



## A presença dos ícones no cinema de Andrei Tarkovski

The presence of the icons in the cinema of Andrei Tarkovsky

Kátia Marly Leite Mendonça\*

### Resumo

Esta comunicação foi apresentada oralmente, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), no dia 03 de junho de 2018, durante a Terceira Sessão (Section 3A) coordenada pelo Prof.Dr.Eric Lohr, no evento internacional *Krakow Meetings: IX Krakow Conferences on Russian Philosophy (Eugene Trubetskoy: Icon and Philosophy)*, organizado pela Pontifical University of John Paul II em Cracóvia, o qual teve lugar no período de 03 a 06 de junho de 2018, na Abadia Beneditina de Tyniec, Cracóvia. A comunicação aqui apresentada faz parte das reflexões sobre a relação entre ética, arte, imagem, sociedade e religiosidade, que constituem o eixo central de pesquisa apoiada por Bolsa de Produtividade do CNPq. Nela, a partir de um diálogo com a teologia e a filosofia do ícone de Pavel Florensky, analisamos a questão da presença dos ícones religiosos no cinema de Andrei Tarkovski, seu sentido e significado dentro da concepção de imagem e de arte do diretor, uma visão marcada pelo diálogo com Deus.

**Palavras-chave:** Ícone; imagem; Andrei Tarkovski; Pavel Florensky.

### Abstract

This communication was presented orally, with the support of the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), on June 3, 2018, during the Third Session (Section 3A) coordinated by Prof.Dr.Eric Lohr, in the international event *Krakow Meetings: IX Krakow Conferences on Russian Philosophy*, organized by the Pontifical University of John Paul II in Krakow, which took place from 03 to 06 June 2018, at the Benedictine Abbey of Tyniec, Krakow. The communication presented here is part of the reflections on the relationship between ethics, art, image, society and religiosity, which are the central axis of research supported by a grant (Productivity scholarship) from CNPq. In it, starting from a dialogue with the theology and philosophy of the icon of Pavel Florensky, we analyze the question of presence of the religious icons in the cinema of Andrei Tarkovski, its sense and meaning within the conception of image and art of the director. A vision marked by dialogue with God.

**Keywords:** Icon; Image; Andrei Tarkovsky; Pavel Florensky.

---

Comunicação submetida em 04 de julho de 2018 e aprovada em 14 de dezembro de 2018.

\* Doutora em Ciência Política (USP). Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Universidade do Estado do Pará (UEPA) e do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Bolsista de Produtividade do CNPq. País de origem: Brasil. E-mail: [guadalupelourdes@hotmail.com](mailto:guadalupelourdes@hotmail.com)

## 1 A filosofia do ícone de Pavel Florensky

Pavel Florensky foi um dos maiores intelectuais russos do final do século XIX e início do XX. Conhecido como o Leonardo da Vinci russo, foi executado pelas forças soviéticas durante a II Guerra Mundial, deixando uma filosofia do ícone fundamental, acreditamos, para se compreender o poder da imagem ontem e hoje. Para ele a forma do ícone, mesmo que aparentemente distorcida, porque partindo de uma perspectiva invertida é, na verdade, expressão da *Sophia* (Sabedoria) celeste que se manifesta na terra. Pensar *au-delà* da imagem visível ou percebida nos remete à tradição oriental na qual se insere Florensky, particularmente a Dionísio, o Areopagita (Pseudo Dionísio) e a Máximo, o Confessor, os quais irão moldar a forma de olhar o mundo de toda uma cultura, em um percurso distinto do pensamento e do cristianismo ocidental que percorrerá um caminho em estreita relação com o processo de racionalização cultural e, conseqüente, desencantamento do mundo até alcançar a cultura secular global contemporânea.

Ao contrário dos que veem a matéria associada ao mal, Dionísio (2007) afirma que natureza em si, como tudo o que é criado, e como todas as criaturas, se une ao Ser, dele procede e para ele retorna como em um círculo, expresso na simbólica do sol. O que, por vontade própria e ignorância se afasta da luz é o mal, que não tem substância em si mesmo e tampouco tem poder de criação. Para Dionísio as imagens inscritas na matéria são signos do mistério de Deus e do sublime; rastros do infinito e do mundo invisível. Particularmente em seus textos sobre liturgia, Dionísio provoca uma revalorização do mundo sensível e de sua interpenetração com o mundo inteligível (invisível). Isso tem implicações importantes para a uma visão acerca da relação do homem com a matéria, com a natureza e com a arte. Colhendo o legado de Dionísio, Máximo, o Confessor também com ele partilha a crença em “um vívido sentido de interpenetração do mundo sensível com o inteligível” (CHRYSSAVGIS, 2013, p. 17, tradução nossa). Máximo vê a liturgia da Igreja como a proeminente manifestação da identidade entre os *logoi* e o *Logos*. Os *logoi*, como palavras divinas, encarnadas no tempo e

no espaço e manifestadas no mundo visível, exigem serem lidos, daí a expressão “livro da natureza”, no qual leríamos a palavra de Deus através da manifestação sensível da criação, o mundo inteligível no mundo sensível. Mundos não separados, mas com os *logoi* instilando sentido no visível.

