

Helena Tassara
*FAAP – Pós-Graduação /
Documentário: Estéticas e
Práticas*



Cineasta, documentarista e escritora. Socióloga (FFLCH-USP), é doutora e pós-doutora em Ciências da Comunicação, na área de Cinema (ECA-USP). Atua na idealização, redação, planejamento, criação, direção, curadoria e execução de projetos culturais, educacionais e de comunicação em diferentes mídias.

cv: <http://lattes.cnpq.br/9043252126002200>

E-MAIL: htassara@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5070-3252>

Imaginação e poesia: entre a tentação de ser soviético e a vontade de ser russo. Pensando sobre Andrei Roublev, um filme de Andrei Tarkovski

RESUMO: *Imaginação e poesia: entre a tentação de ser soviético e a vontade de ser russo é uma análise crítica* do filme intitulado *Andrei Roublev*, de autoria do cineasta russo Andrei Tarkovski, nascido na URSS, em 4 de abril de 1932 na cidade russa de Zavrazhy e falecido em 29 de dezembro de 1986, em Neuilly-sur-Seine, França. Realizado ao término do período soviético, o filme centraliza-se em biografia de Andrei Roublev, considerado o maior pintor russo de ícones, afrescos e miniaturas para iluminuras, nascido em 1360 no Grão Principado de Moscou e falecido em 29 de janeiro de 1430 no Monastério Andronikov, em Moscou. O ensaio coteja leituras que relacionam cinema e história, tanto no que

se refere às inspirações imaginárias e poéticas do realizador, como no que se refere à encenação da vida de Roublev como alegoria nacional, no confronto das raízes da Rússia profunda com o mundo soviético.

PALAVRAS-CHAVE: ANDREI ROUBLEV, ANDREI TARKOVSKI, IMAGINAÇÃO, POESIA, RÚSSIA

Imagination and poetry: between the temptation to be Soviet and the will to be Russian.
Thinking about Andrei Roublev,
a film by Andrei Tarkovski

ABSTRACT: *Imagination and poetry: between the temptation to be Soviet and the will to be Russian* is a critical analysis of the film entitled *Andrei Roublev*, written by Russian filmmaker Andrei Tarkovski, born in the USSR on April 4, 1932 in the Russian city of Zavrazhy and who died on 29 December 1986 in Neuilly-sur-Seine, France. Located at the end of the Soviet period, the film centers on a biography of Andrei Roublev, considered the greatest Russian painter of icons, frescoes and miniatures, born in 1360 in the Grand Principality of Moscow and died on January 29, 1430 in the Monastery Andronikov, Moscow. The essay contrasts readings that relate cinema and history, both with regard to the imaginary

and poetic inspirations of the director, and in what refers to the staging of the life of Roublev as a national allegory, in the confrontation of the roots of deep Russia with the Soviet world.

KEYWORDS: ANDREI ROUBLEV, ANDREI TARKOVSKI, IMAGINATION, POETRY, RUSSIA

Imaginação e poesia: entre a tentação de ser soviético e a vontade de ser russo¹. Pensando sobre *Andrei Roublev*², um filme de Andrei Tarkovski³

Helena Tassara

FAAP – Pós-Graduação / Documentário:
Estéticas e Práticas

O poeta tem a imaginação e a psicologia de uma criança, pois as suas impressões do mundo são imediatas, por mais profundas que sejam as suas idéias sobre o mundo.

O poeta não usa “descrições” do mundo; ele próprio participa da sua criação.

Andrei Tarkovski

in: Ethos humano e mundo contemporâneo. Diálogos e estudos.

Organização e Coordenação Sandra Patrício
Editora Baracoa – 2019

A ARTE SEGUNDO TARKOVSKI

Artista e cineasta bastante reflexivo e introspectivo, duro e exigente, vivendo em circunstâncias históricas e pessoais que muitas vezes produziram grandes intervalos de tempo entre a realização de um filme e outro, Tarkovski, ao morrer, além de filmes marcados por um estilo contemplativo, único, deixou uma série de escritos produzidos nesses intervalos, alguns deles organizados *a posteriori*.

Na busca de sentidos e objetivos para seu trabalho, na tentativa de estabelecer as características e peculiaridades diferenciadoras da arte do cinema em relação às outras artes, na ânsia de conhecer sua potencialidade como arte e de conseguir confrontar suas experiências particulares com a de outros artistas e cineastas, Tarkovski acabou deixando expostas, por escrito, suas concepções pessoais - muito pessoais, por sinal! - sobre a natureza da arte em geral e da criação cinematográfica.

No segundo capítulo de seu livro *Esculpir o tempo*⁴, chamado *Arte - anseio pelo ideal*, Tarkovski fala de sua visão da arte, a qual acredito ser importante ter sempre em mente quando pensamos sobre seu trabalho. Esses escritos não deixam dúvidas sobre a posição de Tarkovski frente à arte.

