traição. Como Judas, cheio de estupor, presta atenção a esta inspiração; e Jesus, como um homem que teria passado de um veneno a outro, aguarda com ansiedade que o veneno comece a fazer seu efeito.*

*Andrei Tarkovski, 16 octobre, 1986*

*\* Utilizei a versão em português do texto da Bíblia de Jerusalém.*

*("L'anaphore est un procédé qui n'existe pas au cinéma, ou alors seulement en qualité de citation, de reminiscence. Seul Bergman, dans Persona, a utilisé une fois la répétition dans un sens psychologique.*

*Tourner l'Évangile et en finir là? Mais comment? Comment le tourner?*

*L'Évangile de Luc est très poétique et bien écrit.*

*La flagellation: 'Fais le prophète! Dis qui de nous t'a frappé?' (Évangile selon Luc, XXII, 64).*

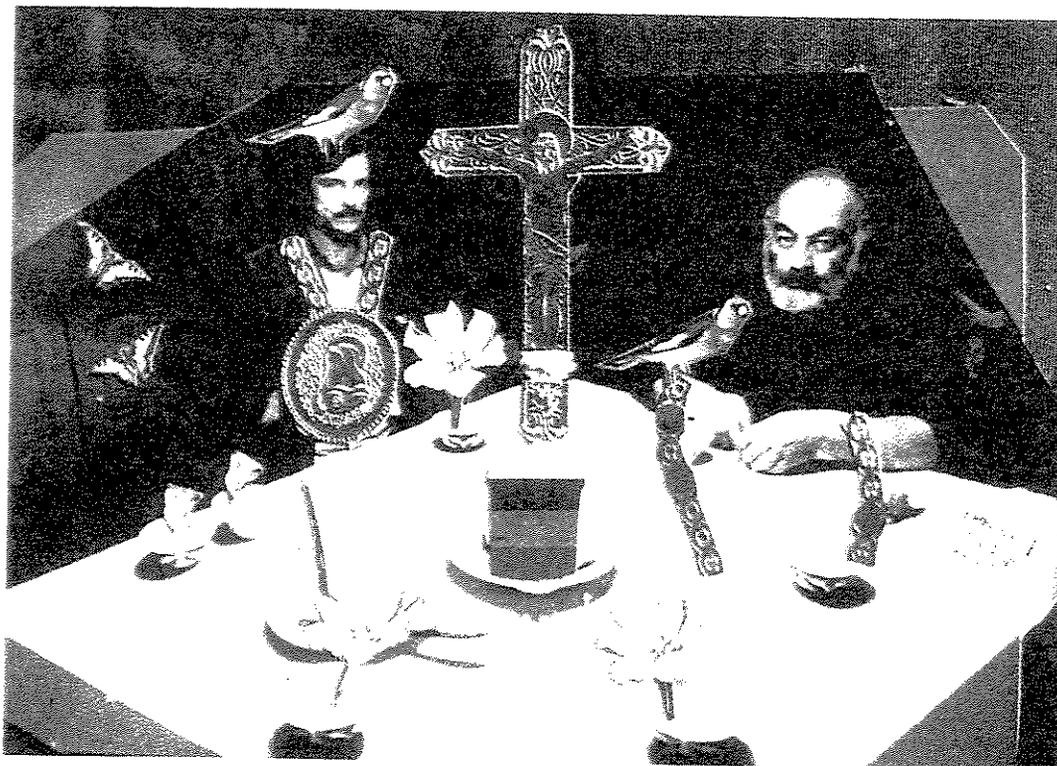
*L'Évangile, Le Golghota.*

*Très important: pourquoi Judas a-t-il trahi? Ses motifs.*

*Mais quand je ferai Le Golghota, il sera extrêmement difficile de réaliser: les scènes de masse, les costumes, les constructions, les effets spéciaux.*

*Naturellement, le tout devra être poétique: avec des miracles, des anges, de visions, de voix, des prémonitions, des reminiscences, des songes, des éclipses du soleil, des tremblements de terre et des expulsions de démons (Georges de LaTour).*