Esta visão integradora da natureza, do homem e de todas as coisas criadas no cosmo divino deixa uma profunda marca na visão de mundo e na espiritualidade cristã oriental, particularmente no grupo dos chamados *cosmistas religiosos*: Soloviev, Florensky, Bulgakov e Berdyaev.

Tal percepção terá forte influência na acepção de imagem de Pavel Florensky, em sua discussão acerca do ícone e em sua mística da obra de arte. Assim temos que o seu ponto de partida será também a questão dos mundos visível e invisível. Para ele a alma humana é a verdadeira base sobre a qual podemos apreender esta ligação entre dois mundos que interiormente pode ser experienciada pelo ser humano em segundos, quando estes mundos estão tão próximos de nós que podemos vê-los tocarem-se. Em tais momentos o véu da invisibilidade é levantado e podemos sentir o mundo invisível sobre nós respirando e ambos os mundos “se dissolvendo um no outro” (FLORENSKY, 1996, p. 33). Em uma visão antípoda à ocidental, Florensky adentra na questão do mundo invisível através do sonho, onde o tempo em outra dimensão é experienciado de modo totalmente diferente do que ocorre no mundo visível. Aqui podemos pensar no princípio da relatividade onde cada dimensão tem um tempo diferente que se move com diferentes velocidades. Para ele o sonho é puro significado que envolve por uma fina membrana de materialidade a ligação entre dois mundos, o celestial e o terreno, o visível e o invisível.

Mantendo as proporções, a obra de arte é como o sonho, ou seja, é a ligação entre dois mundos: o terreno e o celestial. A arte é “o sonho materializado, separado da consciência ordinária cotidiana” (FLORENSKY, 1996, p. 41). Nesta interpenetração as imagens provindas da experiência com a arte são de dois níveis, segundo Florensky: ascendentes e descendentes. As primeiras se elevam da terra ao

céu e as segundas obedecem a direção céu-terra. As imagens de ascensão são as produzidas por nós e as de descenso provenientes do reino de Deus. Ambas cruzam os limites entre as duas dimensões, seja se elevando ao mundo celeste, seja reentrando no mundo terreno através da experiência da vida mística cristalizada nos limites desses mundos.

Materialmente esse entrecruzamento de mundos dar-se-ia no templo ortodoxo que, para Florensky, seria “a escada de Jacob, conduzindo do visível para o invisível”. No templo “o conjunto do altar já é (em sua totalidade) o lugar do invisível, a área à parte deste mundo, em separado”. Esse mundo que no sentido corbiniano seria o mundo imaginal (CORBIN, 1993), será chamado de mundo intermédio por Elemire Zolla em seu prefácio à *La porte regali* de Florensky (FLORENSKIJ, 1977, p. 12), ou seja, o mundo de conexão entre o visível e o invisível, mundo no qual se pode experimentar um “contato ontológico” com a realidade transcendente. Ora, para Florensky, na experiência de criação artística a alma se eleva e ingressa no mundo celestial e a consciência do artista ascende da terra às regiões celestes, sendo que o mundo terreno é símbolo de uma realidade espiritual invisível que é mais substancial e real do que a terrena. Florensky, volta com isso a Dionísio Areopagita e sua percepção dos ícones como “imagens visíveis e misteriosas de visões sobrenaturais”. O limite e a ligação entre esses dois mundos será a *iconóstase*<sup>1</sup>. Ela é a parede que separa os dois mundos, é a ligação entre o visível e o invisível.

Iconóstase é visão. Iconóstase é uma manifestação dos santos e dos anjos-angelophania- uma aparência manifesta de testemunhas celestiais que incluem, em primeiro lugar, a Mãe de Deus e o próprio Cristo na carne, testemunhas que proclamam o que está do outro lado da carne mortal. A iconóstase são os próprios santos. (FLORENSKY, 1996, p. 62, tradução nossa).

