



SEÇÃO TEMÁTICA

O gesto contemplativo nas obras de Kandinsky e Tarkovsky: interseções neoplatónicas entre pintura e cinema

The contemplative gesture in the works of Kandinsky and Tarkovsky: neoplatonic intersections between painting and cinema

*Ines Mariano**

Resumo: Este artigo procura tornar manifesta a relação entre a cinematografia de Andrei Tarkovsky e a experiência pictórica de pendor abstracionista de Wassily Kandinsky, enquanto veículos materiais – ou “impressões” – do transcendental. Neste âmbito, pretende-se explorar as soluções formais que caracterizam algumas obras selecionadas dos visados, tendo em conta a especificidade material das expressões artísticas em apreço (o cinema e a pintura) e o modo como são empregues no sentido de funcionar enquanto “impressões do absoluto”, mas também, e sobretudo, analisar a base teórica mediante a qual estes agentes procuraram explicitar uma ontologia da sua própria arte, contrapondo-a dialogicamente a uma lente neoplatónica plotiniana empregue enquanto recurso analítico-conceptual. Ancora-se esta estratégia argumentativa na premissa da identificação de uma atitude ética partilhada por ambos artistas e, ainda, na noção de “responsabilidade do artista” manifesta pelos próprios, atentando à fruição que perspetivaram para os seus *media*, com particular apreço pelas potencialidades da experiência contemplativa.

Palavras-chave: Andrei Tarkovsky. Wassily Kandinsky. Neoplatonismo. Ícone. Contemplação.

Abstract: This article aims to demonstrate a link between Andrei Tarkovsky's cinematography and Wassily Kandinsky's abstractionist pictorial practice as material vessels—or “impressions”—of the transcendental. It seeks to explore the formal solutions that characterize selected works by these artists, considering the material specificity of both artistic expressions (cinema and painting) and the ways in which they are employed in the interest of functioning as “impressions of the absolute”. Furthermore, and most crucially, it analyzes the theoretical foundations underpinning the written works through which these artists sought to express an ontology of their own craft, examining them through a Plotinian Neoplatonic lens, as an analytical and dialogical framework. This argumentative strategy is grounded in the recognition of a shared ethics between both artists and, equally, in the notion of “artistic responsibility” expressed by them, paying close attention to how they envisioned the reception of their mediums, with a particular emphasis on the potential of the contemplative experience.

Keywords: Andrei Tarkovsky. Wassily Kandinsky. Neoplatonism. Icon. Contemplation.

* Mestranda em estudos artísticos na Universidade de Coimbra. E-mail: icm99@live.com.pt.
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7468-1051>

Introdução

O presente ensaio propõe uma análise comparativa de Kandinsky e Tarkovsky, assente num estreito engajamento com as suas produções artísticas e obras teóricas. A nossa abordagem desenvolve-se em três camadas integradas. Examinamos os seus textos, procurando evidenciar preocupações ético-estéticas partilhadas. Observamos como estes mesmos compromissos se manifestam em determinadas experiências formais que concebemos excederem leituras convencionais da história da arte de viés formalista; considerando como, por exemplo, a tendência de Kandinsky para a figuração velada (e, tentativamente, para a "abstração") e o plano longo de Tarkovsky são prefiguradas pelos dois enquanto "veículos para o inefável" em detrimento de meras escolhas estilísticas.

Na medida em que estas práticas artísticas apontam para dimensões ontológicas que resistem à análise tradicional, recorremos à filosofia plotiniana como interlocutor conceptual: as noções plotinianas de unidade última, emanação e contemplação ressoam as próprias descrições da prática criativa dos artistas. Esta ressonância observada - que sublinhamos não ser prescritiva, mas uma ferramenta analítico-conceptual que visa uma leitura dialética - permite-nos articular dimensões do seu labor que a análise formal, por si só, não consegue captar; nomeadamente, a forma como o pigmento e o celuloide são concebidos enquanto espaços de encontro contemplativo nas conceções de ambos os artistas.

Analogamente, a tradição iconográfica ortodoxa (e a lógica iconológica) intervém no nosso diálogo por via do envolvimento cultural dos artistas com esta tradição. Deste modo, os ícones, concebidos na tradição ortodoxa enquanto pontes entre os domínios material e espiritual, são evocados, não como dogma teológico, mas como modelos culturalmente inscritos e precedentes práticos para as práticas artísticas visadas.

Ao longo de todo o processo, o nosso método permanece rigorosamente ancorado nas obras de arte em si, bem como nos escritos exegético-estéticos de Tarkovsky e Kandinsky, permitindo que os contextos filosóficos e culturais iluminem aspectos subexplorados do seu labor.

No que respeita a lente plotiniana, que iremos empregar no decurso deste artigo, enquanto proposta de leitura avançada a fim de complementar conceptualmente as coincidências observáveis entre as preocupações éticas e operativas estéticas dos contemporâneos, cabe primeiramente, referir a abrangência e relevância cultural do seu autor, Plotino (c. 205-270).

Relativamente ao filósofo, o seu pensamento chega-nos mediado pelas intituladas *Enéadas* de Plotino que constituem a edição dos seus tratados organizada por Porfírio de Tiro, seu discípulo, que procurou conferir um formato estruturado e coeso à coleção que herdara, organizando-a em seis conjuntos de nove tratados (Smith, 2016, p. 3).

Plotino manteve-se, em última análise, "fiel" às ideias de Platão, porém entendeu que, "embora definitivo", o pensamento deste filósofo requeria maior exposição e esclarecimento. Smith afirma que este seu labor foi empreendido "à luz" de, e em diálogo com diversas outras linhas de pensamento, como os projetos filosóficos de Aristóteles e dos Estoicos. O autor explica que:

Graças a esta articulação criativa de diferentes tradições do pensamento antigo, aplicada à interpretação de Platão, a versão do platonismo de Plotino tornou-se, em parte por intermédio de platonistas posteriores como Porfírio, Iâmblico (245-325) e Proclo (412-485), uma fonte influente e uma via de leitura de Platão e Aristóteles na Idade Média, no Renascimento e até ao início do século XIX, momento em que alguns teóricos começaram a distinguir Platão do que vieram a intitular "neoplatonismo". O seu pensamento ofereceu igualmente aos primeiros teólogos cristãos da tradição latina e, em particular, da tradição bizantina, uma panóplia de conceitos metafísicos que lhes permitiram explorar e exprimir ideias doutrinais complexas (Smith, 2016, p. 5, tradução nossa).

Esclarecendo, de seguida alguns conceitos-base e do foro semântica afetos à conceção metafísica plotiniana, comecemos, desde logo, pelo conceito do "Uno", o princípio primordial na conceção metafísica plotiniana: todo-gerador, absoluto, indivisível e inefável, transcendendo tudo o que é material e intelectualmente concebível. O 'Uno' de Plotino estabelece-se como uma releitura da Ideia do Bem na *República* de Platão. Este "Princípio Primeiro" é concebido enquanto a origem, radicalmente 'simples', de toda a realidade, situando-se, simultaneamente, 'para além do ser' (Smith, 2016, p. 6).