Associando da forma como faz, o trabalho e a criação artísticos com termos e expressões tais como *significado da existência humana, busca sem fim da verdade absoluta, direito de criar é a fé na própria vocação, homem espiritualmente receptivo,*

⁴ Título original em russo Sapetschatljonnoje Wremja, publicado pela primeira vez em alemão como *Die Versiegelte Zeit* em 1986; traduzido, no mesmo ano, do alemão para o inglês com o título de *Sculpting in time. Reflections on the cinema* e do alemão para o francês com o título de *Le temps cellé*; e, finalmente, traduzido em 1990 do inglês para o português com o título de *Esculpir o tempo* pela Editora Martins Fontes.

ânsia eterna pelo belo, *energia espiritual, dom, milagre, revelação, iluminação, sacrifício, postulado de fé, crença, união, espírito de comunhão*, Tarkovski está considerando arte, aquela que se realiza verdadeiramente - na qual inclui a sua própria arte, a sua poesia e o seu cinema - como uma forma de ligação, comunicação, vínculo com Deus e com o Cosmos. Para ele, “*l’art est une prière*”, ou, em tradução livre da autora, “a arte é uma forma de oração”.

Trata-se de uma ARTE com letra maiúscula, uma arte maior, uma arte que não renunciou à busca do significado da existência como fez, segundo ele, a arte contemporânea. E o cinema assim realizado, pura expressão dessa arte mística, transforma-se também em religião. Mas não se trata de messianismo, e sim pura expressão de um sentimento cristão.

Para Tarkovski, a arte cinematográfica com sua forma particular de reproduzir o mundo a partir do registro de uma *impressão do tempo real*, já nasce carregando um *novo princípio estético*. E este só pode se realizar, massivamente, a partir do que ele chama de uma organização sequencial de ações tomadas da realidade. Nada de artificialismos, simbologias excessivas, alegorias ou cinema de montagem. Será? No mesmo livro referido anteriormente encontramos estas palavras:

O tempo em forma de evento real: volto a insistir nisso. Eu vejo a crônica, o registro dos fatos no tempo, como a essência do cinema: para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida. (p.73)

...no cinema, a condição essencial de qualquer composição plástica, o seu critério decisivo, é o fato do filme ser ou não verossímil, específico

Capítulo 8

e real. (...) 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. (p.83)

Isto porque, conforme conclui, quando o público procura o cinema para ver um filme, vai em busca do *tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado*, de uma vivência experiencial concentrada; uma busca que está ligada à necessidade puramente humana de dominar e conhecer o mundo.

Como conseqüência, realizar um filme é como esculpir o tempo - como um artista/escultor que a partir de um bloco de mármore retira dele tudo o que não faz parte da sua visão onírica do mundo que ele quer representar -; é transformar aquilo que foi divina e espiritualmente revelado, iluminado, em experiência humanamente compartilhada.

E assistir a um filme, ir a uma sessão de cinema passa a ser equivalente a participar de um culto, cerimônia religiosa; transforma-se em um ato de fé.

Mais do que isso tudo - se é que é possível algo mais do que isso - é uma arte repleta de referências - diretas e indiretas - a um universo dos grandes criadores, dos grandes artistas, daqueles cujas obras ficaram - e ficarão! - para sempre para emocionar aqueles que são *espiritualmente receptivos*, obras que se reconhecem facilmente. Obras de Tolstoi, Leonardo, Bach, Dostoiévski, Shakespeare, El Greco, Rafael, Proust, Mann, Carpaccio, Cervantes, e, finalmente, *Andrei Roublev* e Arseni Alexandrovich Tarkovski, seu pai.

“Enquanto o homem existir, haverá uma tendência instintiva para a criação. Enquanto o homem se perceber homem, ele

tenderá a criar qualquer coisa. É isso que o liga com seu Criador. O que é a criação? Para que serve a arte? A resposta para essas interrogações se encontra em uma fórmula: ‘a arte é uma forma de oração’. Isso diz tudo. Através da arte, o homem exprime sua esperança. Tudo o que não exprime essa esperança, aquilo que não possui um fundamento espiritual, não tem qualquer relação com a arte. Será, na melhor dos casos, uma brilhante análise intelectual.”⁵

É nesse ambiente que se inscreve a personagem Andrei Roublev de Tarkovski; são estes os principais argumentos sobre os quais versa seu filme.

ANTES DE ROUBLEV

Em seu livro, o crítico de cinema e historiador Antoine de Baecque do *Cahiers du Cinéma* define o período que separa a realização de *A infância de Ivan* (1962), o primeiro filme de longa metragem realizado por Andrei Tarkovski e *Andrei Roublev* (1966), como o momento da definição e do amadurecimento do estilo cinematográfico que o cineasta viria a criar e a desenvolver. Um estilo calcado numa estética *de la lenteur*, que nasceu para servir como instrumento da realização de sua expressão artística e poética, reafirmada tantas

⁵ Trecho de entrevista concedida a Laurence Cossé “*Les mardis du cinéma*”, publicada na France-Culture de 7 de janeiro de 1986, e transcrita como apêndice no livro de Antoine DE BAECQUE (*Andrei Tarkovski*. Paris: Editions de l’Etoile/ Cahiers du Cinéma, 1989.) com o título de: Portrait d’un cinéaste en moine poète. *Entretien avec Andrei Tarkovski*. “Aussi longtemps que l’homme existera, il y aura une tendance instinctive à la création. Aussi longtemps que l’homme se sentira homme, il tendra de créer quelque chose. C’est en cela qu’il a un lien avec son Créateur. Qu’est-ce que la création? A quoi sert l’art? La réponse à ces interrogations tient dans une formule: “l’art est une prière”. Cela veut tout dire. A travers l’art, l’homme exprime son espoir. Tout ce que n’exprime pas cet espoir, ce qui n’a pas de fondement spirituel, n’a aucun rapport avec l’art. Ce sera, dans la meilleur des cas, une brillante analyse intellectuelle.” (Tradução livre da autora).