*Jésus se sent d'une certaine manière coupable à l'égard de Judas. Jésus est effondré devant la nécessité implacable qui doit faire de Judas un traître. Il observe avec précision comment mûrit peu à peu en Judas l'idée de la trahison. Comment Judas, rempli de stupeur, prête l'oreille à cette inspiration; et Jésus, comme un homme qui aurait tendu du poison à un autre, attend avec anxiété que le poison commence à faire son effet.")*



*Andreï Tarkovski et  
Sergueï Paradjanov  
à Tbilissi  
(photo P. Cazals).*

## *Fotogramas*

*Estamos sós na paisagem. Mas vaga presença nos acolhe em surdina.*

*Uma porta se abriu para a planície, enquanto cavalos pastam na chuva.*

*Ícones molhados se consomem sob o trigo, ondulado a cada brisa que respira  
árvore morta.*

*Um menino que subiu ao céu turvou-se por um Apocalipse de Dürer.*

*O espelho devolveu o furtivo, em prece sob a Zona incontornável. Como se a  
mulher que renascesse nos braços fosse a mesma que nos embalasse na dacha, ou a  
memória oceânica encontrasse o pai nas xícaras molhadas.*

*Numa floresta a mãe voltou, trazendo a árvore da bem-aventurança. E Cristo  
há de lavar os pés na neve eslava, sempre que o cavalo se espreguiçar junto às asas  
partidas.*

*Sem aviso, um bosque russo nascerá na Catedral.*

*Sem aviso, lama e aguaceiro virão nos buscar.*

08/01

# ROTEIRO DO VÍDEO QUE ACOMPANHA A DISSERTAÇÃO

## I- OBSERVAÇÕES

As imagens em movimento que se pretendem aqui buscam concatenar, porém não totalizar, a poética filmica de *Andrei Rublev*. Esta poética está no imaginário cinematográfico tarkovskiano como olhar subjetivo e ao mesmo tempo ‘objetivo’, na medida em que a câmera desvela nas coisas e nos seres de seu universo possibilidades aquém da mera descrição. Daí que a abordagem proposta vise aproximar essas imagens entre si, simultaneamente às imagens que se procura acrescentar, de forma que o espírito que atravessa o corpo filmico tarkovskiano não seja anulado nesse processo.

O movimento almejado para essas imagens, porém, leva-as a não se prestarem apenas como justaposição de partes isoladas de um mesmo discurso. Outrossim, é um movimento de ordem ‘espiritual’ o que aproxima as imagens buscadas e as imagens ‘encontradas’. Por espiritual entendo aqui uma presença, antes de mais nada, intuitiva e partilhadora de um encanto pelas coisas e os seres, a qual me leva a uma ‘apropriação’ e afeição pelo ‘discurso’ que envolve a filmografia tarkovskiana. Não se trata de querer ‘filmar como Tarkovski’, mas de levar a montagem a um paroxismo que ‘evidencie’, na forma de construção e apropriação das imagens do cineasta com as imagens a serem acrescentadas, um mesmo movimento poético. Ainda que o risco de tal pretensão nos advirta de seu possível sucesso.

Busquei selecionar, nas imagens de Tarkovski, todas aquelas que me dessem a possibilidade de tentar ‘descrever’ uma paisagem interior e exterior, paralelamente à sua inserção num imaginário do Apocalipse e remetendo-se ao itinerário do texto, enquanto paisagem como ícone e como cinema.

Creio que, fatalmente, nossos infernos nos acompanham; não penso aqui em negativismo, mas na ordem dos desejos que vão pousar e/ou emergir das imagens em sucessão quase infinita, resgatando em sua inviolabilidade subjetiva a dimensão espiritual de cada um, e a qual o próprio Tarkovski tanto se esmerou em mostrar.

Cabe ressaltar, igualmente, o papel assumido pela música como condutora da montagem pretendida. Esta não se coloca como decalque das trilhas dos filmes de

Tarkovski, embora em alguns momentos usei fragmentos de suas trilhas. As que utilizei tem um approach eletrônico, eivadas de formas musicais limítrofes entre o rock e a música eletro-acústica ‘erudita’: Coil e The Young Gods. A música de Arvo Pärt, por sua vez, compartilha uma mesma espiritualidade presente na trilha do ‘Rublev’. Não obstante o silêncio, ruídos e sons externos em geral devam-participar da montagem.

