



Andrei Rublión

A via inversa da poética em Andrei Rublióv¹

Rodrigo Araújo Magalhães²

Sociólogo - UnB

Docente da Secretaria de Educação do Distrito Federal

Com pão, sal e *braga*³ o espectador é recebido e convidado a percorrer o universo do filme Andrei Rublióv. Se na filmografia de Tarkovski, a poesia é resultado do trabalho, também é inegável que ela é fruto de algo que embriaga a alma, por isso, na busca de um sentido da arte que sirva para o mundo contemporâneo, o cineasta revisita a Rus⁴ dos séculos XIV e XV, realidade extemporânea que remonta o cristianismo após o cisma ortodoxo, a procura de um jovem pintor de ícones, crente e peregrino que com o coração na filocalia, amor pela beleza como forma de oração, entrega sua vida a exaltar sua fé por meio das imagens tão imponentes na liturgia da Igreja oriental. Contudo, esse desejo estético do pintor não está distante dos conflitos intelectuais, políticos e religiosos desse período que amalgamam um personagem cujas escolhas individuais e perguntas, muitas vezes sem respostas, ajudam séculos depois a compreender o papel da arte na história da humanidade.

A própria escolha de um pintor de ícones da Idade Média mostra a complexidade proposta pelo cineasta russo. O exercício dessa arte sacra tem como bastidores a crítica dos iconoclastas que permeou toda a Idade Média, desde o Concílio de Nicéia II, em 787, no Oriente, até o Concílio de Trento no Ocidente, em 1545-

1 - Esse artigo contou com a colaboração das pessoas que participaram das sessões do filme Andrei Rublióv e de pessoas que contribuíram para a compreensão da história da Rússia e da Igreja Ortodoxa. Com essa pequena experiência se pretendeu captar a interpretação coletiva da arte coletiva que é o cinema. Contudo, o resultado final do artigo é de inteira responsabilidade do autor. Agradeço a: Ana Luiza Moraes Patrão, Isa Helena Moraes Alves, professor Dimitry Znamensky, Antonio José de Oliveira de Lima, Pablo Martins, Adriana Vignoli e ao padre Emanuel Sofoulis que permitiu que frequentasse as liturgias de domingo na Igreja Ortodoxa Grega da Anunciação da Santa Mãe de Deus localizada em SGAN 910 – Av. W5 – Brasília – DF .

2 - rodrigoamagalhaes@hotmail.com

3- Na Rússia medieval, pão e sal simbolizavam bom acolhimento. *Braga* é uma espécie de cerveja de cevada ou milho produzida na Rússia.

4- Denominação do povo russo durante a Idade Média.

1563, quando a reforma protestante revive a crítica à iconografia. Pensar nesse contexto permite entender que se debruçar sobre pintura iconográfica no século XIV não é uma decisão simples. Como pintar o intangível, o invisível, o supra-essencial? Dentro da Igreja há uma longa reflexão sobre essa pergunta fundamental: Pseudo-Dionísio Areopagita, no século VI, propôs como solução para a impossibilidade de pintar o divino o recurso das *imagens dessemelhantes*. João Damasceno, no século VIII, ciente que Deus é incircunscrito vê no ícone algo que evoca o eterno e auxilia no entendimento das coisas divinas: “toda imagem revela e torna manifesto aquilo que está oculto” (LICHTENSTEIN, 2004, 39). São Boaventura, no século XIII, procurou uma teoria que justificasse as imagens por considerá-las a *Bíblia dos iletrados*, sendo necessário “por um motivo tríplice, a saber: a incultura dos simples, a tibieza dos afetos e a labilidade da memória” (LICHTENSTEIN, 2004, 48). Outro argumento é a evocação da santa tradição da Igreja que na figura do evangelista Lucas teria representado em imagem Cristo e sua mãe. Segundo essa mesma tradição, os ícones podem ser venerados, mas a adoração só pode ser dirigida a Deus. Esse caráter sagrado está relacionado à eternidade iconográfica que traz uma mensagem que atravessa a história e fala de uma essência que pertence a toda a humanidade.