Capítulo 8

Imaginação e poesia: entre a tentação de ser soviético e a vontade de ser russo. Pensando sobre *Andrei Roublev*, um filme de Andrei Tarkovski
Helena Tassara

vezes, por ele mesmo, como necessidade vital humana, em geral, e sua, em particular.

O crítico afirma como sua tese que, pode-se dizer que, até aquela ocasião, do ponto de vista ideológico e estético, o cineasta, ainda jovem e indefinido, oscilava “entre a tentação de ser soviético e a vontade de ser russo, no original “*entre la tentation d’être soviétique et la volonté d’être russe*”. Em que sentido?

Ele mesmo responde:

“Tarkovski é um artista do século XIX perdido dentro do cinema contemporâneo. Não que ele tenha renegado as possibilidades da sétima arte – ao contrário, seu universo é composto por suas visões retiradas das narrativas literárias –, mas ele sempre quis desertar do ‘cinema soviético’, essa arte forjada durante os anos 20 e, depois, congelada por Stalin. (...) Definitivamente, ele foi mais longe. Tarkovski filma antes de qualquer coisa a ‘arte soviética’, retirada do século XX, para se reconectar ao passado cultural russo. Constantemente, ele reivindicou esse ‘caminho russo’, percorrido desde ‘Andrei Rublev’, depois balizado por ‘O espelho’ ou ‘Stalker’. (...) Tarkovski plantou suas raízes no terreno exclusivo da cultura russa.” (p.9)⁶

⁶ “Tarkovski est un artiste du XIXe siècle égaré dans le cinéma contemporain. Non pas qu’il ait renié les possibilités du septième art – au contraire, son univers est fait de ces visions échappant aux récits littéraires –, mais il a toujours voulu désertar le “cinéma soviétique”, cet art forgé durant les années 20 puis glacé par Staline. (...) En définitive, il est remonté plus loin. Tarkovski filme en amont de tout “art soviétique”, échappe au XXe siècle, pour renouer avec le passé culturel russe. Il a constamment revendiqué ce “chemin russe”, emprunté dès Andrei Roulev, puis balisé par Le Miroir ou Stalker. (...) Tarkovski (a) planter ses racines dans le terreau exclusif (...) de la culture russe. (p. 9) (Tradução livre da autora).

Assumo, em princípio, a verdade dessas palavras, tomando o rumo traçado pelo crítico, para poder pensar sobre o segundo filme de Tarkovski, *Andrei Roublev*, tema de partida desta análise.

Se esse foi o momento em que ocorreu a virada, se foi ali que foram feitas as escolhas, em que se definiram as formas de expressão, em que a estética proposta para um projeto de Tarkovski para o cinema se materializou pela primeira vez, pergunto como teria sido essa passagem quase ritualística do jovem artista que gestou o cineasta? Em outras palavras, como se definiu o lado para o qual a balança penderia, entre a tentação de ser soviético e a vontade de ser russo? E como foi o processo que o levou a encontrar sua posição no *Pantheon* dos grandes artistas que vieram para ficar?

Segundo o próprio Tarkovski, na entrevista para Laurence Cossé referida antes, quando, ainda no início dos anos 60, mal tendo terminado seus estudos na escola nacional de cinema de Moscou, aceitou rodar de encomenda *A infância de Ivan* - filme baseado em uma novela de Bogomolov que conta a vida cotidiana no *front* durante a segunda guerra mundial, a partir da trajetória e das vivências de um adolescente -, sabia que assumia a responsabilidade de levar adiante uma produção com prazos apertadíssimos e orçamento pela metade, pois a outra parte já havia sido consumida pela equipe anterior sem que os resultados houvessem sido satisfatórios. Tarkovski sabia, também, que não havia ninguém interessado em assumir a continuidade do projeto.

Para ele estava muito bom: apesar de ter de se manter fiel à uma história definida *a priori* e, com ela, de certa forma, conservar também um estilo pré-determinado - já que se tratava de realizar um filme de guerra com características já definidas e, ao mesmo tempo, trágicas e poéticas - para aceitar a empreitada, fez algumas exigências.