Esta máxima, por processo de emanação, é, então, "prefigurada" no 'Intelecto' gerando as hipóstases (os planos existenciais) que se compreendem hierarquicamente abaixo de si; cada uma emanando, por sua vez, a seguinte (a saber: o Uno, o nous ou "Intelecto"¹, a psique ou "Alma") e, finalmente, é transmitida por meio da Alma, manifestando-se como o nosso universo tangível – o mundo sensível. Este último plano – a Matéria – é, necessariamente, o que se entende mais distante do princípio absoluto. No entanto, este plano é conceptualizado não como um "contra-princípio" independente, mas como um produto "inferior" – diminuído – do Uno (Smith, 2016, p. 6-7). No seguimento do presente diálogo, será proveitoso manter presente a ideia de que o conceito todo-gerador na filosofia plotiniana encontra-se impresso em todas as coisas e todas as coisas comportam vestígios deste transcendental, ainda que velados pela superficialidade material.

A Alma comporta uma natureza dual - existindo entre o inteligível e o mundo sensível – na medida em que seu 'aspeto superior' aspira à hipóstase que se eleva sobre si, o Intelecto, enquanto 'anima' o corpo, 'conferindo-lhe vida'. A Alma, portanto, pode ser compreendida como oscilando no espaço tenso entre as atividades vinculadas ao 'mundo' – que correspondem ao seu "dever natural para com o corpo" – e a sua "origem no inteligível", constituindo-se, por um lado, enquanto 'chave' para a 'reunião', mas, por outro, encontrando-se em constante risco de se "tornar excessivamente envolvida e assoberbada pelo corpo" (Smith, 2016, p. 7-8).

O processo de emanação é explicado por Emilsson por intermédio da teoria plotiniana da "dupla atividade". Isto é: o princípio primordial (o Uno) "tem uma atividade interna autocontida e, simultaneamente, uma atividade externa", enquanto espécie de subproduto da atividade interna. Assim, a nova hipóstase constitui-se quando a atividade externa "se volta para a sua causa". O ato interno – a causa –, em si próprio, não se 'transfere' para o efeito, este não perde nada de si mesmo na sua "causação externa", mas antes produz o ato externo como uma imagem enfraquecida de si (Emilsson, 2021, p. 252).

Este movimento em cascata, partindo do Uno para as hipóstases inferiores, é "equilibrado por um movimento de retorno a cada nível", um "voltar-se para trás em contemplação do seu

1 Distinto, aqui, do conceito de intelecto humano na sua capacidade cerebral associada à racionalização.

criador". Nessa instância constitui-se plenamente em derradeira unidade. A matéria, contudo, é considerada "inerte" e, portanto, incapaz de – ela própria – participar nesse movimento "ascendente" (Smith, 2016, p. 7)

Não obstante, Plotino tece, por vezes, advertências que visam a desconfiança do gnosticismo face ao 'mundo', como podemos observar no seguinte excerto do tratado V.8 *Sobre a Beleza Inteligível*:

E se, então, o inteligível não fosse excessivamente belo "com uma beleza sem limites", o que seria mais belo do que este universo que podemos ver? E, portanto, aqueles que encontram falhas neste mundo estão errados, exceto na medida em que este não é o mundo inteligível (V.8.8, 21-24, tradução nossa)

Plotino reconhece a nossa "condição corporizada", enquanto seres humanos efectivamente, dependentes de um entorno material, e defende que a nossa vida interior pode ser promovida dentro do contexto desta mesma existência física. De acordo com Smith (2016):

(...) o nosso meio permanece parte integrante daquilo que somos: seres complexos que existem em diferentes níveis. Nesta medida, a beleza do universo físico continua a ser relevante para nós (p. 30-31, tradução nossa).

Neste sentido, a beleza deste mundo pode ser considerada como um meio para o indivíduo vislumbrar a própria Beleza (Smith, 2018, p. 24) – a Beleza enquanto forma e essência.

Ainda pertinente, neste contexto, é a noção de que aquela atividade externa – ou subproduto – anteriormente avançada, se encontra ativa no mundo sensível. Emilsson sustenta que Plotino concebe a ação humana, de forma geral, enquanto atividade externa da alma e, por sua vez, as facetas sensíveis do mundo tangível enquanto ato externo dos *logoi* contidos na natureza (faceta "inferior" da Alma do Mundo). "Assim, Plotino concebe, igualmente, uma dupla atividade na relação entre as artes e os seus produtos" (Emilsson, 2021, p. 253, tradução nossa).

Passando agora à pertinência do pensamento de Plotino para o diálogo que pretendemos propor, e a fim de legitimar uma discussão em torno do labor artístico mediante uma lente plotiniana, devemos em primeiro lugar esclarecer que Plotino não propõe uma "teoria da arte" concisa. De facto, as suas discussões sobre a arte e a prática artística (nomeadamente as expostas em I.6 *Sobre a Beleza* e V.8 *Sobre a Beleza Inteligível*) surgem incidentalmente em relação à sua conceção metafísica. Contudo, sugerimos que essas diminutas ponderações podem ainda assim apresentar-se de modo produtivo e dialógico no intuito de animar a nossa presente discussão. Ao longo deste artigo, iremos debruçar-nos sobre alguns dos tratados das *Enéadas*, com um enfoque marcado no tratado V.8 *Sobre a Beleza Inteligível*, que consideramos apresentar as exposições mais densas e convincentes dos pontos de vista do filósofo em relação aos produtos artísticos, à produção de arte e até à contemplação (pela via do sensível).

Plotino transforma a tradicional questão entre platónicos sobre 'se as artes existem no domínio inteligível' – concluindo que em parte existem – (Emilsson, 2021, p.

246) na questão de "se um determinado tipo de artista ou artesão faz uso do domínio inteligível" no seu labor (Emilsson, 2021, p. 249-250).

Neste encalço, será proveitoso aprofundar a investigação a respeito do ponto de vista de Plotino sobre a arte e, crucialmente, sobre o artista, observando a seguinte passagem de *V8. Sobre a Beleza Inteligível*:

E se alguém menospreza as artes pelo facto de estas imitarem a natureza, devemos primeiro dizer que as coisas naturais também imitam outras coisas. Deve-se também entender que as artes não se limitam a imitar o que pode ser visto, mas remontam aos princípios racionais dos quais a natureza provém. E é preciso ainda compreender que elas realizam muitas coisas por sua própria iniciativa e até acrescentam algo a qualquer coisa que seja deficiente, porque possuem beleza, uma vez que Fídias também não fez o seu Zeus olhando para qualquer coisa visível aos olhos, mas captando como seria Zeus se este se tivesse manifestado aos nossos olhos (V.8.1, 32-40, tradução nossa).