Ao escolher fazer um filme sobre Rublióv, Tarkovski não queria fazer uma obra biográfica ou histórica, mas falar sobre o modelo de representação poética do pintor de ícones que imerso nas incertezas e angústias de sua época conseguiu criar a síntese da beleza em “*A Trindade*”, marco da pintura russa. Para a realização desse projeto, era importante levar em consideração que o valor do artista não era calcado na individualidade, nem na promoção pessoal. Como o pintor tinha que se apagar atrás da tradição, não se pode pensar em Rublióv de forma isolada, porque a expressão da sua arte não é autônoma, mas é fruto da visão eclesial. Por outro lado, esse personagem não se isenta de suas escolhas pessoais, ele assume riscos na condução do seu trabalho e cria sua própria representação artística dentro da tradição iconográfica da Igreja.

Outra característica que aponta para grandeza do filme Andrei Rublióv está na estrutura formal que lembra a organização de um romance. Resguardando as diferentes naturezas do cinema e da literatura, é possível pensar esse filme sob o ponto de vista da inspiração literária com seus prólogos, capítulos e epílogo. É um

filme de diálogos múltiplos entre os personagens e seu momento histórico que, ao invés de uma cronologia tradicional e linear, utiliza o recurso da lógica poética para ultrapassar os limites de tempo e lugar com o intuito de ligar de alguma maneira a Idade Média e a idade contemporânea, como se o mundo ainda enfrentasse o mesmo ciclo vivido por Rublióv. Com o auxílio do estudo de Mikhail Bakhtin sobre Dostoiévski, é possível alcançar melhor a criação de Tarkovski que igualmente possui uma poética polifônica na criação das personagens, na elaboração de suas ideias e na composição do enredo, contrário ao que se poderia chamar de cinema monológico (homofônico). O diálogo do jovem pintor de ícones possui uma organização cuja fala vai cedendo lugar a um diálogo interno que ganha uma potência na medida em que ele se emudece e, ao mesmo tempo, vai dando lugar a coexistência de múltiplas vozes que se expressam por si mesmas sem a conclusão de um único ponto de vista ou de uma tese. O próprio desenvolvimento de Andrei Rublióv no filme é resultado de sua interação com a autoconsciência do bufão, dos monges-pintores, do Teófanos, dos tártaros, dos pagãos, do sineiro e da moça muda. Por sua vez, cada um desses personagens carrega sua própria consciência e autonomia dentro do filme.

Na organização das ideias do filme e dos personagens se observa a mesma polifonia. Os pensamentos são expressões do estar no mundo. “Obtém-se, com isso, a fusão artística, tão característico em Dostoiévski, da vida do indivíduo com a visão de mundo, da mais íntima vivência com a ideia.” (BAKHTIN, 2010, 88). Como o escritor, Tarkovski defende esse mesmo princípio no documentário *Tempo de viagem* (1983), onde afirma que as ideias do artista devem ter relações com a própria vivência, uma busca da coerência entre criação e existência. A isso se impõe a necessidade de auscultar o que está ao redor, sejam as pessoas ou a própria época. E como toda experiência é inacabada e toda procura é permanente, a falta de conclusão torna-se um aspecto marcante em *Andrei Rublióv*. Num sentido mais profundo, a crítica ao pensamento imanente, analítico e idealista se concretiza na sequência da fabricação do sino, um claro exemplo de interferência na realidade como forma de produzir algo sublime e ideal.