Esta fragmentação operará como música e imagem, baseadas num princípio de ‘colagem’ e remetendo-se ao texto; procurando assumir, assim, a forma de discurso poético mencionada.

Nota: O texto acima e o roteiro do vídeo são, salvo algumas alterações, os mesmos apresentados para a Qualificação, pois não consegui trabalhar com um roteiro prévio. Assim, o vídeo que acompanha a dissertação possui um outro formato e seu roteiro se desenvolveu paralelamente à sua montagem.

## II - ROTEIRO

ABERTURA: Título, letreiros, etc. Música *At the Heart of it All* (Coil) até a Cena 4.

CENA 1: Em *fade in*, tomada de uma árvore (copa) em plano médio. A câmera desloca-se da direita para a esquerda, passeando pelos galhos, ao amanhecer. Corte.

CENA 2: Tomada frontal de uma árvore ao anoitecer numa campina (na montagem, as cenas de 1 à 5 se fundem e parecem estar no mesmo tempo). Corte.

CENA 3: Na mesma campina (não vemos a árvore) um cavalo pasta. Corte.

CENA 4: Ao final do plano-sequência, vemos a árvore e o cavalo sob a mesma campina, em idêntica tomada frontal. Imagem desaparece em *fade out*. Fim da trilha incidental (Coil). Corte.

CENA 5: Em *fade in*, surge uma pintura de Rublev – *Cabeça de um Anjo com Trombeta* - Ausência de som. Corte.

CENA 6: Mesma imagem em *close*. A partir desse momento, a música de Arvo Pärt (*Agnus Dei*) percorre o plano-seqüência até a cena 17. Corte.

CENA 7: Pintura de Rublev – *O Arcanjo Miguel*. A câmera dá um *zoom* lento e deve parar no rosto.

CENA 8: Mesma pintura, a partir da base. A câmera sobe lentamente até a face. Corte.

CENA 9: *Close* da face do anjo. A câmera se desloca lentamente da esquerda para a direita. Corte.

CENA 10: *Zoom* de um detalhe da pintura revelando esmaecimento (na montagem aparece um detalhe do *Salvador*). Corte.

CENA 11: Tomada frontal de imagem do Rublev – *A Transfiguração*. Corte.

CENA 12: *Close* da parte central da pintura. A câmera recua vagarosamente até a posição original da cena anterior. Corte.

CENA 13: Tomada frontal de imagem do Rublev – *A Descida do Espírito Santo*. Corte.

CENA 14: Detalhe da extremidade direita da pintura, focando os pés das figuras. A câmera descreve uma parábola dos pés até a extremidade esquerda. *Zoom* com movimento da câmera. Corte.

CENA 15: Detalhe em *close* da pintura – *A Transfiguração*. A câmera movimenta-se da direita para a esquerda. Corte.

CENA 16: Tomada frontal da pintura *As Mulheres Virtuosas* de Rublev. A câmera sobe lentamente e pára no ápice do afresco. *Close* da parte central.. Corte.

CENA 17: Tomada em plano-médio da mesma pintura, mostrando a cabeça das figuras. A imagem deve desaparecer em *fade out*. Fim da trilha incidental de Arvo Pärt. Corte.

CENA 18: Plano-sequência do Rublev: travelling aéreo de paisagem (3ª Parte: A Paixão Segundo Andrei). Trilha incidental Coil ('At the Heart...') até Cena 19. Corte.

CENA 19: Súbito, plano-sequência também da 3ª Parte (A Paixão...): a partir do momento em que o Cristo de Rublev anda sob a neve numa paisagem russa. O plano-sequência de Tarkovski deve ser cortado no último instante, quando da crucificação na paisagem eslava, em *fade out*. fim da trilha incidental. Corte.

CENA 20: Plano-sequência completo do *Rublev* (5ª Parte: O Juízo final) – Daniel Chorny e Andrei Rublev caminham numa pradaria, discutindo sobre a pintura da catedral de Vladimir. Sons do filme (S. D. F.). Corte.

CENA 21: Plano-sequência também da 5ª Parte do *Rublev* – recordação de Andrei: ele e Kiril andam sob a chuva, abrigando-se sob uma árvore na campina. S. D. F.. Corte.