À luz deste excerto, Emilsson considera, tentativamente, que "se denota aqui a afirmação de que o artista é capaz de apreender a natureza inteligível das coisas" (Emilsson, 2021, p. 253, tradução nossa). Diferentes estudiosos contemporâneos do pensamento plotiniano têm referido que, neste tratado, Plotino aparenta afastar-se da conceção que Platão sustenta das artes (Smith, 2016; Smith, 2018; Emilsson, 2021), enquanto meramente miméticas e distanciadas em "três etapas" da realidade, avançado na *República X*, do qual se depreende que, encontrando-se ao nível do sensível, são incapazes de aceder ou conduzir a níveis superiores da realidade. De facto, Emilsson reconhece que Plotino "defende que alguns artistas podem ter acesso às próprias Formas" (Emilsson, 2021, p. 254), à semelhança de Smith, que afirma que a "arte imitativa" imita não "qualquer objeto físico, como na *República* de Platão, mas a forma ideal" (Smith, 2018, p. 27). Este último autor sublinha, ainda, o que concebe ser uma defesa plotiniana da capacidade do agente artístico respeitante à melhoria "do que é deficiente", enquanto celebração do génio criativo (p. 76).

A experiência estético-contemplativa: Kandinsky e Tarkovsky

No âmbito de, tentativamente, avançar esta leitura neoplatónica, invocando uma relação entre o labor e pensamento de Kandinsky e Tarkovsky, é frutífero considerar o seu panorama cultural e filosófico e questionar-se, igualmente, a extensão da aplicabilidade do modelo em causa. É neste sentido que se sugere a ponderação do apreço identificado, e partilhado, dos dois conterrâneos face à tradição cristã ortodoxa da pintura de ícones, não obstante os mais de cinquenta anos que separam as suas respetivas atividades artísticas. Nesta mesma linha de pensamento, mais adiante, também será auscultada a inquietude ética e moral profunda que os comanda no sentido de privilegiar o que entendem como conteúdo espiritual dos seus âmbitos expressivos. Mas, por ora, voltemo-nos para a sua, igualmente paralela, indoutrinação na tradição ortodoxa (Golding, 2000; Taroutina, 2018; Wakefield, 2023), no seio da qual o ícone assume marcada importância, litúrgica e teológica.

De acordo com Alexandrov, a assimilação ortodoxa oriental da herança neoplatónica traduziu-se numa teologia e prática iconográfica distintamente russas. No âmbito da sua capacidade de veicular significados ocultos, velados ou aparentemente inacessíveis fora dos perímetros da linguagem discursiva – no encalço da máxima platónica da transcendência – o ícone favorece uma relação não-verbal e não-discursiva com esse divino ininteligível. O ícone ortodoxo, deve, portanto, ser compreendido enquanto mediador entre o divino incorpóreo e o mundo corpóreo e perceptível (Alexandrov, 2023, p. 136-138). Na sua obra *Iconostasis* (1922), Pavel Florensky² refere-se ao ícone enquanto “coisa material enraizada neste mundo, conectando o observador ao infinito” (Wakefield, 2023, p. 150-51, tradução nossa) – de entre os seus escritos, esta obra revela-se particularmente formativa para Tarkovsky (Wakefield, 2023, p. 113).

De acordo com Partridge, “o contexto de Florensky era em grande medida de cariz platónico”, tendo-se desenvolvido a partir da ortodoxia russa e dos estreitos vínculos estabelecidos com a cultura grega (alguns dos primeiros pintores de ícones russos eram de origem grega, como Teófanes, o Grego, por exemplo) numa fase formativa da tradição ortodoxa russa. No século XIX e inícios do século XX, haveria já fortes indícios de uma permeação da filosofia russa pela tradição platónica (Partridge, 2013, p.127).

O mesmo autor, refere que Florensky cita e menciona frequentemente os tratados de Plotino nas suas obras escritas (p.127), identificando nomeadamente as Enéadas *I.6* e *VI.7* entre as obras mais influentes de Plotino sobre o desenvolvimento do pensamento de Florensky (p.131). De facto, o tratado *I.6 Sobre a Beleza* é de particular interesse para o nosso presente diálogo, na medida em que discorre sobre o labor filosófico plotiniano em matéria da procura pela “natureza do divino”, pautando-se pelo incentivo ao homem para que aspire a esse sumo desígnio, partindo da beleza experienciável e perceptível neste mundo, “pois constitui uma imagem da beleza transcendente” (Smith, 2016, p. 15). Neste tratado Plotino preocupa-se com o modo “como a beleza dos fenómenos físicos pode fornecer-nos um ponto de partida para a ascensão” (p. 17)

Partridge atribui, também a Plotino um nível de influência sobre Florensky, no que respeita as suas convicções relativas à tradição iconológica (Partridge, 2013, p. 136). Naturalmente, porém, a metafísica do filósofo antigo não explica singularmente as conceções do teólogo russo e, mesmo quando tal é sustentado em maior grau, é mais presumível que a linha teórica plotiniana lhe chegue já mediada por séculos de linhagens de pensadores posteriores observantes do cristianismo, como é o caso de Pseudo-Dionísio, o Areopagita, que Kharlamov (2016), por sua vez, postula “representar a influência mais viva e difundida das ideias neoplatónicas na tradição ortodoxa oriental” (p. 138).

Florensky cita as Enéadas num conjunto de situações de relevo e justifica algumas das suas posições mais importantes com base na filosofia de Plotino. Todavia, enquanto cristão ortodoxo russo convicto, Florensky recua sempre perante o que designa como filosofia pagã. Em momentos-chave, recorre, portanto, à Patrística e ao hesicismo a fim de conferir fundamento apropriadamente cristão à sua linha de pensamento (Partridge, 2013, p.138, tradução e grifos nossos).

² Florensky foi um filósofo, teólogo, cientista e historiador de arte que se tornou padre Ortodoxo e cuja obra escrita é considerada particularmente influente no seio da chamada “Era de Prata” russa.

O labor de Florensky em *Iconostasis*, debruça-se, precisamente, sobre as tensões entre “mistério e revelação” e sobre os limites e espaços liminares entre os domínios do “visível e invisível” na sua exploração teológica em torno das iconóstases das igrejas ortodoxas, no seu âmbito de separação material, espacial e simbólica durante o culto.

Taroutina salienta as “múltiplas e convincentes intersecções entre as teorias estéticas de Kandinsky e Florensky”, (...) conterrâneos e contemporâneos exatos que se moviam em alguns dos mesmos círculos artísticos e intelectuais. Mas adverte igualmente sobre a rejeição da arte abstrata por Florensky (Taroutina, 2016, p. 56). Não obstante, Kandinsky parece ter sido cauteloso - ou, no mínimo, ambivalente ao longo da sua carreira - em relação ao termo “abstrato” empregue em referência às suas experiências pictóricas. Mais ainda, parece ter efetivamente desconfiado do que podemos considerar a exportação da “arte pela arte”, bem como de outras noções puramente formalistas e não utilitárias (como as popularizadas por críticos como Clement Greenberg) relativamente às experiências vanguardistas e modernistas suas contemporâneas:

Se hoje, ainda, começássemos a dissolver completamente o laço que nos liga à natureza, a dirigir as nossas energias para uma emancipação forçada e a contentarmo-nos exclusivamente com a combinação de pura cor e forma independente, criariamos obras com a aparência de ornamento geométrico, que seriam – colocando-o grosseiramente – como uma gravata ou um tapete. A beleza da cor e da forma (apesar das afirmações dos estetas puros ou dos naturalistas, cujo principal objetivo é a 'beleza') não são objetivos suficiente da arte (Kandinsky, 1982, p. 197, tradução nossa).