Assim como suas ideias, a sua composição também é inacabada e aberta, uma espécie filme sob inspiração literária que combina várias linguagens: lírico, épico, trágico, cômico que forma o que na literatura se denomina gênero sério-cômico. Basta pensar na tônica

das diversas partes do filme: o prólogo, o bobo da corte, Teófanos, o grego, Dia santo, o último julgamento, a paixão de acordo com Andrei, a caridade, o sino e o epílogo. Traçando um paralelo com o estudo da literatura realizado por Bakhtin, pode-se afirmar que tal renúncia a uma unidade estilística está relacionada aos gêneros: diálogo socrático e sátira menipéia que por sua vez se ligam a formulação filosófica, a confrontação de ideias, inventividade, utilização de oximoro, que resultou na carnavalização da literatura que não pode ser tomado aqui no sentido habitual e simplista. A carnavalização é a própria polifonia que insiste na antítese, no fronteiro e na procura de um “grande diálogo” (BAKHTIN, 2010, 205) como forma de aproximação de seres que vivem em tempos e espaços diferentes. A exemplo da arte de períodos históricos anteriores que se transformam em referências para se compreender os dias de hoje, o cineasta russo provoca esse distanciamento histórico até a Idade Média para falar diretamente ao presente. O filme Andrei Rublióv lança o peso dos séculos sobre a humanidade presente, um distanciamento histórico que só realça a necessidade estética que permeia a existência. Tudo isso se pode verificar no filme de Tarkovski, cada parte possui um caráter próprio que só se ligam com um exigente exercício intelectual do espectador.

Munido desse prolegômenos pode-se seguir a via poética de Tarkovski e a via crucis seguida por Rublióv, que por três vezes cai da sua certeza monástica até o desfecho final provocada pela brilhante figura do garoto Boriska. A primeira queda de Rublióv remete à parte “Teófanos, o grego”, quando todo o terror e piedade da paixão de Cristo são lembrados. Em discussão com seu discípulo, o mestre grego reafirma o vício eterno da humanidade que despreza e ignora o bem e o belo e orienta o jovem pintor para o desapego, lembrando Eclesiastes 1,2: “Vaidade das vaidades, diz Qohélet, vaidade das vaidades, tudo é vaidade”⁵. E continua:

Todas as burrices e baixeiras que se pode fazer a raça humana já realizou, fique tranquilo, porque agora o que fazem é só repeti-las todas. Tudo ‘continuamente vai girando e volta fazendo os seus circuitos’⁶. E ficam dando voltas e voltas! Se Jesus viesse novamente

5 - Foi utilizada nesse trabalho a Tradução Ecumênica da Bíblia.

6 - De acordo com o roteiro do filme, essa é uma citação imprecisa de Eclesiastes 1,6: “O vento vai para o sul e vira para o norte,/ gira, gira e vai embora, sempre retoma o seu curso, o vento”.

à terra o crucificariam de novo! (TARKOVSKI, 2008, 108)

É nesse momento que o mistério pascal é apresentado por Tarkovski a partir de uma releitura estética que re-transubstancia o sagrado em tragédia (profano). O cordeiro de Deus que oferece o corpo e o sangue como oblação para redenção de todos os mortais é usado como imagem poética para atingir os sentimentos de humanidade presente na simplicidade e na profundidade dessa ação revivida todos os anos no mundo ocidental e oriental. Ao se inspirar em o legado da tradição cristã, o cineasta visa à emoção humana por meio da arte que no mundo antigo era alcançado pelas partes indissociáveis da tragédia: a peripécia, o reconhecimento e o patético, que “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero” (ARISTÓTELES, 1985, 31). Poética essa que se completava, de acordo com o pensamento clássico, com o recurso das idéias que: “Divide-se em demonstrar, refutar, suscitar emoções quais compaixão, temor, cólera e todas as congêneres (...)” (ARISTÓTELES, 1985, 40). Com esses princípios, é possível perceber como a discussão com o grego e as imagens suscitadas por esse diálogo vão se internalizando em Rublióv e transformando suas certezas em dúvida e em dor.