CENA 22: Excerto da 6ª Parte do *Rublev* ( A Invasão) – tomada em plano-médio das patas dos cavalos galopando sob a água, até o momento em que a câmera sobe e dá uma panorâmica dos cavaleiros em formação de batalha. S. D. F.. Corte.

CENA 23: Excerto do filme *Stalker* – tomada de uma poça na Zona proibida. S. D. F.. Corte.

CENA 24: Excerto do filme *A Infância de Ivan* - travelling através de terra e arbustos. A partir desse momento, a trilha incidental dos Young Gods ( *Moon Revolutions*, excerto) entrecorta os planos seguintes até a Cena 31. Corte.

CENA 25: Tomada frontal em perspectiva de árvores em um terreno descampado, sob o horizonte. Corte.

CENA 26: Detalhe, na mesma perspectiva frontal do flanco esquerdo do plano anterior. Corte.

CENA 27: Tomada do '*Stalker*' – blindados e outros veículos militares decompondo-se numa planície da Zona. Corte.

CENA 28: Excertos do '*Stalker*' – a câmera passeia por um lago, revelando despojos da civilização humana, com peixes que trafegam por entre eles. Corte.

CENA 29: Excerto do '*Rublev*' (6ª Parte) – tomada aérea da invasão de Vladimir, em câmera lenta. Corte.

CENA 30: Excerto do *Rublev* (Idem) – o jovem Foma sendo atingido por uma flecha, também em câmera lenta, até o momento em que ele cai e a câmera filma a água corrente. Corte.

CENA 31: Excertos do filme *O Sacrifício* – um carro virado, objetos e despojos que sugerem um Apocalipse Nuclear. Corte em fade out, aproveitando o próprio final do plano-sequência. Fim da trilha incidental (*Moon Revolutions*). Corte.

CENA 32: Tomada da 6ª Parte do *Rublev* – sob os escombros da catedral, Andrei encontra Teófanos ; começo do plano até o momento em que a câmera focaliza o rosto de Teófanos pela primeira vez. S. D. F.. Corte.

CENA 33: Novamente, excerto do *Rublev* usado na Cena 22, embora o corte deva ser antes da tomada panorâmica surgir. S. D. F.. Corte.

CENA 34: Mesmo excerto de *Stalker* da Cena 23. S. D. F.. Corte.

CENA 35: Plano-sequência completo do *Rublev* (8ª Parte: O Sino) – Boris à procura do barro ideal, sob a chuva. Rublev aparece no momento em que ele encontra o barro e o observa. S. D. F.. Corte.

CENA 36: Tomada do *Rublev* (8ª Parte) – a mesma lembrança da Cena 21, agora em sua aparição na última parte do filme ( apenas tomada frontal em perspectiva dos monges sob a árvore e a chuva). Até o momento em que a recordação termina e a câmera focaliza o rosto de Andrei sob a neve. S. D. F.. Corte.

CENA 37: Curto plano- sequência completo do *Rublev* (8ª Parte) – tomada da árvore junto a qual é construído o sino, de um ‘caminho’ sob a neve e de panos estendidos sob o chão. S. D. F.. Corte.

CENA 39: Planos-sequências finais do *Rublev* – a partir do momento em que Andrei se aproxima de Boris , estendido ao chão, rompendo seu voto de silêncio. Segue-se o plano-sequência dos ícones e cavalos sob a chuva ao final do filme. S. D. F.. Corte deve ser em *fade out*.

FINAL: Créditos/letreiros, etc.