---

<sup>1</sup> “Iconóstase: espécie de biombo coberto de imagens, por detrás do qual o sacerdote das igrejas ortodoxas faz a consagração. Do grego bizantino *eikonostásion*, ‘relicário’”. (GRANDE DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA DA PORTO EDITORA, 2013).

O templo seria a “escada de Jacó” que conduz o homem da terra para o céu, do visível para o invisível. No templo, o espaço material da iconóstase, do altar, é, de *per si*, o lugar do invisível, segundo Florensky.

“Como através de uma janela vejo a Mãe de Deus, a mãe de Deus em pessoa, é a ela mesma que rezo face a face, e não à sua figuração” (FLORENSKIJ, 1977, p. 64, tradução nossa). Isso contraria a visão do artista como portador do talento e sem qualquer ligação com Deus. Ao contrário, o ícone é a janela através da qual se acede ao mundo celestial. Embora não seja uma visão espiritual, pois esta tem por si própria uma realidade e com ela coincide. Quando está à parte dessa visão espiritual o ícone não é mais do que um pedaço de madeira pintado. Não tem sentido, assim como uma janela que se abre para uma parede também não o tem. O ícone é a janela que se abre para a luz, embora não seja ele mesmo a luz. Como uma janela só é janela por sua ligação ontológica com a luz para a qual se abre, assim também é o ícone. Se a janela não se abre para a luz, ela é simples madeira e vidro, se o ícone é “separado da visão espiritual não é de modo algum um ícone, mas apenas um pedaço de madeira pintado”. Aqui Florensky adota uma noção de símbolo que adquire um sentido ontológico, pois para ele o símbolo não é a representação de algo ausente, mas é portador de um sentido do qual é inseparável, do contrário não seria um símbolo, mas simples matéria morta. Assim como “uma janela é luz ou então mera madeira e vidro, mas nunca é simplesmente uma janela”, o ícone é inseparável da suprarealidade que revela.

Janela para o invisível, signo de Deus no mundo, a matéria do ícone propicia o aprofundamento da visão espiritual do homem. O ícone materializa as imagens celestiais e daí Florensky o aborda sob o prisma de uma *materialização da testemunho*: o ícone é a materialização das Testemunhas que estão diante do trono de Deus, ou seja, a madeira pintada é testemunha de ideias suprassensíveis que permitem ao homem vislumbrar a realidade celestial e, por fim, “o pintor de ícones torna-se a testemunha dessas Testemunhas, dando-nos as imagens de sua visão” (FLORENSKY, 1996, p. 68, tradução nossa). O ato de testemunhar ocorre através de padrões formais envolvendo linhas e cores, portanto, de uma incrustação formal

na matéria (a madeira) de pigmentos e vernizes naturais simbolizando a Terra como signo de Deus e fazendo emanar a luz do semblante sagrado do santo:

a mais persuasiva prova filosófica da existência de Deus é aquela que os livros nunca mencionam, cuja conclusão talvez possa expressar melhor o significado completo: existe o ícone da Santíssima Trindade de Santo Andrei Rublev; logo, Deus existe (FLORENSKIJ, 1977, p.64, tradução nossa).

O ícone é, ao mesmo tempo, uma janela para o céu e uma testemunha do céu. Nele temos a precedência do divino Criador sobre as obras da criatura. Estas passam a ser testemunhas da realidade divina e com isto Florensky *traslada o sentido do ato de testemunhar da pessoa para a matéria inerte*. Se o mártir é pessoa encarnada que testemunha o Senhor, o ícone é matéria pintada que também testemunha Deus. Quando dotado desse sentido, o ícone é janela para o invisível, janela para a dimensão celestial. Desprovido dele o ícone é simples matéria, madeira com linhas e cores. Ao mesmo tempo em que testemunha a realidade invisível o ícone nos fala através de seu silêncio e de sua imobilidade. É o que destaca Eugene Trubetskoy, sob uma perspectiva mais simbólica e escatológica do que ontológica, se comparado com Florensky, mas não menos importante no que se refere à percepção da profundidade espiritual da imagem icônica. O ícone em meio à guerra e ao caos nos eleva e nos faz ver o infinito e a salvação:

Esta é a resposta verdadeira e completa da nossa pintura religiosa para a antiga tentação do reino da besta. O mundo não é o caos; a infinita luta sangrenta não é sua ordem natural. Há o coração amoroso e maternal destinado a reunir o mundo ao seu redor. (TRUBETSKOY, 1973, p. 33, tradução nossa).