A segunda queda de Andrei acontece quando seguia em direção a cidade Vladmir, berço cultural e da pintura iconográfica da Rússia medieval, com um grupo de viajantes que pousam às margens do rio Kliazma para pernoitarem. O silêncio do bosque de bétulas e pinheiros é irrompido pela musicalidade da *Ivan Kupala*, festividade em homenagem ao solstício de verão e ao deus Kupala. Essa comemoração pagã, que foi sincretizada com as celebrações cristãs de São João, tinham como elementos essenciais o fogo e a água para purificação e renovação do corpo e do espírito. A fertilidade da terra e da carne era homenageada, por isso, o amor era visto como o fogo que deveria ser realimentado nesse período. Assim, os casais seguiam desejosos e nus pelas águas do rio e saltavam fogueiras de mãos enlaçadas como prova de laço eterno. O monge pintor é simplesmente atraído, ele próprio se deixa enfeitiçar como está anunciado no roteiro literário: “Andrei coloca no fogo alguns galhos grossos e, sem olhar para os lados, vai em direção ao morro colorido por fogueiras grandes e pequenas, ao morro que cantava, lamuriava-se, ria-se e gemia” (TARKOVSKI, 2008, 148). Segue com todos os sentidos a melodia, a luz e o somido ardente da naturalidade da nudez.

Nesse átimo, tudo que estava latente vem à tona, afinal nem todo o prazer poder ser sublimado em veneração à arte. A interdição da carne em nome de valores superiores é traída pela infinita presença do desejo. Isso significa que Rublióv está enfrentando o pecado da concupiscência e do paganismo, isso remete ao próprio nascimento da Igreja cristã e ao tema principal de Ato dos Apóstolos, quando o Senhor orienta Paulo para a conversão dos pagãos para que “se abstenham das impurezas da idolatria, da imoralidade” (AT 14, 15-16: 15, 20. 28-29; 21, 25; 28,28) e para que aceitassem o duplo dom divino: o perdão dos pecados e o Espírito Santo. Absorvido pelo inesperado encontro com os pagãos, Rublióv não consegue pintar o Juízo Final. No silêncio da Catedral de Assunção, entrecortada pelo trabalho da desempenadeira, todos o esperam solucionar o conflito espiritual de quem está imerso em o mistério de expressar em ícone a razão divina: Como imaginar o tribunal de Deus que julgará a obra e a fé da cada um? (Rm 2, 6; 3,28).

A terceira queda do pintor de ícones acontece em o capítulo “A paixão de acordo com Andrei”. O príncipe-menor, irmão e subalterno do Grão-príncipe, em aliança com o cã, chefe dos tártaros, invade a cidade de Vladmir em busca do domínio desse principado. A Catedral da Assunção em ruína e em chamas se assemelha a um holocausto, um sacrifício cruento que transformou o templo ortodoxo em um imenso turíbulo que eleva aos céus, não um cheiro aromático de incenso, mas um odor intragável de enxofre. As gotas que ardem sobre corpos acesos não são as resinas de olíbano, mas sangue rus em derradeira oração. Diante desse horror da guerra e do terror de ter matado um homem, Andrei Rublióv decide não mais pintar ícones e faz voto de silêncio, uma espécie de hesicasmos, um “sacrifício vivo” (Rm 12, 1) e um recolhimento em um ato de contrição e penitência na busca por uma resposta para seu ceticismo e culpa. Como em Mateus 6, 6 - 8, dirige-se ao seu interior para contemplar e conseguir atravessar seu próprio deserto. Em silêncio, vai à busca de discernimento sobre a existência que perturba o coração humano e o impele a procurar a consciência maior da vida, que na tradição cristã: “É estar consciente de um mistério (literalmente, algo que nos ‘emudece’), de algo que está além daquilo que as palavras, as emoções e os sentimentos podem ‘compreender’ ou ‘capturar’” (RELATOS, 2011, p. 166) ⁷. Tudo isso, numa decisão

7- RELATOS de um peregrino russo/ anônimo do século XIX; tradução para o francês, prefácio de Jean-Yves Leloup; tradução para o português de Karin Andrea de Guise. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

compartilhada com o espírito do seu *stárets*⁸, faz Rublióv imergir no sacramento *kyrie eleison* – Senhor, tende piedade –, tão presente em A Divina Liturgia de São João Crisóstomo, assim como no Salmo 51, referência fundamental do ato penitencial. Se com seu dom (Rm 12, 6-8) ele não conseguiu tornar as pessoas mais providas de humanidade, então decide que sua exortação ao Senhor acabou. É com o peso dessa cruz que qualquer resquício de sua avareza e vaidade espiritual é colocado à prova e o jovem pintor de ícones em ascese volta ao monastério:

Seus olhos estão cheios de perplexidade torturante, como os de alguém que fora privado do dom da fala subitamente, naquele exato momento, quando já estava prestes a dizer algo de extrema importância, algo imprescindível a todos os que poderiam ouvi-lo (TARKOVSKI, 2008, 175).

A fabricação do sino é o ponto máximo do filme. A utilização do barro para a produção do “som do verbo de Deus” é o trabalho de um demiurgo, a repetição simbólica da criação de um corpo em metal que soará a melodia que animará o povoado de Moscou: “... Um som enorme, denso e grave lentamente se desprende do sino trêmulo e repercute sobre a multidão, em todas as direções, enfeitiçante.” (TARKOVSKI, 2008, 297). Isso é o espírito que emana do concreto. Tarkovski não trata a arte de maneira puramente abstrata ausente da própria vida, ela é fruto do esforço e dos desafios que de forma dramática são deixados aos cuidados de um jovem inexperiente com a missão de elevar a todos os que estão ao seu redor. Só uma mente principiante é capaz de aceitar os riscos e libertar os que se renderam aos velhos caminhos repisados pela história. Apenas quem não se enraizou é capaz de alçar voo e olhar o mundo por outra perspectiva. Assim, ao depositar no jovem Borisca a responsabilidade de tocar novamente a sensibilidade das pessoas, o diretor russo mantém um mesmo desejo de transformação que já estava anunciado em *o Rolo compressor e o violinista*, quando o garoto Sasha ressignifica a vida do operário Sergei. Em *A infância de Ivan* que mostra a esperança do garoto Ivan Bondariev que coloca em risco a própria vida ao aliar-se ao Exército Vermelho dos Trabalhadores e dos Camponeses contra os nazistas. Em *O Sacrifício*, quando o indefeso garoto persiste em fazer reviver um tronco morto e ressequido em um ato de esperança. Em boa parte da filmografia de Tarkovski, é a inexperiência que

8 - Mentor espiritual dentro da tradição cristã ortodoxa russa.

aliada à coragem e ao desejo de assumir todos os riscos que são responsáveis em manter o fogo da existência aceso. Borisca não dominava o segredo da técnica de fabricar sinos, mas guardava em si o segredo de perscrutar e procurar, mesmo que intuitivamente, até se deparar com o que misteriosamente encontraria. Mais do que a técnica, o jovem sineiro traz a capacidade de criar como alegoria da produção poética. Essas são as qualidades do próprio filme que não é um breviário das técnicas da pintura de ícones, mas a exposição da vida e de seus conflitos.

Após o *Sino*, tem-se o epílogo do filme que se assemelha a uma iconóstase⁹ que convida o espectador a uma meditação iconográfica. Após a fabricação do sino, produção a partir do trabalho da negação da natureza, o filme leva o espectador à contemplação. No entanto, tem-se o cuidado de não se separar ação da contemplação para não se cair no erro da exclusividade da meditação. O que está em questão não é a teofania do ícone, nem a supremacia do divino, mas o caráter revelador da obra de arte que assemelha o ser humano ao demiurgo e que o relaciona a outra trindade: o artista, a obra e o mundo. Aqui o ícone tem o sentido de uma imagem metonímica que na impossibilidade de representar a grandeza e a infinitude procura sugeri-lo. Assim como sua evocação remete a técnica de composição da pintura dos ícones que utiliza a perspectiva inversa cujo ponto de fuga não está situado dentro do quadro, mas situado no próprio observador (JALLAGEAS, 2007). Essa técnica cria um simbolismo complexo e múltiplo: lembra que o ser humano está no centro da criação; vê no ser humano o suporte concreto para a criação do pensamento abstrato; conecta a arte a vida real; coloca em evidência o observador. Propositamente, Tarkovski refrata a perspectiva linear, tanto do ponto de vista da forma, quanto do ponto de vista do conteúdo e na proximidade da sua obra com a de Dostoievski “a análise puramente formal deve tomar cada elemento da estrutura artística como ponto de vista da refração de forças sociais vivas [...]” (BAKHTIN, 2010, 312), o que equivale dizer que o filme conjuga aspectos sincrônicos e diacrônicos que tomam o ícone não no seu aspecto religioso, mas formal ao recriar sua lógica interna para transpô-la para uma estrutura social. Ao refratar a realidade vivida, Tarkovski mostra o ser humano no limiar da existência histórica e pessoal, um grande diálogo sobre as questões últimas e essenciais. Essa não linearidade se aproxima mais do raciocínio poético da vida