Por outro lado, e embora Kandinsky não mencione de forma explícita o teólogo na sua própria obra escrita, o pensamento de Florensky em matérias de arte e espiritualidade, encontra amiúde correspondência nos ideais manifestos pelo pintor: ambos defendiam veementemente o papel espiritual profético do empreendimento artístico, a par das suas facetas estética e utilitária (Taroutina, 2018, p. 171-172). Acrescendo ao seu interesse pelo aspeto estético-formal, Kandinsky ocupou-se igualmente da “natureza dual” (material e transcendental) da imagem-ícone, assente na fervorosa conceptualização de que a mesma foi alvo na charneira das polémicas iconoclastas bizantinas.

É neste âmbito que se torna particularmente interessante (e especialmente cara à premissa da atitude estética), a insistência na noção de “contemplação” (*theoria*) (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 13) enquanto experiência transformativa, capaz de conduzir à “ascensão” (ou reunião) da alma na direção do Uno. O sujeito que contempla assume uma atitude de “presença total” (Hadot, 1998, p. 46), de total imersão e de suspensão do ego, além do mero processo cognitivo e racional, ainda que tendo como ponto de partida, e motor de ativação, a interação das faculdades sensoriais com o mundo da matéria – “a contemplação é uma atividade visual” (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 2):

(...) a simplicidade da vida não é captável através da racionalização (...) a fim de a finalmente alcançarmos, é necessário abandonar a reflexão a favor da contemplação (Hadot, 1998, p. 41, tradução nossa).

Encontramos na passagem da autoria de Florensky, que seguidamente se apresenta, uma descrição aparentemente concomitante justamente com esses traços caros à experiência estético-contemplativa:

Durante a contemplação da imagem, o olho do fruidor, passando passo a passo por esses traços característicos, reproduz no espírito o que é agora uma imagem prolongada no tempo e na duração de uma ideia cintilante e pulsante (...) os momentos vívidos observados em diferentes instantes são apresentados no seu estado puro, já condensados, e não requerem um dispêndio de esforço psíquico para lhes deslindar os vestígios. (...) cada ponto desperta no fruidor vibrações correspondentes. E estas vibrações constituem o objetivo da obra de arte (Florensky, 2002, p. 271, tradução nossa).

A possibilidade de comunhão com o princípio universal é, precisamente, acionada mediante a suspensão do olhar orientado pelo desejo predicativo, em gesto de dissolução da distinção fundamental entre sujeito e objeto, sendo teoricamente possibilitada pela noção neoplatônica que sustenta a existência de uma mesma substância partilhada pelos dois (a “essência” – os vestígios do Uno em toda a criação), bem como pela crença na contiguidade e unidade orgânica da realidade como um todo (Hadot, 1998, p. 46), movida pela hipóstase primordial.

De forma semelhante, Smith (2018) observa que a avaliação relativamente positiva que Plotino faz da beleza artística decorre da premissa que postula a capacidade humana de "retorno" e "ascensão ao mundo inteligível", sublinhando que a beleza da arte, radicada na forma, se encontra intrinsecamente ligada à capacidade humana de aceder ao Intelecto – pela via contemplativa:

A noção de que o artista possui dentro de si uma ideia de beleza que deriva diretamente do mundo inteligível coincide, de facto, com a sua teoria de que cada um de nós tem acesso ao Intelecto através do seu próprio intelecto (Smith, 2018, p. 29, tradução nossa).

O próprio Plotino explora este processo de "retorno", afirmando que toda a criação é guiada por uma sabedoria à qual o artesão regressa, uma sabedoria que não é abstrata, mas inteira e capaz de se resolver em pluralidade a partir da unidade:

De facto, todas as coisas que surgem, sejam estas artificiais ou naturais, são produzidas por uma espécie de sabedoria. É a sabedoria, em todo o lado, guia o fazer. Mas se alguém faz de verdade em conformidade com a própria sabedoria, temos de conceder que as artes são assim. Mas o artesão, por sua vez, volta-se para a sabedoria da natureza, através da qual ele próprio surgiu, uma sabedoria que já não é composta por teoremas abstratos, mas que é inteira como uma coisa única, não composta de muitos para fazer um, mas capaz de ser resolvida em pluralidade a partir de um (V.8.5, 1-7, tradução nossa).

Efetivamente, a conceção plotiniana do ato contemplativo é da máxima relevância no âmbito da consideração do processo de reunião – de retorno, de ‘voltar-se’, previamente explicitado. Smith (2018), chama, a este respeito, a nossa atenção para o tratado *III.8 Sobre a Contemplação*, no qual o filósofo apresenta uma descrição do poder dinâmico que subjaz a toda a extensão de níveis de existência entendidos enquanto formas de contemplação, abrangendo quer a atividade suprema do Intelecto, quer os princípios estruturais mais fundamentais do universo físico. O autor sublinha que esta teoria constitui o fundamento para uma conceção do universo físico enquanto

absolutamente dependente do mundo transcendente do Intelecto e, em última análise, do Uno, recebendo deste o seu valor positivo, "uma noção que contrapõe radicalmente a desvalorização gnóstica do mundo" (Smith, 2018, p. 18). Por sua vez, o *V.8 Sobre a Beleza Inteligível* propõe-se a examinar a origem transcendente da beleza do nosso universo e a sua acessibilidade (p. 18).

No que concerne a apreensão da beleza por via da experiência estética, Plotino observa que algo nos afeta derradeiramente quando "penetra dentro" (do nosso âmbito, entenda-se), entrando pelos olhos como 'forma':

(...) enquanto uma coisa está fora de nós, ainda não a percepcionamos, mas esta afeta-nos quando penetra dentro. Mas entra pelos olhos apenas como forma; pois se fosse mais do que forma, como poderia entrar através de algo tão pequeno quanto o olho (V8. 2, 25-28, tradução nossa).

Conduzindo, assim, a um estado de profunda contemplação em que os limites se dissolvem, transformando o espectador em contemplador, trazendo a beleza para dentro de si, apreendendo-a como uma só com seu próprio ser:

Porque aqueles que não vêm o todo apenas notam a primeira impressão, ao passo que aqueles que estão (...) completamente embriagados e cheios de néctar, pois a beleza penetrou em toda a sua alma, tornam-se mais do que meros espectadores. (...) Mas agora ele deve trazê-la para dentro de si e olhá-la como sendo uma e olhá-la como sendo ele próprio (V.8.10, 33-35, 39-41, tradução nossa).