## FICHA TÉCNICA / FILMOGRAFIA

### - *ANDREI RUBLIOV (ANDREI RUBLEV) - 1966*

Direção: Andrei Tarkovski; argumento e roteiro: Andrei Tarkovski, Andrei Michalkov-Konchalovski (Kontchalovski); fotografia (BN e Sovcolor, Scope): Vadim Yusov; música: Viaceslav Ovcínnikov; som: I. Zelenkova; montagem: L. Feiginova, T. Egoryceva, O. Chevkenenko; cenografia: Evgeni Cerniaev (com a colaboração de I. Novoderejkin, S. Voronkov); roupas: L. Novi, M. Abar-Baranovskaia; maquilagem: V. Rudina, M. Aliautdinov, S. Barkusov; intérpretes: Anatoli Solonitsyn (Andrei Rublev/Rubliov), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolai Grinko (Danill/Daniel Ciorny/Chorny), Nikolai Sergeev (Feofan Grek/Theófanos, o Grego), Irma Rauch [Tarkovskaia] (a boba/a muda), Nikolai Burlyaev (Boriska/Boris), Yuri Nazarov (o Grande Príncipe e o Príncipe Menor), Roland Bikov (o saltimbanco/o bufão), Yuri Nikulin (Patrikey), Michail Kononov (Fomka/Foma), Stepan Krylov (o fabricante de sinos), Sos Sarkisian (Cristo), Bolot Beichenaliev (o cão tártaro), N. Grabbe, B. Matysik, A. Obuchov, Volodia Titov, N. Glazkov, K. Alexandrov, S. Bardin, I. Bykov, G. Borisovski, V. Vasilev, , Z. Vorkul, A. Titov, , V. Volkov, I. Mirochnicenko, T. Ogorodnikova; produção: Mosfilm (Grupo Artístico dos Escritores e Cineastas); diretor de produção: T. Ogorodnikova; duração 190 min.; data da execução: 1966; primeira apresentação: 1969 (Festival de Cannes), 1971 (URSS).

Outros filmes consultados:

### - *IVANOVO DETSTVO (A INFÂNCIA DE IVAN) - 1962*

Direção: Andrei Tarkovski; argumento: do conto *Ivan* de Vladimir Bogomolov; roteiro: Michail Papava, Vladimir Bogomolov; fotografia (BN): Vadim Yusov; música: Viaceslav Ovcínnikov; som: I. Zelenkova; montagem: L. Feiginova; cenografia: Evgeni Cerniaev; intérpretes: Kolya [Nikolai Burlyaev] (Ivan), Valentin Zubkov (Kholin), Evgeni Jarikov

(Galcev), Stepan Krylov (Katasonov), Nikolai Grinko (Griaznov), Dimitri Miliutenko (o velho), Valentina Maliavina (Macha), Irma Tarkovskaia (mãe de Ivan), Andrei Konchalovski (soldado de óculos), Ivan Savkin, V. Marenkov, Vera Mituric; produção: Mosfilm; diretor da produção: G. Kuznecov; duração: 95 min.

- *SOLIARIS (SOLARIS)* - 1972

Direção: A. Tarkovski; argumento: do romance homônimo de Stanislaw Lem; roteiro: A. Tarkovski, Fridrich Gorenchtein; fotografia (Sovcolor, Scope): Vadim Yusov; música: Eduard Artemev (e o *Prelúdio coral em fá menor* de Johann Sebastian Bach); cenografia: Michail Romadin; intérpretes: Donatas Banionis (Kris Kelvin), Natalia Bondarchuk (Hari), Yuri Yarvet (Snout), Anatoli Solonitsyn (Sartorius), Vladislav Dvorjecki (Burton), Nikolai Grinko (o pai), Sos Sarkisian (Gibarian); produção: Mosfilm; duração (edição original): 165 min. (na Itália: 115 min.).

- *ZERKALO (O ESPELHO)* - 1974

Direção: A. Tarkovski; argumento e roteiro: A. Tarkovski, Alexander Misarin; poemas de Arseni Tarkovski lidos por Innokenti Smoktunovski (na versão italiana por Romolo Valli); fotografia (Sovcolor e BN): Georgi Rerberg; música: Eduard Artemev (e trechos de Bach, Pergolesi, Purcell); som: Semion Litvinov; montagem: L. Feiginova; cenografia: Nikolai Dvigubski; roupas: N. Fomina; maquilagem: V. Rudina; intérpretes: Margarita Therekova (a mãe/Natalia), Filipp Yankovski (Alexei com cinco anos), Oleg Yankovski (o pai), Ignat Danilcev (Ignat/Alexei com doze anos), Anatoli Solonitsyn (o desconhecido), Nikolai Grinko (chefe da seção da tipografia), Alla Demidova (Liza), Yuri Nazarov (o instrutor militar), L. Tarkovskaia (a mãe, quando velha), T. Ogorodnikova, Yuri Sventikov, T. Revechnikova, E. del Bosque, L. Correcher, A. Gutierrez, D. Garcia, T. Pames, Teresa e Tatiana del Bosque; produção: Mosfilm (Quarto Grupo Artístico); diretor da produção: E.