Reforçando sua argumentação do sentido invisível do ícone Florensky, ressalta que o ver apenas, e “criminosamente”, como uma simples obra de arte, como faz o positivismo ocidental, é cair na mesma iconoclastia dos antigos. Na verdade, a imagem icônica conduz ao protótipo, deste ela é um signo e, sendo assim, não é meramente uma obra de arte, mas antes a evocação da realidade essencial, uma “onda evocada pela realidade essencial”, assim como

toda a nossa vida se comunica com a essência da realidade em uma série de ondas contínuas porque nós podemos nos comunicar com uma essência apenas através de suas energias e nunca diretamente com a própria essência. E porque um ícone faz a luz de uma pessoa iluminada aparecer para nós, ele é uma energia. (FLORENSKY, 1996, p. 69, tradução nossa).

Nesta visão cósmica da realidade terrena e espiritual, o protótipo e a imagem, “a ontologia e o ícone são totalmente contíguos”.

Logo, sob este viés, a relação do homem com o ícone não é subjetiva e tampouco “psicológica”. Isso seria uma outra forma de iconoclastia típica da modernidade que despreza “a conexão ontológica entre o ícone e o protótipo” negando-lhes toda a veneração e vendo nisso uma idolatria criminosa (FLORENSKY, 1996, p.70). Isso corresponde a um longo processo de destruição da percepção dessa ligação ontológica que se acelera a partir do avanço da arte figurativa que se desenvolve esteticamente a partir da Renascença tendo como correspondentes filosóficos Descartes, Hegel e, como ponto máximo Kant e o idealismo subjetivo. A arte passa a ser, como a filosofia, assentada no sujeito e desligada de Deus. O artista, assim como o filósofo, se encontra preso à sua subjetividade e sua visão não apenas não corresponde ao real, como o subverte. Isso é o que ocorre com a *visão espiritual* do homem ocidental, que perde a capacidade de olhar para o divino, mergulhado que se encontra na profunda dessacralização do mundo. A cegueira espiritual e, por extensão ética, impede o homem de *ver* o ícone como janela para o invisível.

Em particular na sociedade ocidental passou a predominar uma cegueira que conforma o mundo à visão subjetiva e egocêntrica do artista, como se esta fosse a única forma de apropriação possível do espaço. Assim, a visão artística irá se relacionar com a visão filosófica e, por fim, com a visão espiritual que chega aos nossos dias secularizada, desencantada, relativista e absolutamente cega para a existência de uma verdade superior a tudo. Eis que este tema da cegueira espiritual e da impossibilidade de *ver* os ícones será também abordado por Andrei Tarkovski.

## 2 A imagem e o ícone no cinema de Tarkovski

Usando o termo **imagem** em contraposição a **símbolo**, Tarkovski sempre se opôs fortemente a qualquer interpretação simbólica de seus filmes. Para ele tentar reduzir a imagem ao símbolo seria como fechar as portas de acesso ao infinito e, portanto, de expressão do artista. As imagens, corpos e objetos que surgem em seus filmes não buscam representar algo, mas expressar o tempo e espaço vividos pelo próprio diretor em suas narrativas, pois tempo e espaço já estão lá e a película foto-cinematográfica apenas dá-lhes expressão material, os esculpe como lembra Tarkovski. Algo semelhante ao que ocorre na escritura de um ícone, onde tempo e espaço sagrados são esculpidos na matéria.

A recusa de Tarkovski em aceitar qualquer simbolismo é uma luta enquanto artista para romper os condicionamentos humanos que ensejam cegueiras espirituais e, conseqüentemente, éticas. Em 1984, durante uma retrospectiva de seus filmes, Tarkovski fará uma intervenção conhecida como *Discurso sobre o Apocalipse* a qual lança uma luz sobre a leitura apocalíptica empreendida por seu trabalho. Para ele, “o livro de São João seria a maior obra poética já criada sobre a terra. É um fenômeno que em sua essência exprime todas as leis estabelecidas para o homem pelo alto” (TARKOVSKI, 1984). Seria, assim, impossível interpretar o Apocalipse porque o Apocalipse não é um símbolo, mas uma imagem,

Ora, se é possível interpretar **um símbolo**, esse não é o caso de uma imagem. Pode-se decifrar um símbolo, dele se pode extrair um certo sentido, uma certa fórmula, enquanto que somos incapazes de compreender **uma imagem**, embora se possa senti-la e recebê-la. Com efeito, ela contém uma infinidade de possibilidades de interpretação. É como se dela exprimisse uma infinidade de ligações com o mundo, com o absoluto, com o infinito. O Apocalipse é o último elo dessa corrente, neste livro – o último elo, é que se completa a epopeia humana, no sentido espiritual da palavra. (TARKOVSKI, 1984, grifos nossos).