Capítulo 8

Na posição de salvador de uma produção fadada ao desastre, exigiu - é claro, tratando-se de Tarkovski - reescrever o roteiro a partir de sua própria leitura da mesma novela, escolher novos atores e técnicos para dar continuidade ao projeto e descartar, sem ao menos assistir, todo o material filmado inicialmente. No entanto, sabia também que comprava uma grande oportunidade para trabalhar e colocar em prática as idéias sobre as quais, como estudante, vinha se debatendo no dia a dia de suas produções, em discussões com colegas, professores e mentores intelectuais.

Além disso, apesar de proibidos para a quase totalidade do povo que vivia sob a bandeira soviética, os estudantes da Escola de Cinema de Moscou/VGIK, onde Tarkovski estudou, tinham acesso aos trabalhos de cineastas ocidentais e orientais, tais como Buñuel, Bresson, Mizoguchi, Bergman, Cassavetes, Kurosawa e Fellini, para citar apenas aqueles que parecem ter tido grande influência sobre o diretor.

Entre os russos, parece que Tarkovski esteve mais próximo do trabalho de alguns realizadores seus contemporâneos, especialmente do grupo originário do sul da União Soviética, das tradicionais Geórgia e Armênia, destacando-se ali os nomes de Paradjanov, Ioseliani, Abuladze e Shengelaya. Estes, talvez, tenham se tornado especialmente relevantes para o projeto de Tarkovski em virtude de seus filmes apresentarem referências recorrentes às especificidades de suas origens culturais e étnicas além das afinidades religiosas e místicas.

E assim, foi feito *A infância de Ivan*. Uma vez pronto, o filme foi aprovado pelos dirigentes do Mosfilm. Apesar das seqüências de sonho e de fantasia, prenúncio do estilo tarkovskiano, o resultado obtido pôde se inscrever em uma lógica bem de acordo com a linha soviética de então. Segundo Antoine de Baecque, aquilo que Sartre batizou como “surrealismo socialista”, reflexo de uma época em que o Comitê

Central, um pouco mais frouxo após a morte de Stalin, havia concedido aos artistas soviéticos “o direito de escolher a **forma** de suas obra, desde que eles não se omitissem de lhes dar um **conteúdo socialista**”. O filme, como era apresentado então, passava a ser um típico representante da chamada “*nouvelle vague*” soviética”. (p.10)

Apresentado em Veneza, em 1962, *A infância de Ivan* foi premiado com o Leão de Ouro. Iniciou-se, então, uma grande polêmica em meio à crítica ocidental, que trouxe o nome de Andrei Tarkovski para o cenário cultural efervescente daqueles anos, concedendo-lhe uma reputação cada vez maior. O clima geral transformava o jovem Andrei na encarnação da renovação do cinema soviético.

Mais do que discutir apenas o trabalho de um jovem cineasta, essa polêmica se movimentava no sentido de definir a existência - ou não! - de uma escola nascente dentro do cinema soviético, se essa escola ou se os novos cineastas teriam fôlego suficiente para suplantar - ou não! - as diretrizes traçadas pelos burocratas e propor algo novo.

O fato é que, mesmo entre críticas ao formalismo e ao preciosismo de certas seqüências, para o Ocidente, a partir de *A infância de Ivan*, Tarkovski passou a representar a confirmação dessa esperança no renascimento do cinema soviético.

Para Tarkovski, pessoalmente, nada disso interessava. Ele parecia não gostar absolutamente que seu filme - apesar de todos os elogios e da lisonjeira lista de defensores que possuía, e que incluía Sartre - tivesse sido compreendido e interpretado a partir de um ponto de vista histórico-filosófico, e que as idéias e os valores ali contidos suplantassem, em importância, o filme em si mesmo. Para ele, seus filmes, seu trabalho, sua obra, vistos como poesia, deveriam ser compreendidos, estritamente, a partir do que eram: como obras de arte realizadas por um artista.

Capítulo 8

Na mesma entrevista já citada, concedida em 1986 - o ano que ele não veria terminar⁷ e 20 anos depois da realização de **Andrei Roublev**, o filme que se seguiu a **A infância de Ivan** -, Tarkovski disse, sobre aquele momento do passado: “Eu procurava uma defesa artística, e não ideológica. Eu não sou um filósofo, eu sou um artista.”⁸

No entanto, não foi ainda com esse filme que Tarkovski mostrou a quê vinha. Mas foi ali que se gestou o artista que conhecemos hoje.⁹

Como artista em busca da verdade absoluta, Tarkovski trabalhou na realização de **A infância de Ivan**, acertando e errando, refletindo sobre resultados práticos, reforçando ou reformulando concepções que já tinha sobre a arte de criar em cinema, pondo em prática as idéias que vinha acalentando, incorporando idéias novas que foram surgindo durante o processo de sua produção. Acima de tudo, como nos mostram seus escritos da época, trabalhou muito e procurou refletir sobre tudo isso para poder criar e encontrar as formas de expressão que viria a utilizar em seus trabalhos subsequentes.

⁷ Tarkovski morreu, em Paris, no final de dezembro de 1986.