Posto isto, resta, então questionar: em que medida são estes conceitos metafísicos platinianos operativos no que respeita a análise da produção artística de Andrei Tarkovsky e Wassily Kandinsky?

É crucial reconhecer, antes de mais, nenhum dos dois reclama explicitamente esta corrente filosófica como *motto* ou fundamento da sua prática. Os textos de Kandinsky aludem com maior frequência a correntes esotéricas como a Teosofia, ao passo que Tarkovsky alicerça a sua visão na teologia ortodoxa bem como em reflexões pessoais sobre a arte como um processo exegético, de um cariz quase litúrgico. Esta ausência de filiação explícita impõe um limite evidente ao quadro interpretativo aqui proposto: trata-se de uma leitura dialógica, que procura iluminar as afinidades conceptuais entre as obras dos artistas e o pensamento neoplatônico sem prescrever uma adesão sistemática ou deliberada por qualquer um dos visados. Esta ressalva é essencial no sentido de evitar anacronismos ou reducionismos, mas não invalida o diálogo proposto. Como observa Smith (2016), o neoplatonismo não é um sistema absolutamente fechado, mas uma corrente intelectual difusa que permeou vastas áreas culturais, incluindo a teologia ortodoxa herdada por ambos os artistas.

Não obstante esta constatada ausência de engajamento neoplatônico, sobressai com sublinhada frequência nas suas respetivas obras teóricas³ uma preocupação partilhada com o que designam "espiritual" e face ao que entendem ser a "responsabilidade do artista" – matéria ética que, inevitavelmente, se traduz em determinadas tendências estéticas, compreendidas quer no âmbito do conteúdo quer na medida de opções formais que implicam o manuseamento dos dispositivos afetos ao cinema e pintura, respetivamente.

3 Refiro-me nomeadamente às obras *Sculpting in time: Reflections on the Cinema* e *Concerning the Spiritual in Art*, da autoria de Tarkovsky e Kandinsky, respetivamente.

Estas opções, com efeito, manifestam uma tensão transversal entre materialidade e transcendência, entre forma e conteúdo, que ressoa produtivamente com noções neoplatónicas fundamentais como a emanação, a contemplação e o Uno inefável. A hipótese aqui avançada não é a de que Kandinsky ou Tarkovsky tenham lido Plotino ou se tenham inspirado diretamente nas suas ideias, mas antes a de que uma lente neoplatónica contribui para exprimir dimensões do seu processo artístico que abordagens puramente formalistas ou historicistas possam negligenciar.

Este alinhamento ético-estético torna-se especialmente evidente quando se consideram as reflexões de Tarkovsky sobre o cinema e de Kandinsky sobre a pintura. À revelia dos adeptos de *l'art pour l'art*, Tarkovsky atribui marcada importância ao dispositivo cinematográfico enquanto veículo de meditação sobre a imagem, argumentando em prol da

(...) reprodução de sensações da vida real, não como um fim em si mesma: mas à qual é possível atribuir sentido esteticamente, tornando-a, assim, veículo de reflexão profunda e séria (Tarkovsky, 1986, p. 23, tradução nossa).

O realizador constata, ainda, a possibilidade da imagem (entenda-se, artística) se constituir simultaneamente índice e veículo de uma forma de consciência do infinito, do “eterno contido no finito, do espiritual na matéria” (Mendonça, 2014, p. 83), numa lógica de substituição metonímica:

Quando falo da aspiração ao belo, do ideal como objetivo último da arte, que cresce de uma ânsia por esse ideal, não estou, nem por um instante, a sugerir que a arte deva evitar a “sujidade” do mundo. Pelo contrário! A imagem artística é sempre uma metonímia, onde uma coisa é substituída por outra, o mais pequeno pelo maior. Para falar do que é vivo, o artista usa algo morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição ... o infinito não pode ser transposto em matéria, mas é possível criar uma ilusão do infinito: a imagem (Tarkovsky, 1986, p. 38, tradução nossa).

Kandinsky, por sua vez, sustenta uma mesma rejeição do puro formalismo em várias ressalvas que faz e que evidenciam a sua posição relativamente à imperativa da precedência do conteúdo sobre a forma, condenando aquela que considera como sendo uma “arte esvaziada de conteúdo” ou “arte sem alma” (Barasch, 1998, p. 312). O artista assenta a sua ética pessoal de laboro na noção de que “O artista deve ter algo a dizer, pelo que a sua missão não é a mestria da forma, mas sim, a adequação desta ao seu conteúdo interior” (Kandinsky, 2006, p. 213, tradução nossa).

Em *V.8 Sobre a beleza inteligível*, Plotino observa que a beleza das coisas sensíveis se deve à sua forma e não à sua matéria. Uma pedra, por exemplo, que tenha sido tornada bela pela arte, não foi transsubstanciada, mas foi-lhe concedida 'forma' pela arte. Essa forma estava no pensamento do artista mesmo antes de chegar à pedra. Utilizando uma metáfora das duas "pedras", uma intocada e outra "dominada pela arte", Plotino afirma:

A que se tornou bela na forma através da arte pareceria bela não pelo facto de ser uma pedra - pois a outra seria igualmente bela - mas pela forma que a arte lhe impôs. (...) É estava no artesão [a forma] não porque ele possuía olhos e mãos, mas porque

ele participava na arte. [Mas] (...) apenas na medida em que a pedra permitia a arte (V.8.1, 13-18, 22, tradução nossa).

Esta é uma preocupação plotiniana que fala da preocupação do filósofo com o nível "inferior" da matéria. É uma preocupação que podemos produtivamente invocar a fim de discutir as próprias deliberações de Kandinsky e Tarkovsky sobre os meios sensíveis apropriados (e, inversamente, não apropriados ou, talvez, ainda mais apropriados) para exprimir "sentidos superiores". Ao remeter para este raciocínio, almejamos despertar um interesse renovado nas longas reflexões de ambos artistas sobre diferentes disciplinas artísticas, bem como sobre técnicas artísticas específicas, expressivas e formais, que extravasam mero apelo e experimentação formalistas. Esta "opacidade resistente" (Gaudreault; Marion, 2004, p. 65) – tomado de empréstimo um termo da teoria da adaptação – da matéria parece ser da maior preocupação para os artistas e para os seus esforços em imprimir nela algo do não-sensível.

Mais relevante, ainda, ao âmbito do presente ensaio será, porventura, o posterior esclarecimento de Kandinsky relativamente a essa mesma "adequação" entre forma e conteúdo. O pintor argumenta que o seu empreendimento expressivo não implica um chamamento a que o artista de forma "artificial" imbua a forma de conteúdo, e, ao invés, que: o objeto artístico é mais positivamente animado pela esfera da intuição do que pela da racionalização: "A voz interna da alma guia-o no empreendimento da seleção da forma" (Kandinsky, 2006, p. 135, tradução nossa).