Na imagem reside a possibilidade de contato com o invisível, o que no cinema de Tarkovski ocorre, por exemplo, através de Chris com o Oceano de *Solaris* ou do Stalker com a Zona. A imagem para Tarkovski, que teve contato com a obra de Florensky (TARKOVSKI, 2017) também é porta para o infinito: “posso



apenas dizer que a imagem avança para o infinito e leva para o absoluto” (TARKOVSKI, 1990, p. 131). Algo semelhante à afirmação que Florensky faz em *Le Porte Regali*: os ícones proporcionam a abertura para o vislumbre do infinito. Tarkovski e Florensky têm a os unir o fato de verem o mundo material a partir do mundo espiritual. Embora a imagem cinematográfica seja produzida, técnica e espiritualmente, de forma distinta do Ícone, para Tarkovski, a inesgotabilidade da realidade espiritual é um atributo da Imagem. "A imagem é indivisível e inacessível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta encarnar" (TARKOVSKI 1990, p. 123). Nesta equação, como Tarkovski a chama, a imagem será mais ou menos penetrada dependendo da maior ou menor permeabilidade e abertura da consciência humana "A imagem é uma impressão, um vislumbre da verdade que é permitida na nossa cegueira." (TARKOVSKI, 1990, p. 123). Assim, é impossível restringi-la a uma fórmula intelectual, dividi-la em seus elementos. Seu poderoso efeito emocional deriva precisamente dessa inacessibilidade, da incapacidade de penetrá-la. "E, assim, abre-se diante de nós a possibilidade de uma interação com o infinito, uma vez que a grande função da imagem artística é ser um tipo de detector do infinito." (TARKOVSKI, 1990, p. 128). Florensky afirmara antes que "o ícone é uma janela aberta para a luz, embora ele não seja a luz". Janela para o invisível, sinal de Deus no mundo, o ícone é a expressão da *Sophia* celestial (sabedoria) realizada na Terra. Para Tarkovski a imagem como presente na narrativa cinematográfica linear, típica do cinema comercial hollywoodiano e do cinema de montagem, como o de Eisenstein, sofre da mesma perversão que para Florensky sofre a arte figurativa ocidental. Para o diretor a função da imagem é expressar a vida "e não conceitos e reflexões sobre ela" (TARKOVSKI, 1990, p. 131). Impossível de ser aprisionada pelo conceito ou pelo significado como o símbolo, a imagem é "um mundo inteiro refletido como que numa gota d'água" (TARKOVSKI, 1990, p. 130); a imagem é mesmo uma "espécie de milagre" (TARKOVSKI, 1984). Aqui temos a cultura cristã ortodoxa na qual a relação entre forma e conteúdo atinge a perfeição no ícone sagrado. As imagens fílmicas de Tarkovski induzem a uma prática semelhante à contemplação de um ícone. Nelas a arte se manifesta, ao mesmo tempo, como uma prece do artista e como um canal para a prece do fiel.

Em vários momentos vamos encontrar nos filmes de Tarkovski a evocação não só dos ícones, mas das imagens pictóricas, atuando como janelas para o infinito, sendo usual o *insert* das mesmas pelo diretor como verdadeiros personagens em meio às narrativas. Assim é que temos a presença de Pieter Brueghel e seu *Caçadores na Neve* tanto em *Solaris* quanto em *O Espelho*, de *O apocalipse* de Albrecht Dürer em *A Infância de Ivan*, de *A adoração dos Reis Magos* de Leonardo da Vinci em *O Sacrifício* (JOHNSON; PETRIE, 1994; REISER, 2014).

Tarkovski possui a sua própria visão icônica do mundo. Assim é que a Zona, de *Stalker*, não é mera alegoria, ou símbolo, mas possui existência concreta, sendo experienciada por Tarkovski e por aqueles que com ele trabalharam, como testemunha Rashit Safiullin (MENDONÇA, 2015). Mas, para além disso, ele introduz os ícones em meio às suas narrativas, como ocorre em *A Infância de Ivan*, em *Rublev*, em *Stalker* e em *O Sacrifício*.