9 Parede ornamentada com ícones que separa o santuário do corpo da igreja.

e compartilha com o espectador a possibilidade dele criar o que não foi dito, tal método seria “o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme” (TARKOVSKI, 2010, 18).

Esse princípio não linear e metonímico se cumpre mais uma vez na parte final do filme quando são mostrados ou sugeridos ícones da Catedral da Anunciação localizado no Kremlin, na cidade de Moscou: *São Gregório, Entrada do Senhor em Jerusalém, Nascimento de Cristo, Pantocrator, Transfiguração, Batismo de Cristo, A Trindade, Arcanjo Miguel, Salvador*. E de todas essas obras, é *A trindade* que resume a própria necessidade de realizar esse filme pelo qual:

Pretendia mostrar como o anseio popular de fraternidade, numa época de ferozes lutas intestinais e de domínio tártaro, deu origem à inspirada ‘Trindade’ de Rublióv – sintetizando o ideal de fraternidade, amor e serena santidade. Esta era a base artística e filosófica do roteiro (TARKOVSKI, 2010, 36).



Andrei Rublióv. *A trindade*.
Galeria Tretyakov, Moscou ¹⁰

Em termos gerais, esse filme é a defesa da poética como forma de conhecimento da vida. A arte e a ciência nascem de um mesmo desejo de resposta sobre a existência e sobre o mundo, mas, segundo Tarkovski, essa pergunta inicial é o único momento de encontro entre o científico e o estético, a partir daí eles percorrem métodos e caminhos diferentes. O que importa aqui é perceber a experiência subjetiva promovida pela arte que dirige o olhar para a contraposição do finito e infinito, concreto e espiritual, horrível e belo, individual e coletivo. E a amplitude do alcance do artista é resultado de um esforço pessoal para conseguir exprimir essa subjetividade, possibilidade que só é alcançada, segundo Tarkovski, com o sacrifício do artista que só consegue sua meta se houver verdade na experiência que

¹⁰ - <http://www.wikipaintings.org/en/andrei-rublev/trinity>. Acesso: 17 maio 2012.

envolve sua procura. Esse ponto é fundamental, tendo em vista que o artista, diferente do cientista, não dá respostas objetivas, mas compartilha experiências. Essa incompatibilidade igualmente se estende para a relação entre arte e política, esta age muitas vezes de forma unilateral e presa a um pragmatismo, enquanto aquela parte de um ponto de vista geral sem excluir os elementos contraditórios.