Vaisberg; duração: 105 min.

- *STALKER* - 1979

Direção: A. Tarkovski; argumento: do conto *Piquenique às margens da estrada* de Arkadi e Boris Strugacki (Strugaski); roteiro: Arkadi e Boris Strugacki (Strugaski); fotografia: Alexander Kniajinski; música: Eduard Artemev (e trechos do *Bolero* de Ravel e da *Nona Sinfonia* de Beethoven); som: V. Sarun; montagem: L. Feiginova; cenografia: A. Merkulov; roupas: N. Fomina; maquilagem: V. Lvova; poemas de Fiodor Tiutcev e Arseni Tarkovski; intérpretes: Alexander Kaidanovski (Stalker), Anatoli Solonitsyn (o escritor), Nikolai Grinko (o cientista), Alisa Freindlich (a mulher do Stalker), Natacha Abramova (a filha), F. Jurna, E. Kostin, R. Rendi; produção: Mosfilm (Segundo Grupo Artístico); diretor da produção: L. Tarkovskaia; duração: 161 min.

- *NOSTALGHÌA (NOSTALGIA)* - 1983

Direção: A. Tarkovski; argumento e roteiro: A. Tarkovski, Tonino Guerra; fotografia (Technicolor): Giuseppe Lanci; música: trechos de Debussy, Verdi, Wagner, Beethoven; som: Remo Ugolinelli; montagem: Erminia Mavarei, Amedeo Salfa; cenografia: Andrea Crisanti, Lina Nerli Taviani; maquilagem: Giulio Mastrantonio; intérpretes: Oleg Yankovski (Andrei Gorchakov), Erland Josephson [voz de Sergio Fiorentini] (Domenico), Domiziana Giordano [voz de Lia Tanzi] (Eugenia), Patrizia Terreno (mulher de Gorchakov), Milena Vukotic (mulher na piscina de Bagno Vignoni), Laura de Marchi, Delia Boccardo (mulher de Domenico), Raffaele Di Mario, Rater Furlan, Livio Galassi, Elena Magoia, Piero Vida; produção: Rai 2 TV – Sovin film (Itália – URSS), realizada por Renzo Rossellini e Manolo Bolognini para Opera Film Produzione; diretor da produção: Francesco Casati; duração: 130 min.

- OFFRET ( O SACRIFÍCIO) - 1986

Direção, argumento e roteiro: A. Tarkovski; fotografia (Eastmancolor): Sven Nykvist; música: Johann Sebastian Bach (da *Paixão Segundo S. Mateus*), música instrumental japonesa (flauta Shuso Watazumido), cantos tradicionais dos pastores suecos; som e mixagem: Owe Svensson, Bosse Persson; montagem: A. Tarkovski, Michal Leszczykowski; conselheiro técnico: Henri Colpi; cenografia: Anna Asp; roupas: Inger Pehrsson; intérpretes: Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Valérie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gúdrun Gísladóttir (Maria), Sven Wollter (Viktor), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (o garoto), Per Källman, Tommy Nordhal (enfermeiros); produção: Instituto Sueco do Filme de Stocolmo / Argos Film S. A. (Paris), em colaboração com Film Four International (Londres), Josephson & Nykvist HB, Sveriges Telev. / SVT2, Sandrew Film & Theater AB com a participação do Ministério Francês da Cultura; diretor da produção: Katinka Farago; duração: 145 min.

Fonte: Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*; pp. 293, 294, 295, 296.

## BIBLIOGRAFIA

A BÍBLIA DE JERUSALÉM - São Paulo, Edições Paulinas, 1985.

ABOID, José R. Elias. La Santa Iglesia Ortodoxa; in:  
[http://www.fatheralexander.org/booklets/spanish/santa\\_iglesia.htm](http://www.fatheralexander.org/booklets/spanish/santa_iglesia.htm) .

ALBERTI, Leon Batista. Da Pintura; Campinas, Editora da Unicamp, 1989.

ALEXANDER, Paul J. (Editor). The Byzantine Apocalyptic Tradition; Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1985.

ALMEIDA, Milton José de. Imagens e Sons: A Nova Cultura Oral; São Paulo, Cortez, 1994.