⁸ No original: *Je recherchais une défense artistique, et non idéologique. Je ne suis pas un philosophe, je suis un artiste.*

⁹ Nas palavras de Antoine DE BAECQUE: “Ainda muito influenciado pelos anos de escola, recheado de citações e de figuras de estilo, a obra desse jovem cineasta ainda não tinha atingido a maturidade da competência de um projeto do Mosfilm. Mas, finalmente, hoje, o personagem de Ivan, criança-anormal, guarda uma força real. O restante - ritmo, pontos de vista, intrigas... - serão, em seguida, abandonados pelo cineasta russo. “A infância de Ivan” pode, dessa maneira, funcionar como uma brilhante variação em torno de um tema e de uma estética sem surpresas.” *”Encore très influencée par les années d’école, truffée de citations et de figures de style, l’oeuvre de ce jeune cinéaste non encore parvenu à maturité relève en partit du projet initial du Mosfilm. Seul finalement le personnage d’Ivan, enfant-monstre, garde aujourd’hui une réelle force. Le reste - rythme, angles de vue, intrigue... - sera ensuite abandonné par le cinéaste russe. L’enfance d’Ivan pouvait ainsi faire figure de brillante variation à partir d’un thème et d’une esthétique sans surprise”.* (p.11, tradução livre da autora).

NASCE ROUBLEV

Mas por que filmar a vida de Andrei Roublev? Por mais que em seus relatos Tarkovski deixe claro que essa idéia tenha surgido quase ao acaso, como uma sugestão de amigos em uma mesa de bar, e que a princípio tenha lhe parecido um argumento irrealizável, até mesmo detestável e absolutamente distante de seu universo, ela foi rapidamente encampada. Talvez para usufruir de seu sucesso momentâneo junto às autoridades soviéticas pelos louros obtidos com *A infância de Ivan* e aproveitar os festejos pelo 6º centenário do nascimento de Roublev, “o pintor de ícones que mesmo a Rússia soviética jamais pôde esquecer”, nas palavras de Antoine de Baecque. E o argumento, conveniente a todos, foi proposto e aprovado.

Em 1961 o roteiro começou a ser escrito. Em 1962 o contrato de produção foi assinado. Em dezembro de 1962, o roteiro foi aceito. Em abril de 1964 as autoridades soviéticas liberaram o roteiro para as filmagens, que foram realizadas entre setembro de 1964 e novembro de 1965. Em agosto de 1966, *Andrei Roublev* estava pronto para ser exibido.¹⁰ Porém, uma vez pronto, o filme demorou alguns anos para ter sua exibição permitida pelas autoridades soviéticas.¹¹

¹⁰Esses dados constam do livro de Mark LE FANU, *The cinema of Andrei Tarkovski*. Londres: British Film Institute, 1987.

¹¹ Antoine DE BAECCQUE diz que: “O filme, uma das mais importantes produções de época, foi finalizada em 1966. As autoridades do Goskino não gostam do resultado e postergam seu lançamento. Em 1967, o delegado geral do Festival de Cannes em Moscou visiona uma cópia de trabalho e convida Tarkovski. Sob o pretexto de uma nova montagem, o Goskino promete o filme para a edição do ano seguinte. No entanto, o Festival de 1968 não recebe nada. Apenas em fevereiro de 1969, dois anos após ser finalizado, Andrei Roublev é projetado em avant-première em Moscou, para alguns milhares de convidados e, depois, em maio, em Cannes, fora de competição por solicitação dos Soviéticos. O filme ainda esperará mais dois anos até ser mostrado aos espectadores russos.” *Le*

Capítulo 8

Imaginação e poesia: entre a tentação de ser soviético e a vontade de ser russo. Pensando sobre *Andrei Roublev*, um filme de Andrei Tarkovski

Helena Tassara

Em sua análise do significado desse momento na carreira do diretor, conclui o crítico francês:

“Em 1966, Andrei Roublev, o produto final, resultado de um longuíssimo trabalho e de uma intensa reflexão sobre a arte (...) decepciona os oficiais. Era como se o cineasta tivesse traído sua confiança. Com esse seu segundo filme, nasce contudo, o verdadeiro Tarkovski. O Russo abandona o Soviético.

A cisão é, de fato, completa. Andrei Roublev abre com uma experiência magnífica, que é a do homem que tenta voar. O filme prossegue sobre o tom da dúvida: o pintor fica se interrogando e não consegue produzir. No entanto o estilo tarkovsiano se afirma: o tempo está lá com certeza. O cineasta assume seu ritmo próprio e propõe uma estética da lentidão. É o contraste entre a fragilidade dos seres e as certezas estéticas que surpreendem. (...) Ele reúne a experiência de toda a vanguarda mas mostra, com muita certeza, que ele encontrou um caminho.”¹² (p.11-12).

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 de travail et invite Tarkovski. Prétextant un nouveau montage, le Goskino promet le film pour l'année suivante. Le Festival de 1968 ne voit pourtant rien venir. Ce n'est qu'en février 1969, deux ans après son achèvement, qu'Andrei Roublev est projeté en avant-première à Moscou devant quelques milliers d'invités, puis présenté, en mai, à Cannes, "hors sélection nationale" à la demande des Soviétiques. Le film attendra deux nouvelles années avant d'être montré aux spectateurs russes.” (p.13, tradução livre da autora).