Em *Esculpir o tempo* e nos seus filmes, Andrei Tarkovski procura apresentar experiências e reflexões poéticas de seres humanos deslocados que com sua sensibilidade fazem vaticínios em um mundo averso a seu próprio diagnóstico espiritual. Afinal, só o espírito desinteressado da obra de arte pode tocar a sensibilidade das pessoas para a crise da civilização. Mas para tal desafio, é necessário desnaturalizar o olhar construído pela própria civilização que o aprisionou em um modelo de percepção linear e matemática que privilegia a forma e a aparência em detrimento da essência e dos princípios que o regem. Para se perceber a necessidade da inversão do olhar, a obra do russo Pável Florenski sobre perspectiva, citada pelo próprio Tarkovski, é fundamental. Na perspectiva invertida ou não-linear, o que informa o olhar não é um único ponto de vista, mas múltiplos centros, e contrário ao argumento que arroga que antes do renascimento não se dispunha de técnicas para a criação da perspectiva, o autor refuta esse falso argumento ao afirmar que os cálculos matemáticos para a construção da perspectiva já eram conhecidos desde o auge da cultura egípcia e desde a época de ouro da cultura grega. A necessidade da perspectiva como modelo privilegiado de arte só se cria com o renascimento e a essa criação histórica, cabem as seguintes perguntas:

¿Representa la perspectiva, en efecto, como pretenden sus partidarios, la naturaleza de las cosas?; y por tanto, ¿debe siempre y en todas partes ser considerada como premissa incondicional de la verosimilitud artística? ¿O se trata, tal vez, únicamente de un esquema, de uno entre otros esquemas posibles de representación, el cual, lejos de corresponder a la percepción real del mundo, fuera tan sólo *una* de las posibles interpretaciones, característica de una experiencia y una forma de comprender el mundo absolutamente determinada? (FLORESNKI, 2005, p.29).

A perspectiva é um entre outros sistemas de representação, é um método artístico dentre muitos que não pode ser confundido com

a realidade. Concordar com esse pressuposto é reconhecer que o olhar contemporâneo foi moldado a partir do ponto de vista formal e geométrico. Os perspectógrafos construídos por Dürer são exemplos desse esforço inicial de fixar o olhar que vai se tornando hegemônico a partir do renascimento, da filosofia cartesiana e da consolidação do capitalismo no século XIX. O que agora parece ser o olhar natural e fiel da realidade é resultado de um adestramento histórico. Essa consciência libera a humanidade para a compreensão que toda representação é simbólica e que a transposição de um objeto no espaço para uma superfície significa a destruição do que está sendo representado. Relembrando o impacto da teoria do movimento dos corpos celestes, pode-se pensar no impacto na restauração da ideia de movimento do olho que passa a perceber por diversos outros ângulos. Assim, como a teoria de Galileu ultrapassava a ciência para interferir na sociedade do seu período, a descentralização e desformatação do olhar ultrapassa o lugar da arte para interferir no espaço-tempo contemporâneo. Tendo em vista todo esse debate, pode-se concluir que a meta do filme Andrei Rublióv é levantar a grande reflexão sobre a arte em uma era da centralidade técnica e científica. Ao fazer recuar o olhar do espectador contemporâneo naturalizado nesse contexto histórico, o cineasta russo procura apresentar a arte na sua forma pura onde o que importa não é imitar a realidade e reproduzi-la, mas lançar uma compreensão da essência sob a realidade aparente para modificá-la.

REFERÊNCIAS

- ANDREI Rublev (1966). Direção: Andrei Tarkovski; argumento e roteiro: Andrei Tarkovski. São Paulo: Continental home vídeo. DVD (205 minutos), p&b/colorido. Legendado em português.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BAKTHIN, M. M. *Problema da poética de Dostoiévski*; tradução do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2010.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução Ecumênica da Bíblia. São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- FLORENSKI, Pável. *La perspectiva invertida*. Traducción del ruso de Xenia Egórova. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski – a perspectiva inversa como procedimento*. São Paulo: PUC, 2007. 268 p. Tese do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, 2007.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). *A pintura – volume 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*; apresentação de Jean-François Groulier. São Paulo: Editora 34, 2004.
- RELATOS de um peregrino russo/ anônimo do século XIX; tradução para o francês, prefácio de Jean-Yves Leloup; tradução para o português de Karin Andrea de Guise. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- TARKOVSKI, Andrei. *Andrei Rublióv: roteiro literário*; tradução Márcia Vinha. São Paulo: Martins, 2008.
- _____. *Esculpir o tempo*; tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.