\_\_\_\_\_ Cinema: Arte da Memória; Campinas, Autores Associados, 1999.

AUXENTIUS, 'Bishop'. The Iconic and Symbolic in Orthodox Iconography; in:  
[http://orthodoxinfo.com/general/orth\\_icon.htm](http://orthodoxinfo.com/general/orth_icon.htm) .

AVELLAR, José Carlos. Imagem e Som – Imagem e Ação – Imaginação; São Paulo, Paz e Terra, 1988; 2ª Edição.

BACHELARD, Gaston. A Dialética da Duração; São Paulo, Ática, 1994; 2ª Edição.

\_\_\_\_\_ A Água e os Sonhos: Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria; São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BAECQUE, Antoine de. Andrei Tarkovski; Paris, Editions de l'Etoile/ Cahiers du Cinéma,

1989.

BAXANDALL, Michael. O Olhar Renascente – Pintura e Experiência na Itália da Renascença; Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

BAZIN, André. Qu'est-ce le Cinéma?; Paris, Les Editions du Cerf, 1987.

\_\_\_\_\_ O Cinema da Crueldade; São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BEDOUELLE, Guy. Du Spirituel dans le Cinéma; Paris, Les Editions du Cerf, 1985.

BENINCASA, Carmine. Gloria e Verità nell'Icona in: Cahiers d'Art, Numero Uno; Roma, Cahiers d'Art, Maio de 1994.

BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única - Obras Escolhidas, Vol. II; São Paulo, Brasiliense, 1985.

BLAKE, William. O Matrimônio do Céu e do Inferno / O Livro de Thel; São Paulo, Iluminuras, 1995; 2ª Edição.

BOGUSLAWSKY, Alexander. Russian Painting (home page) ; in:  
[http://www.rollins.edu/Foreign\\_Lang/Russian/ruspaint.html](http://www.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/ruspaint.html) .

BOURDEAUX, Michael. A Religião Cristã na URSS; Petrópolis, Vozes, 1967.

CAMARGO, Iberê. Gaveta dos Guardados; São Paulo, Edusp, 1998.

CASSANELI, Roberto. (org.) Apocalisse - Miniature dal Commentario di Beato di Liébana (XI Secolo); Milão, Editoriale Jaca Book SpA, 1997.

CHIPP, Herschell B. (org.) Teorias da Arte Moderna; São Paulo, Martins Fontes, 1988.

CORSINI, Eugênio. O Apocalipse de São João; São Paulo, Edições Paulinas, 1984.

DAMASCENO, São João. Apologia Against Those Who Decry Holy Images; in:  
<http://amsterdam.park.org:8888/Guests/Russia/moscow/sergiev/rublev.html> .

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Que Vemos, O Que Nos Olha; São Paulo, Editora 34; 1998.

ELGER, Dietmar. Expressionism: A Revolution in German Art; Köln, Taschen, 1994.

ELIADE, Mircea. Imagens e Símbolos: Ensaio Sobre o Simbolismo Mágico-Religioso; São Paulo, Martins Fontes, 1996; 2ª Edição.

FAURE, Élie. A Arte Medieval; São Paulo, Martins Fontes, 1990.

GAGNEBIN, Jean Marie. História e Narração em Walter Benjamin; Campinas, Editora da Unicamp, 1994.

GAUTHIER, Guy. Andrei Tarkovski; Paris, Collection Filmo; Edilig, 1988.

GOMBRICH, Ernst Hans. A História da Arte; Rio de Janeiro, Guanabara, 1993.

\_\_\_\_\_ Para uma História Cultural; Lisboa, Gradiva, 1994.

GRABAR, Andre. Las Vías de la Creación en la Iconografía Cristiana; Madrid, Alianza, 1985.

HANCOCK, Stuart C. Master of the Cinematic Image; in:  
<http://skywalking.com/tarkovski/master.html> .

HEINBERG, Richard. Memórias e Visões do Paraíso; Rio de Janeiro, Campus, 1991.

HOSOKAWA, Shuhei. Por Um Bom Viajante Nostálgico; in: Revista Imagens; Campinas, Editora da Unicamp, Agosto de 1994.

KALA, Thomas. Meditações sobre os Ícones; São Paulo, Paulus, 1995.