*A Infância de Ivan* é aberta com *O Apocalipse* de Albrecht Dürer, como pano de fundo para os horrores da guerra. A inserção da imagem de Dürer se articula, fechando um arco com a imagem final que é a foto - *icônica como a de um santo mártir* - de Ivan tomada pela Gestapo antes de sua execução. No meio da narrativa de *Ivan*, temos, no entanto, a presença do ícone da Virgem Maria que se revela em uma parede destruída pela guerra, ressuscitando o tema da esperança que o culto à Virgem conduz na tradição cristã. O ícone da Mãe de Deus, da Rainha do Céu, tem uma significação cósmica, ela é a alegria de toda a criação, e seu amor sustenta o povo em seu sofrimento e em suas lágrimas, como lembra Eugene Trubetskoy (1973, p.32). É aos seus pés que os sofredores se ajoelham dizendo “nós não temos outro recurso, outra esperança”. Quando Trubetskoy elabora essa interpretação do sentido cósmico da Virgem, corre o ano de 1915. Após isso, muito sangue e lágrimas seriam derramados pelo povo russo.

Em meio ao cenário apocalíptico da guerra a aparição de um ícone aponta, como toda a iconografia em Tarkovski, para a presença da outra dimensão da

realidade – talvez, a única realidade, posto que vivemos em meio à ilusão – que sempre estará, como um *stalker*, presente, embora não seja vista nem compreendida quando em suas irrupções em nossa dimensão ou quando de seu contato conosco.

Essa realidade do mundo invisível, acessada pelo ícone, retorna em *Stalker*, onde temos a inserção do ícone de Jesus o Salvador, flutuando entre vários objetos nas águas da Zona. Em *off* a voz da mulher de Stalker, declama os versos do Apocalipse de São João:

Então, aconteceu um enorme terremoto. O sol ficou escurecido como coberto com roupa de luto, e toda a lua se tornou vermelha como se estivesse ensanguentada; 13e as estrelas do firmamento caíram sobre a terra, como figos verdes derrubados da figueira por um terrível vendaval. 14E, assim, o céu foi recolhido como um pergaminho quando se enrola. Então, todas as montanhas e ilhas foram removidas de seus lugares. 15E aconteceu que os reis da terra, os príncipes, os generais, os ricos, os poderosos; todos enfim, escravos e livres, buscaram refugiar-se em cavernas e entre as rochas das montanhas. 16Então, passaram a berrar para as montanhas e rochedos: “Caíam sobre nós e ocultem-nos da face daquele que se assenta no trono e da ira do Cordeiro, 17porquanto, eis que é chegado o grande Dia da ira deles; e quem poderá sobreviver?” (Apocalipse, 6: 12-17).

A percepção de Tarkovski sobre o Apocalipse como imagem vinculada, ao mesmo tempo, à experiência individual e coletiva da história, se revela em diversos momentos de sua obra, seja através da integralidade das narrativas, seja através dos *inserts* nelas feitos de excertos bíblicos, de poesias, de ícones ou de pinturas que dão conta da presença da dimensão apocalíptica, do mistério, de um tempo e um espaço como realidades ocultas aos nossos olhos cegos porque sem fé. E esse é o sentido da cegueira para Tarkovski. É a isto que se refere Stalker quando diz que os intelectuais (o professor e o escritor) têm os “olhos vazios”. Falta-lhes a fé e, o pior, dela não sentem falta nem têm necessidade, como lamenta Stalker.

Eis que a Zona, assim como o Oceano de *Solaris*, são partes do mistério que nos envolve. São dimensões às quais o homem só pode aceder pela fé, sem isto ele se mantém cego como lembra o personagem Otto de *O Sacrifício*. Será pela fé que o homem poderá aceder essa realidade e compreendê-la, compreendendo assim o

sentido do livro da Revelação. Mas, cabe lembrar que, antes de tudo, a fé é uma tortuosa, perigosa e movediça relação com essa dimensão da realidade, como o demonstram a relação dos homens com o Oceano em *Solaris* e com a Zona em *Stalker*. Ora, a sociedade contemporânea, denunciada por Tarkovski, perdeu a cultura, no sentido espiritual de ligação com Deus – como adotado por Nicolas Berdiaev (2017) – se lançando em um desenvolvimento cuja dinâmica não se submete mais ao controle da vontade humana (Tarkovski, 1984). Esse destino é o Apocalipse para Tarkovski (1984): “o Apocalipse é, ao final, a narrativa do destino. Do destino do homem no qual o eu da pessoa e a sociedade são indissociáveis.”

A dimensão apocalíptica da guerra será também abordada em *Rublev*, onde a morte e o sofrimento serão o solo sobre o qual o artista elevará a sua alma. Aqui não há ilusões e o final feliz com o sino tocando é a expressão da luta espiritual do homem contra o mal e do milagre de uma força que tanto o sineiro quanto Rublev não possuem por si mesmos, mas que vem do alto e que se revela quando o sino é erguido e toca com imponência. O sineiro sem experiência alguma, que se propõe realizar algo muito acima de sua capacidade e de suas forças, alcança a redenção e, através dele, Rublev que se liberta do mutismo e caminha para pintar o ícone da Santíssima Trindade, que encerra numa explosão de cores o filme rodado em preto e branco.