Esta "voz interna", que Kandinsky, de forma intercambiável, denomina também de "princípio da necessidade interior", é a força motriz do artista. Em *Concerning the Spiritual in Art*, o pintor procura insistenteamente demonstrar que a sua exploração de soluções abstratas não é se não um meio para um fim: o de veicular "conteúdos elevados" (Kandinsky, 2006, p. 318).

Neste sentido, cabe voltar a nossa atenção para as duas esferas que o pintor identifica como inerentes à prática artística: uma interior e outra exterior; enfim, extensíveis ao confronto entre espírito e matéria, conteúdo e forma. A estes conceitos, Kandinsky agrega a noção de "essência", "vibração" ou "som interno", encerrados no âmago dos sujeitos criativos, dos objetos artísticos que produzem e, igualmente, dos elementos pictóricos que compõem estes últimos.

Como proposto por Taroutina, é legítimo colocar a possibilidade de as teorizações em torno do que o pintor concebe como esferas "interior" e "exterior" terem sido, pelo menos em parte, informadas pelo dualismo inerente à representação icónica, como formulada por Florensky (Taroutina, 2018, p. 148).

A sua prática orientar-se-ia, assim, para a potenciação de uma experiência estética que alcançasse um estado de "ressonância" (Kandinsky, 2006, p. 108), ou reverberação, face ao "som interno" do próprio observador, diluindo a demarcação entre sujeito e objeto – equiparável ao ato contemplativo:

A percepção íntima da alma oculta em todas as coisas (...) é o que chamo o olhar o interior. (...) Este olhar penetra a casca dura, a forma externa, até atingir o interior das coisas, permitindo-nos sentir com todos os nossos sentidos a sua pulsão interna (...), a voz interna das coisas (...) ressoa, não sozinha, mas em harmonia (...) (Kandinsky, 1974, p. 234, tradução nossa).

No entanto, a ignorância da componente teórica da sua prática – aliada a um particular afeto pela crítica greenbergiana – incorre no risco de conduzir o leitor à extração de uma retórica puramente formalista da experimentação de Kandinsky em torno das componentes “gramaticais” por excelência da pintura (cor, linha, forma, etc.), levadas à instância da abstração. Em contrapartida, um olhar holístico sobre a sua obra – pictórica, mas também teórica – abre portas à apreciação do seu abstracionismo enquanto exercício em transcendência.

Para que o tipo⁴ – a imagem, a forma – revele o seu protótipo – o arquétipo divino, o conteúdo espiritual, aquilo que é extramaterial – a fé é uma componente vital desta equação. A comunhão depende – é “co-dependente” – daqueles que olham e, por sua vez, o seu olhar é convocado pelo objeto da sua busca (Loughlin, 2007, p. 300). Em suma, trata-se da predisposição para o exercício contemplativo, que em si constitui um modo de coprodução de sentido entre criador (o realizador, o pintor) e observador (o espectador, o fruidor, enfim, o crente). Nas palavras de Loughlin: “Esta relação, que não é nem tela nem olho, mas o espaço entre os dois, é um movimento de mediação” (Loughlin, 2007, p. 300, tradução nossa).

Evocativa é igualmente a convicção de Tarkovsky de que a criação artística não está aquém da oração (Wakefield, 2023, p. 113):

Os meus filmes não são uma expressão pessoal, mas uma reza. Quando realizo um filme, é como um dia santo. Como se estivesse a acender uma vela em frente a um ícone ou a colocar um ramo de flores ante si (Tarkovsky, 2006, p. 175, tradução nossa).

Essa compreensão da arte enquanto gesto espiritual é igualmente expressa na exegese estética empreendida por Florensky. A *pari passu*, a conceptualização proposta pelo teólogo relativamente ao plano pictórico como “campo” no qual o observador e o observado interagem reciprocamente – diluindo as fronteiras entre sujeito e objeto – faz ressaltar a noção de que se constitui, deste modo, uma unidade dinâmica. Assim, a superfície da imagem não deveria ser entendida como entidade estática, mas como o gatilho de uma “triangulação entre artista, observador e o espiritual” (Taroutina, 2018, p. 174). Esta noção de cocriação preconiza uma orientação e predisposição para a sintonia – ou harmonia – entre todas as coisas, visíveis e invisíveis. Tal conceção encontra ecos na ontologia plotiniana da emanação e na ideia da Graça do Absoluto impressa em todas as coisas, bem como nas próprias noções de Kandinsky relativas à “vibração” e “ressonância”.

A vibração espiritual que estrutura esta ontologia torna-se sensível por meio de uma linguagem comum entre matéria e espírito: de um “som interno”. A noção pervasiva de uma vibração cósmica – experienciada por intermédio da reverberação, do “som interno” da obra (e dos seus elementos pictóricos) a ressoar no interior do sujeito – recupera a ideia do espírito inefável que, por via da emanação, se manifesta no plano material do cosmos (Stoker, 2012, p. 52), imprimindo em tudo algo de Si. Encontramos também aqui, no que respeita à fruição da obra, a ideia de total imersão, de comunhão e de

⁴ Optámos por manter a terminologia “tipo” e “protótipo” no seu sentido teológico, caro à polémica iconográfica.

inteligibilidade mútua – compreensível numa ótica de aproximação e simpatia entre todas as coisas materiais e corpóreas – que assenta na premissa de que, embora incommensuráveis, partilham uma mesma substância.

As estratégias pictóricas e expressivas que Kandinsky desenvolveu com este intuito, e que procurou explicitar em *Concerning the Spiritual in Art*, evidenciam o modo como a abstração pode ser veículo expressivo de uma determinada dimensão espiritual. Por si só, o abstracionismo formal não explica o título de “arte espiritual”. O cerne da questão é, precisamente, a intencionalidade subjacente à estética – ou seja, a forma como ética e estética se encontram na mais estreita relação (Stoker, 2012, p. 45).

De acordo com o próprio, o artista deve procurar tocar a alma do observador por via da cor e forma (Stoker, 2012, p. 48), sendo a expressão puramente mimética imprecisa e supérflua, na medida em que o pintor comprehende os objetos tão só como alusões ou impressões de uma realidade encoberta, que não pode ser absolutamente transposta pela via material, exatamente porque a extravasa, encontrando-se além do plano sensível.

Essa recusa do mimetismo não implica uma rejeição da forma, mas uma reelaboração das suas funções. Kandinsky opera uma transmutação do visível que visa abrir caminho àquilo que não se mostra. No que respeita à metodologia que visa traduzir estas premissas e preocupações na obra de Kandinsky, cabe mencionar a estratégia identificada por Stoker como “figuração velada” (Stoker, 2012, p. 46), compreendida numa fase inicial da sua exploração pictórica enquanto a diluição aparente do referente. O título atribuído à estratégia é autoexplicativo, consistindo esta exatamente no modo como, por meio do ensaio composicional da cor, linha e forma, o pintor procura obscurecer a presença material do referente na tela, tendo como foco um “enfraquecimento ou apagamento das *diferenças*” (Stoker, 2012, p. 58) que denota uma vontade desmaterializadora, de transcender matéria.