L'APOCALISSE DI GIOVANNI (a cura di Alfred Wikenhauser com le xilografie di Albrecht Dürer) – Milão, Rizzoli Editore/ Biblioteca Universale Rizzoli, 1990; 2ª Edizione.

LASAREFF, Victor. Ícones Russes; Paris, Flammarion/Unesco, 1962.

LAZAREV, Victor. Storia della Pittura Bizantina; Torino, Giulio Einaudi Editore, 1967.

MAKSIMOV, Vladimir. Andrey Rublëv; in: Cahiers d'Art, Numero Uno; Roma, Cahiers d'Art, Maio de 1994.

MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica; Belo Horizonte, Itatiaia, 1963.

PACAUT, Marcel. L'Iconographie Chrétienne; Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

PANOFSKY, Erwin. A Perspectiva como Forma Simbólica; Lisboa, Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_ Studies in Iconology; New York, Icon Editions, 1972.

\_\_\_\_\_ Idea – Contribución a la Historia de la Teoria del Arte; Madrid, Cátedra, 1995.

PASOLINI, Pier Paolo. Diálogo com Pier Paolo Pasolini – Escritos (1957-1984); São Paulo, Nova Stella, 1986.

\_\_\_\_\_ Empirismo Herege; Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.

PASSARELI, Gaetano. O Ícone da Trindade; São Paulo, Ave Maria, 1996.

PLUGIN, Vladimir (compiled and introduced). Masters of World Painting: Andrei Rublev; Leningrad, Aurora Art Publishers, 1987.

SCHAMA, Simon. Paisagem e Memória; São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

SCHAPIRO, Meyer. Estudios sobre el Arte de la Antigüedad Tardía, el Cristianismo Primitivo y la Edad Media; Madrid, Alianza, 1987.

SCHÖNBORN, Christophe Von. L'Ícône du Christ: Fondements Théologiques; Paris, Les Éditions Du Cerf, 1986; 3<sup>th</sup> Edition.

SENDER, Egon. L'Icona: Immagine dell'Invisibile - elementi di teologia, estetica e tecnica; Milano, Edizione San Paolo, 2001; 6<sup>a</sup> Edizione.

SMIRNOV, I. I. (Editor-chefe) A Short History of the USSR – PART I; Moscow, Progress Publishers, 1965.

SUMNER, B. H. Una Retrohistoria de Rusia; México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1985.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o Tempo; São Paulo, Martins Fontes, 1989; 2<sup>a</sup> Edição.

\_\_\_\_\_ Journal: 1970 – 1986; Paris, Cahiers du Cinéma, 1993.

\_\_\_\_\_ e KONTCHALOVSKI, Andrei. Andrej Rublêv il Pittore delle Icone. Uma Briciola della sua Vita ( excerto da parte final do Roteiro do filme Andrei

Rublev; tradução italiana de Kemo Risel); in: Cahiers d'Art, Numero Uno; Roma, Cahiers d'Art, Maio de 1994.

TURCOTTE, Diane. Sur les Traces de L'Oubli: La Mémoire au Cinéma et le Travail du Spectateur; in: <http://uregina.ca/~matherp/turcotte.txt>

VACCHE, Angela Dalle. Cinema and Painting: How Art is Used in Film; Austin, University of Texas Press, 1997; 2<sup>th</sup> Edition.

VASQUEZ, Amelia. Icon of the Trinity by Andrei Rublev; in:  
[http://www.cbcnet/pinoyjubilee2000/festival/icon\\_of\\_the\\_trinity\\_by\\_andrei\\_ru.html](http://www.cbcnet/pinoyjubilee2000/festival/icon_of_the_trinity_by_andrei_ru.html) .

VEIL, Simone. A Gravidade e a Graça; São Paulo, Martins Fontes, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações Filosóficas, in: Os Pensadores; São Paulo, Nova Cultural, 1999.

XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema; Rio de Janeiro, Graal, 1991; 2<sup>a</sup> Edição.

\_\_\_\_\_ O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência; Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

YANKÉLÉVITCH, Vladimir. L'Irréversible et la Nostalgie; Paris, Flammarion, 1974.

YATES, Francis A. The Art of Memory; Chicago, University of Chicago Press, 1966.