12 “En 1966, **Andrei Roublev**, le produit fini, aboutissement d'un très long travail et d'une intense réflexion sur l'art (...) désole les officiels. Comme si le cinéaste avait trahi leur confiance. Avec ce second film, naît pourtant le véritable Tarkovski. Le Russe délaisse le Soviétique. La césure est en effet complète. **Andrei Roublev 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 les certitudes esthétiques qui surprend. (...) Il réunit l'expérience de toute avant-garde mais montre avec certitude qu'il a trouvé un chemin.” (p.11-12, tradução livre da autora).**

Além de decepcionar as autoridades soviéticas, tomando um rumo que desviava ideologicamente do que era esperado, foi com esse argumento que, pela primeira vez, Tarkovski deixou claro que havia encontrado um caminho para a sua arte cinematográfica, registrando suas idéias em imagens e sons esculpidos no tempo.

Aqui, para efeito dessa reflexão, pergunto se teria sido apenas coincidência que tal cisão - referida por de Baecque como o momento em que o cineasta fez uma opção estética e ideológica pelo passado russo em detrimento do modernidade soviética - tenha se realizado exatamente a partir de um argumento centrado na figura de uma personagem histórica habitante do período que precedeu a formação da Rússia como nação, em torno do qual circulavam todos os elementos fundadores dessa mesma nação, os quais foram calma e cruamente apresentados, um a um, ao longo do filme.

Tarkovski estaria, então, afirmando sua crença no passado fundador da nação russa e estabelecendo ali suas raízes estéticas, ao mesmo tempo em que apresentava e discutia a fragilidade e o sofrimento daquele que, num momento crucial de instabilidades sociais e políticas, como ele próprio, sofria na busca pela criação de uma arte coerente e verdadeira, aquela que permanece para a eternidade?

Nesse momento único de definição estética, se o argumento fosse outro - para ficar em um de seus filmes mais conhecidos, por exemplo, o argumento de uma ficção científica como *Solaris* ou de uma ficção atemporal como *Stalker* - talvez Tarkovski tivesse feito primeiro uma opção estética diversa, que o afastaria desse passado russo que lhe é tão caro e que é tão claramente defendido em *Andrei Roublev*, demorando um pouco mais para juntar as peças que comporiam sua forma particular de representar o mosaico do mundo, através do tempo esculpido.

Capítulo 8

Por outro lado, através da reafirmação incessante do passado, das origens e das tradições, esta sua opção não poderia estar refletindo - e porque não? - uma vontade inconsciente, um desejo de posicionamento político, que estaria calcado num humanismo que recusa a inserção em um modelo de cultura imposto por um Estado nacional totalitário, definido pela força, onde nunca houve o respeito às diferenças regionais nem às heranças culturais e religiosas dos distintos povos que se mantinham subjugados?

Segundo afirma Tarkovski, não se tratava, seguramente, de endereçar mensagens cifradas ao mundo soviético contemporâneo. Ao ser questionado sobre o assunto na entrevista referida anteriormente, respondeu:

(...) não é realmente esse o meu problema. Eu não endereço mensagens à Rússia atual. Além disso, eu não desejei jamais dizer coisa alguma aos russos. As virtudes desses “eu desejo falar ao meu povo...”, “eu quero falar ao mundo inteiro...”, desses gêneros proféticos não me interessam mais. Eu não sou um profeta. Eu sou um homem a quem Deus deu a possibilidade de ser poeta, ou seja, de rezar de uma maneira diferente daquela utilizada pelos fieis em uma catedral. Eu não posso e nem quero dizer nada além. (...) Minha única preocupação, pessoalmente, é trabalhar, somente trabalhar¹³.

Mas como trabalhar sobre uma figura como Andrei Roublev? As

¹³ (...) *ce n'est pas vraiment mon problème. Je n'adresse pas de message à la Russie actuelle. Je ne veux d'ailleurs plus jamais rien dire à aucune des Russies. Les vertus de ces "je veux dire à mon peuple..." "je veux dire au monde entier..." de ces genres prophétiques ne m'intéressent plus. Je ne suis pas un prophète. Je suis un homme à qui Dieu a donné la possibilité d'être poète, c'est-à-dire de prier d'une autre manière que celle utilisé par les fidèles dans une cathédrale. Je ne peux et ne veux rien dire de plus. (...) Mon seul souci, personnellement, est de travailler, seulement de travailler* (tradução livre da autora)

informações disponíveis sobre a vida do pintor de ícones são tão fragmentadas quanto àquelas relativas à vida de qualquer artista que viveu na Rússia dos remotos tempos medievais. Nem mesmo a data de seu nascimento é precisa.¹⁴

Sabe-se ao certo apenas que em 1390 ele já havia se instalado como monge no Monastério da Trindade e de São Sérgio (*Troitse-Sergeyeva*) em Zagorsk, próximo de Moscou, cuja principal figura, líder religioso e político, era Sergey Radonezhsky - mais tarde, reverenciado como um dos maiores e mais importantes santos russos.