O ato de *velar* o referente pode consistir, a título de exemplo, na difusão de contornos, no divórcio de linha e cor da sua função descritiva convencional, no posicionamento aparentemente arbitrário de objetos na tela, na essencialização de objetos (que por vezes se manifesta numa tendência para a geometrização), tornando-os mais vagos e indeterminados. Ocorre também ao nível do próprio título atribuído à obra. Na história da arte, o “título” tendeu, *convencionalmente*, a protagonizar funções descritivas e de auxílio à identificação e/ou contextualização temática e narrativa da obra. Veja-se, por exemplo, *As Bodas de Canaã* (1563) de Veronese que, para surpresa de poucos, efetivamente retrata o episódio bíblico homônimo. Quando não evidentemente explicativa, o elemento do título, concorreu amiúde para a produção de significados em diálogo com a componente pictórica.

Podemos observar a progressão desta estratégia, a respeito da diluição do referente – em que a transformação do título acompanha a abstração formal – nas obras *Igreja em Murnau II* (1910), *Igreja em Murnau I* (1910) e *Paisagem com Manchas Vermelhas* (1913) (Stoker, 2012, p. 61): entre a primeira e a segunda obra constatamos uma evidente difusão dos objetos e acréscimo de novos elementos pictóricos que aparentam nada adicionar no âmbito descritivo, e, finalmente, na terceira obra a mancha de cor e a linha parecem ter adquirido uma vitalidade própria, mais distante de prerrogativas descritivas, bem como nada no título nos refere igrejas ou a cidade de Murnau.

Dito isto, o facto da “inspiração” ou ponto de partida criativo ser o plano material não aparenta ser particularmente problemático para o pintor, que afirma que “cada coisa, cada objeto, é dotado de uma vibração interna que o pintor pode evocar” (Kandinsky, 2006, p. 175), sendo esta noção de vibração tão extensível a um objeto sensível e concreto quanto o é à cor, linha, mancha, forma geométrica ou à obra pictórica como um todo. O intuito de Kandinsky permanece o de proporcionar ao observador uma experiência estético-contemplativa de “ressonância”. E é neste plano que se recupera a noção de necessidade interior que guia o artista no sentido de uma conjugação composicional harmónica das vibrações veiculadas pelos elementos pictóricos que potencie a interpelação e comoção do observador: “A harmonia das formas só se pode concretizar no âmbito do sumo objetivo de ‘tocar’ a alma humana” (Kandinsky, 2006, p. 165, tradução e grifo nossos).

A descrição que Pierre Hadot faz do gesto contemplativo plotiniano revela fortes afinidades com esta conceção da pintura como meio de penetrar o invisível por via do sensível. Nas suas palavras:

Aprender a olhar o mundo sensível é prolongar a visão do olho através da visão do espírito, (...) penetrar o envelope material das coisas através de um poderoso esforço de visão mental, de ler a fórmula invisível ao mero olho nu que a materialidade manifesta (Hadot, 1998, p. 36, tradução e grifos nossos).

Tal como este autor descreve o olhar espiritual, Kandinsky parece, de modo análogo, confiar à composição pictórica o poder de abrir caminho à transensão do plano – do “envelope material das coisas” – em que o observador se reencontra na reverberação sentida face àquilo que observa.

Referindo-se à fruição do apelo cromático, Kandinsky descreve este processo em dois níveis, denominando o primeiro como “puramente físico” e um segundo momento que corresponde ao “efeito psicológico da cor” (Kandinsky, 2006, p. 156). Cabe, no entanto, sublinhar, a este respeito, o esclarecimento de Barasch na medida em que este autor defende que o emprego do termo “físico”, neste âmbito, extravasa as limitações que possamos, convencionalmente, para ele conceber. Não refere apenas a sensação sentida ao nível da retina, nem tão só qualidades puramente cromáticas, mas sim algo mais: a instância em que “o olho é encantado” (Barasch, 1998, p. 324).

Também relativamente ao “efeito psicológico da cor”, Barasch ressalva, argumentando em prol da permutabilidade dos termos *psicológico* e *expressivo*. Posto isto, melhor podemos compreender de que modo a conjugação dos dois momentos de fruição constitui uma experiência não aquém da contemplação plotiniana acima descrita – a própria escolha do termo ‘encantado’⁵ (Barasch, 1998, p. 324, tradução nossa) remete para um plano supraracional em que ocorrerá eventualmente este apelo sobre o espectador.

Ao descrever o apelo físico, Kandinsky apresenta-nos uma experiência assoberbadora e sinestésica, referindo-se ao “perfume” e ao “sabor” que acompanham a percepção da “vibração interna” (Barasch, 1998, p. 324) – sinestesia que é simultaneamente multiplicidade e reunião dos múltiplos aspetos numa única experiência sensorial. Refere-se,

5 “charmed” na edição consultada de *Modern Theories of Art 2: From Impressionism to Kandinsky*.

ainda, ao aspecto físico do apelo da cor enquanto transeunte, efémero, reforçando a noção de mutabilidade e impermanência daquilo que respeita ao plano sensorial da realidade. Já o apelo psicológico ou expressivo é tido por si em maior consideração no sentido do objetivo máximo do seu empreendimento artístico. O constante recurso a vocabulário associado à esfera da expressão musical não é inocente ou acidental, mas uma estratégia semântica que visa aproximar as premissas estéticas presentes no seu *corpus* teórico ao extramaterial, ao espiritual. Nas palavras do pintor: "Música, das artes a menos material" (Kandinsky, 2006, p. 154, tradução nossa).

Voltando-nos agora para a observação da teorização e obra cinematográfica de Andrei Tarkovsky, melhor compreendemos os vários planos de semelhança que se podem estabelecer entre os dois conterrâneos sob uma lente neoplatônica. Um dos aspetos chave sobre o qual ambos se debruçam, explícita ou implicitamente, é precisamente a experiência estético-contemplativa, central à sua "missão" de proporcionar ao espectador um vislumbre de transcendência. O conceito de *Cinema Contemplativo* (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 9) é particularmente produtivo neste âmbito.

Este termo é empregue pelo autor a fim de definir uma tipologia cinematográfica a que são transversais, não só determinadas características formais, mas igualmente uma preocupação pervasiva com a veiculação de conteúdos de ordem extramaterial – no sentido neoplatônico. De entre as características formais deve enfatizar-se o recurso a planos longos e fluídos, um marcado minimalismo no que respeita a edição, uma certa simplicidade narrativa (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 171), uma *mise-en-scène* igualmente sintética, ou mesmo austera, e um tratamento minimal da cor e luz – que se comprehende, por exemplo, pela predileção pelo preto e branco no filme em apreço: *Andrei Rublev* (1966, dir. Andrei Tarkovsky).