Em *Solaris*, em meio aos objetos e aparelhos emerge o vazio e o sofrimento e com eles a ausência de raízes do mundo científico e tecnológico. Em *Stalker*, também o cenário será o da tecnologia e o da ciência, ou melhor, dos rastros de destruição delas advindos. Se em *Solaris* os homens estão vivendo em meio às “próteses”, como as chama Tarkovski, e movidos pela busca incessante de conhecimento (que ao final, sem o amor, dará em nada), em *Stalker* os homens movem-se em um meio destruído por essas mesmas próteses, porém, se movimentando em direção à Zona, em busca da esperança e da fé. Se tomarmos a compreensão de Tarkovski acerca do Apocalipse como dizendo respeito à história dos indivíduos e da humanidade veremos que a besta do Apocalipse se resume à falta de amor e ela se encontra presente, com exceção de Chris e Hari, nos olhares

vazios e desesperados dos demais personagens da nave espacial em *Solaris* e nos do escritor e do professor em *Stalker*. A redenção para Tarkovski obedece ao sentido cristão do amor: em *Solaris* passa pelo amor entre Hari e Chris; em *Stalker* passa pelo amor e sacrifício da esposa de Stalker e dele mesmo pela humanidade, assim como em *O Sacrifício* passará pelo amor de Aleksander pela família e pela humanidade. Não existe amor sem sacrifício e não existe redenção sem amor, diria Tarkovski.

O Stalker se inscreve, como Domenico de *Nostalghia* e Aleksander de *O Sacrifício*, na mais pura tradição cultural religiosa russa, o *louco santo*[*iurodivyi*]. Alguém como Santo André, o tolo de Cristo, reencontrado na literatura de Dostoievski em Makar de *O Adolescente* e em Maria Timofeyevna de *Os Demônios*. O Stalker conduz espiritualmente as pessoas para a experiência da fé; para uma realidade suprassensível, porém oculta aos olhos dos intelectuais marcados pela racionalidade calculadora e pela falta de sentido da vida. Alexander de *O Sacrifício*, como intelectual chega a tangenciar essa condição de vazio existencial, mas é redimido pelo amor ao filho, à família e à humanidade. Ele mesmo possui a consciência de que está à borda do vazio o que revela em seu lamento ao contemplar um ícone da Virgem Maria introduzido na narrativa:

ALEKSANDER (*voz em off*): Fantástico! Que aristocratismo estranho, que sabedoria e espiritualidade e, ao mesmo tempo, uma simplicidade de espírito quase infantil. A combinação de profundidade e simplicidade. Incrível! Como uma prece... E, agora, tudo isso está perdido! Nós não sabemos mais nem rezar... (TARKOVSKI, 2012, p. 92).

Trubetskoy também tecerá uma crítica, verdadeiramente profética, pois feita em 1915, acerca da perda de visão do homem moderno e da profunda regressão espiritual de uma humanidade cega, que não consegue mais atingir o sentido espiritual do ícone, com ele dialogar em sentido buberiano:

O homem não pode mais permanecer meramente um homem: ele deve se elevar acima de si mesmo ou cair no abismo, tornar-se divino ou se tornar uma besta. Neste momento da história a humanidade está em uma encruzilhada. Ela deve definitivamente decidir qual o caminho que vai tomar, o de uma cultura zoológica ou do "coração amoroso" que inflama com amor por todas as criaturas. Qual será? O mundo está destinado a se tornar um zoológico? Ou uma igreja? (TRUBETSKOY, 1973, p. 37, tradução nossa).

Essas são algumas das inúmeras portas que Tarkovski abre, seja pela evocação dos ícones em meio aos seus filmes, seja pelo próprio trabalho com as imagens que seu cinema nos traz. Tarkovski é como um pintor de ícones, seu pincel é a câmera, seu cenário é invisível, suas imagens resultam no mesmo tipo de experiência com o ícone narrado por Florensky:

Eu olho para este ícone e digo dentro de mim: é Ela mesma, não a Sua representação, mas Ela mesma, contemplada através da mediação, com a ajuda da arte do ícone. Como através de uma janela, eu vejo a Mãe de Deus, a Mãe de Deus em pessoa, e é para Ela mesma que agora estou orando face a face e não para sua representação. Está na minha consciência e não é uma representação. Uma janela é apenas uma janela, e o suporte de um ícone é meramente madeira, tinta e acabamento. Mas, pela janela, vejo a Mãe de Deus, tenho uma visão da Puríssima. O pintor de ícones a mostrou para mim, mas não a criou; antes, ele tirou a cortina, porém, Ela, que está por trás da cortina é uma realidade objetiva, não apenas para mim, mas também para ele que tirou a cortina e a revelou. Mas, não foi feita por ele, pintor de ícones, mesmo em seus momentos de mais alta inspiração. (FLORENSKIJ, 1977, p.67-66, tradução nossa).