Seguindo a trajetória de sua produção de ícones, pode-se inferir, também, que no final da década de 90, Roublev ajudou na decoração da *Catedral da Dormição*. Em 1400, tornou-se monge no Monastério Andronikov em Moscou (atualmente o Museu Roublev). Em 1405, esteve com o importante pintor de origem bizantina Teofanes, o Grego, trabalhando nas pinturas para a Catedral da Anunciação, também em Moscou. Em 1408, foi chamado à cidade de Vladimir para trabalhar em outra *Catedral da Dormição*. No restante de sua vida, portanto até 1430, Roublev permaneceu no Monastério Andronikov, tendo retornado brevemente ao *Troitse-Sergeyeva* entre 1411 e 1420, onde pintou seu mais famoso ícone entre todos os ícones famosos que deixou para a humanidade admirar: a pintura alegórica da Santíssima Trindade, deixada em memória de São Sérgio.¹⁵

¹⁴ Conforme nos informa Mark LE FANU, os estudiosos do assunto divergem quando ao estabelecimento de uma data precisa para o nascimento de Andrei Roublev, que varia entre 1360 e 1370.

¹⁵ Segundo nos conta Mark LE FANU: “O trabalho remanescente de Roublev não é numeroso. (...) Aqueles que viram esses trabalhos nos falam de sua extraordinária harmonia e beleza. As cores são brilhantes e opalescentes: rosas, lapis-lazulis, ouro pálidos. As formas humanas são arredondadas mas não macias; as xpressões faciais dos santos e figuras sagradas carregam, ao mesmo tempo, austeridade e compaixão. A importância da arte-histórica de Roublev parece residir no estabelecimento de uma maneira particular russa de representar o sagrado, rompendo com uma influência predominantemente grega (representada no filme pela severi-

Capítulo 8

Imaginação e poesia: entre a tentação de ser soviético e a vontade de ser russo. Pensando sobre *Andrei Roublev*, um filme de Andrei Tarkovski
Helena Tassara

Porém, seiscentos anos depois, a certeza ou a dúvida sobre fatos ocorridos na vida verdadeira de Andrei Roublev pouco importavam **para e na** criação do filme de Tarkovski. Ao contrário, esta ausência de precisão sobre os fatos relacionados à vida de Roublev foi importantíssima para que a história pudesse ser conduzida sem amarras pelos caminhos que interessavam ao cineasta, como ele mesmo afirmou na entrevista já citada:

“Felizmente, sabemos muito pouca coisa sobre a vida de Roublev, o que nos permitiu total liberdade de ação, liberdade que nos foi de uma importância primordial. (...) Tudo aquilo foi inventado. Mas, antes de fazer essa invenção, é claro que nós nos documentamos, nós lemos muitíssimo. De certa maneira, nós inventamos uma vida para Andrei Roublev, dentro dos limites históricos que estavam em nosso poder, que eram do nosso conhecimento. (...) Eu inventei um Roublev, mas eu aceitarei outras versões.”¹⁶

dade angular de Theophanes), que teve continuidade no século seguinte com o pintor russo Dionysys of Theraponte. Mas a fama de Roublev se estendeu de tram maneira que, em 1531, o conselho da Igreja proclamou seu estilo como o verdadeiro padrão da ortodoxia artística que deveria ser seguido perpetuamente.” *“The extant work of Roublev is not numerous. (...) Those who have seen these works speak of their extraordinary harmony and beauty. The colours are shimmering and opalescent: pinks, lapis lazulis, pale golds. The human forms are rounded but not soft; the facial expressions of the saints and holy figures are at once austere and compassionate. Roublev’s art-historical importance seems to have been in the establishing of a particularly Russian mode of holy representation, breaking away from predominantly Greek influence (represented in the film by the angular severities of Theophanes). This grave humanism was continued in the following century by the next great Russian painter, Dionysys of Theraponte. But so wide was Roublev’s fame that a Church council in 1551 proclaimed his style as the true standard of artistic orthodoxy ‘to be followed in all perpetuity’ (p.35-6, tradução livre da autora).*

¹⁶ “Heureusement, on sait très peu de choses sur la vie de Roublev, ce qui nous a permis toute liberté d’action, liberté qui était pour nous d’une importance primordiale. (...) Tout cela a été inventé. Mais, avant cette invention, nous nous sommes bien entendu documentés, nous avons beaucoup lu. Nous avons, en quelques sorte, inventé la vie d’Andrei Roublev dans les limites historiques qui étaient en notre possession. (...) J’ai inventé un Roublev, mais j’en accepterais d’autres versions.” (tradução livre da autora).

Na construção de seu filme, Tarkovski trabalhou com a idéia de que o tempo passado no Monastério da Trindade e o contato com Sergey desde a tenra juventude, influenciaram definitivamente o trabalho de Roublev e a sua formação como homem e intelectual de seu tempo.

Roublev viveu em uma época de medo, de guerra civil, de invasões de povos tártaros e mongóis, de lutas fratricidas, de príncipes em busca do poder a qualquer custo, de traições e de alianças espúrias, de violência e instabilidade. Lutas sem fim provocadas por príncipes que, por vários séculos, pretenderam unir pela força povos de origens bastante díspares. Habitantes das florestas e pântanos que ocupam as terras que ligam os mares do norte ao Mar Negro e ao Mar Cáspio, muitos deles de ascendência pagã, esses povos resistiam à idéia da organização de uma mesma nação Rus, que se pretendia construir em torno do poder dos líderes espirituais religiosos da Igreja Ortodoxa, de origem bizantina.

Nessa atmosfera, a trindade fundamental consubstanciada nas idéias de amor, de comunidade e de fraternidade, transformava-se em lema político, única forma de sobreviver e de alcançar a almejada nação, independente e religiosamente hegemônica, anseio dos homens que viviam nos monastérios e nos palácios. Para o Roublev de Tarkovski, esta teria sido a principal fonte de inspiração evocada para a criação e produção do ícone que representa a “Trindade”, a qual transformou-se em seu mais famoso e conhecido trabalho, símbolo da criação divina em todos os sentidos. Aqui a “Trindade” é, também, o objetivo final do filme, imagem para onde o espectador vai sendo conduzido, passo a passo, no desenlace da seqüência de imagens e de fatos escolhidos para compor a construção de sua narrativa.

A partir do exemplo de Roublev, Tarkovski pretendeu explorar a questão da psicologia da criação artística, analisando *a mentalidade e*

Capítulo 8

a consciência de um artista que criou tesouros espirituais de importância eterna e que conseguiram sintetizar o ideal da fraternidade, do amor e da serena santidade. Esta era, de acordo com o cineasta, a base artística e filosófica do roteiro original para o filme **Andrei Roublev**.

Mesmo que o filme que hoje conhecemos tenha sido concebido como resultado dessa liberdade, que criou e inventou uma vida interior e exterior para o pintor do século XIV, é evidente que Tarkovski e seu amigo Andrei Kontchalovski (co-roteirista do filme) tiveram que pesquisar muito para escrever o roteiro final de filmagem.

Por outro lado, essa falta de informações sobre o pintor de ícones, reforçava e favorecia a idéia que Tarkovski já tinha de como deveria ser a reconstrução histórica e artística da época de Roublev. Ou de qualquer outra época onde um filme seu fosse ambientado.

Para ele, os fatos históricos, as pessoas e os artefatos - objetos de cena, figurinos, utensílios - precisavam ser vistos não como a origem de futuros monumentos, mas como seres vivos. Não se tratava do olhar de um historiador, arqueólogo ou etnógrafo, ou de recolher e expor objetos de museu, tratados como relíquias. Dessa forma, seus atores, assim como os objetos do passado vivificados no presente, também teriam que representar o papel de personagens essencialmente sujeitos aos mesmos sentimentos das pessoas suas contemporâneas, portadores das mesmas verdades psicológicas.

Isto porque, além da impossibilidade de reconstruir com exatidão como transcorria a vida há seis séculos atrás, a consciência que hoje se tem desse tempo é, certamente, diferente daquela que tinham as pessoas que nele viviam. Tampouco as obras, os ícones deixados por Roublev podem ser vistos, na atualidade, com os mesmos olhos de seus contemporâneos. E é preciso ter clareza de que nem esse olhar, nem aquela consciência, jamais poderão ser recuperados.

No entanto, essas obras sobreviveram aos séculos, e ainda têm existência palpável. Ainda que seja nas paredes dos museus, seu significado espiritual e humano persiste, está vivo e deve continuar compreensível para a humanidade do século XXI. E, sendo arte, ainda tem a capacidade de emocionar.

Partindo daí, Tarkovski optou por uma abordagem que, tomando este fato como elo de ligação entre as pessoas daquele tempo e as da atualidade, permitiu o afastamento de toda e qualquer obrigação de fidelidade museológica ou histórica na representação, na reprodução e na ambientação construída para seu filme.

Capítulo 8

Imaginação e poesia: entre a tentação de ser soviético e a vontade de ser russo. Pensando sobre *Andrei Roublev*, um filme de Andrei Tarkovski
Helena Tassara

REFERÊNCIAS

DE BAECQUE, ANTOINE. Andrei Tarkovski. Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1989.

LE FANU, MARK. The cinema of Andrei Tarkovsky. Londres, British Film Institute, 1987.

TARKOVSKI, ANDREI. Esculpir o tempo. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

TARKOVSKI, ANDREI. Sculpting in time. Reflections on the cinema. Londres, The Bodley Head, 1988. 2a edição.

TARKOVSKI, ANDREI (DIRETOR E ROTEIRISTA). Andrei Roublev. Filme de longa-metragem (183 minutos). URSS, Mosfilm, dezembro de 1966.

XAVIER, ISMAIL NORBERTO. Cinema e História: alegorias nacionais. Curso de Pós-Graduação. Programa de Pós-Graduação em Som e Imagem. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, ano acadêmico de 1997.

Capítulo 8

Imaginação e poesia: entre a tentação de ser soviético e a vontade de ser russo. Pensando sobre *Andrei Roublev*, um filme de Andrei Tarkovski
Helena Tassara



EDITORA **BARACOA**