Embora seja materialmente distinto do ícone, o cinema de Tarkovski é também uma janela para o invisível, um signo de Deus no mundo, capaz de propiciar o aprofundamento da visão espiritual do homem e neste sentido é a mais pura expressão da *beleza que salva* de que fala Dostoievski.

## REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA KING JAMES. Tradução King James Atualizada (KJA). São Paulo: Abba Press Editora e Divulgadora Ltda, 2002.

BERDIAEV, N. **Uma nova Idade Média**: reflexões sobre o destino da Rússia e da Europa. Curitiba: Arcádia, 2017.

CORBIN, H. **La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabí**. Barcelona: Ediciones Destino, 1993.

EVDOKIMOV, P. L'art moderne ou la sophia désaffectée. **Contacts**, v. 12, p. 315-325, 1960.

CHRYSSAVGIS, J. **Toward an Ecology of Transfiguration**: Orthodox Christian Perspectives on Environment, Nature, and Creation. New York: Fordham University Press, 2013.

FLORENSKY, P.; JANKIM, B.; GUSTAFSON, R. F. **The Pillar and Ground of the Truth**: An Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

FLORENSKY, P. **Iconostasis**. UK: Oakwood Publication, 1996.

FLORENSKII, P.A. **Beyond vision**: essays on the perception of art. Cornwall: MPG Books, 2002.

FLORENSKIJ, P. **Le porte regali**: saggio sull'icona. Milano: Adelphi Edizioni, 1977.

GRANDE DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA DA PORTO EDITORA. Porto: Porto Editora; Kindle Edition, 2013.

JOHNSON, V. T.; PETRIE, G. **The Films of Andrei Tarkovsky**: a visual fugue. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

LELOUP, J-Y. **O Ícone**: uma escolar do olhar. São Paulo: UNESP, 2006.

MENDONÇA, Kátia Marly Leite. Andrei Tarkovski e o imaginário do Apocalipse. In: VALENTE, Antonio Carlos Costa et alii (Orgs). **Avanca Cinema Internacional Conference 2015**. Avanca, Portugal: Ed. Cine Clube Avanca, 2015. v. 1. p. 99-107.

MENDONÇA, Kátia Marly Leite. Arte e ética no pensamento de Tarkovski. In: VALENTE, Antonio Costa et al. (Orgs). **Avanca Cinema Internacional Conference 2014**. Avanca, Portugal, Ed. Cine Clube Avanca, 2014. v. 1. p. 83-91.

PSEUDO-DIONISIO. **Obras completas**. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2007.

REISER, S. A. **The Artist's Passion According to Andrei**: Paintings in the Films of Andrei Tarkovsky. Tese. Department of Slavic and Eurasian Studies Duke University, 2014.

TARKOVSKI, A. **Journal 1970 – 1986**. Paris: Éditions Philippe Rey, 2017.

TARKOVSKI, A. **Discours sur l'Apocalypse**, 1984. Disponível em: <http://newsoftomorrow.org/arts/cinema/andrei-tarkovski-discours-sur-lapocalypse>. Acesso em: dezembro de 2014.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TARKOVSKI, A. **O sacrifício**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

TROUBETSKOI, E.N. **Icons**: Theology in Color. Yonkers, New York: St.Vladimir's Seminary Press, 1973.

## Filmografia

**Dossiê Tarkovski**. Volume IV. s/d. São Paulo: Continental Home Vídeo.

**A infância de Ivan**. 1962. De Andrei Tarkovski. Mosfilm. Amazon Digital Continental. DVD.

**Solaris**. 1972. De Andrei Tarkovski. Mosfilm. Amazon Digital Continental. DVD.

**Stalker**. 1979 De Andrei Tarkovski. Soviet Union: Creative Unit of Writers & Cinema Workers, Kinostudiya “Mosfilm”, Unit Four. DVD

**O sacrifício**. 1986. De Andrei Tarkovski. Sweden, UK, France: Svenska Filminstitutet (SFI), Argos Films. DVD.