É pertinente destacar, antes de mais, o manuseamento do dispositivo temporal no sentido da experiência da *duração* em si, pela recorrência de sequências e planos longos, nos quais a câmara verdadeiramente se *detém*, "aparentando nada acontecer". Planos esses que adquirem uma particular densidade textural e temporal. Botz-Bornstein sublinha o modo como esta estratégia cinematográfica se inscreve numa ambição contemplativa. O despojamento favorecido numa lógica de desmaterialização plotiniana torna-se evidente na conceção de Tarkovsky que sustenta o plano longo como uma das ferramentas mais eficazes para a expressão de simplicidade: "Mais simples que qualquer coisa produzida por via do corte ou edição (...) ao contemplar, a câmara, impele o espectador a contemplar também" (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 15, tradução nossa).

As noções de "corte" e "edição", aqui equacionadas com uma certa ideia de "artificialidade" e com um ato de prescrição ao espectador – recordemos a crítica avançada por Tarkovsky ao cinema formalista de Eisenstein (Tarkovsky, 1986, p. 182) – são estratégias formais que analisam, relacionam, e predicam, veiculando, na ótica do cineasta, uma experiência artificial de tempo que, como pudemos ver face à sua carta ética, se opõem ao que se pretende de uma experiência contemplativa. Sobre esta problemática, Botz-Bornstein afirma que no chamado *Cinema Contemplativo*: "O tédio não emerge se pensarmos em termos plotinianos porque a contemplação extravasa a distinção entre sujeito e objeto" (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 6, tradução nossa).

É precisamente sobre imersão total e comunhão com o princípio Uno de que nos fala este autor. Igualmente evocativa é a associação semântica que estabelece entre *Cinema Contemplativo* e o dispositivo temporal na medida em que recorre a esta denominação de forma intercambiável face à expressão *Cinema Lento* (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 11). Bem como é relevante a contraposição que o estabelece entre *Cinema Contemplativo* e *Cinema de Ação*, descrevendo esta última tipologia como baseada em tentativas de imprimir uma temporalidade artificial na imagem, e, por conseguinte, predicando significados associados à sua duração e à relação entre as durações várias no decurso do filme – em gesto discursivo (Botz-Bornstein; Stamatellos 2018, p. 15-20).

Botz-Bornstein argumenta que no âmbito da concretização do labor contemplativo: "O espectador deve distanciar-se do conhecimento adquirido anteriormente pela via da percepção e racionalização discursiva" (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 20, tradução nossa).

No seguimento deste pedido de distanciamento face ao esforço de racionalização, cabe recordar Plotino e o conceito de "teologia negativa", estreitamente relacionado com o carácter inefável do Uno e as problemáticas que ocorrem no âmbito da busca por expressões adequadas à sua inteligibilidade. Smith refere que:

Somos incapazes, por meio da razão discursiva, de produzir afirmações necessárias sobre a natureza do mundo inteligível. Tal implica que quaisquer declarações que façamos sobre Ele sejam provisórias, no sentido de estarem condicionadas pelas restrições impostas pela natureza do pensamento discursivo (Smith, 2018, p. 107, tradução nossa).

A *via negativa* passa precisamente pelo reconhecimento da inadequação dos meios descritivos convencionais no âmbito da transmissão da sua essência: qualquer tentativa seria profundamente antitética, pois necessariamente delimitaria o conceito primordial que é na sua própria génesis indescritível e infinito.

Sob este prisma, torna-se progressivamente palpável o interesse particular de uma forma comunicativa não-discursiva e não-prescritiva ao nível da expressão cinematográfica. É, também, nesta esfera que se insere o conceito plotiniano de *noesis*, na medida em que descreve modos de apreensão e compreensão intuitivos que transcendem a racionalização e o logocentrismo.

Cabe de seguida clarificar em que medida o plano longo se inscreve neste conceito de comunicação não-discursiva que, tal como as estratégias formais de Kandinsky, visa predispor o sujeito à experiência estético-contemplativa: "O nosso consciente propicia reflexões e sombras, enquanto a contemplação ativa uma presença total. (...) O plano longo predispõe-se à captura desta presença" (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 20, tradução nossa).

Para Tarkovsky o cinema é um *meio* que permite captar uma impressão de tempo, na sua forma ou manifestação total e factual (D'Sa, 1999, p. 7), que se comprehende na própria experiência da *duração* por meio do plano longo. Neste âmbito, é operativo o conceito de *imagem-tempo* de Deleuze, igualmente citado por Botz-Bornstein, que ativa a noção de que "o próprio tempo se torna o objeto representado" (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 16, tradução nossa).

Neste âmbito, o diálogo com a conceção plotiniana que sustenta que a imagem deriva do intelecto é, aqui, também particularmente produtivo no que respeita a abordagem cinematográfica de Tarkovsky à manipulação do elemento temporal, mas sobretudo face à imagem-temporal compreendida num sentido metonímico. Plotino afirma:

Mas então a imagem deve proceder do intelecto, de tal modo que não a concebamos por meio de uma imagem, mas como se tomássemos uma porção de ouro como indicador de uma peça inteira de ouro (V.8.3, 12-15, tradução nossa).

Esta ideia presta-se a iluminar a conceptualização tarkovskiana de que a imagem se constitui efetivamente imagem cinematográfica quando a cena, enquadrada em câmara, contém em si um vislumbre microcósmico do macrocosmo mais vasto que não é senão a pressão-temporal (presente, passado, futuro, memória, expectativa etc.) que lhe é própria – e da qual não se ausenta mesmo que delimitada (“esculpida”) pelo dispositivo cinematográfico:

A imagem cinematográfica é, então, fundamentalmente, a observação dos factos da vida no tempo, organizada de acordo com o padrão da própria vida e cumprindo as suas leis temporais. As observações são seletivas: deixamos na película apenas o que se justifica como parte essencial da imagem. Não que a imagem cinematográfica possa ser dividida e segmentada contra a sua natureza temporal, o tempo corrente não lhe pode ser retirado. A imagem torna-se autenticamente cinematográfica quando (...) não só vive dentro do tempo, mas também o tempo vive dentro dela, inclusive dentro de cada fotograma isolado (Tarkovsky, 1986, p. 68, tradução nossa).

É, então, no decurso dessa experiência da duração que pode despertar no espectador uma atenção atenta e prolongada, justamente, compatível com a ideia de contemplação. As preocupações éticas e estéticas de Tarkovsky anunciadas na tentativa de capturar a “própria essência do tempo” (Baranova; Duobliene, 2021, p. 157) e manifestas na sua predileção por planos longos, encontram paralelos no manuseamento dos elementos pictóricos por parte de Kandinsky; o dispositivo temporal é para o cineasta o que os elementos pictóricos são para o pintor: imagem que ambos habilitam a transmitir a sua essência interna. Em *Sculpting in Time*, o cineasta acerca-se novamente das ideias do seu conterrâneo ao defender que:

A junção deliberada de planos de diferente *pressão-temporal* não deve ser introduzida por mero acaso; deve emergir da *necessidade interior*, de um processo orgânico que atravessa o material como um todo (Tarkovsky, 1986, p. 120, tradução e grifos nossos).

Não só a terminologia utilizada evoca o vocabulário de Kandinsky, como ambos nos demonstram crer na unidade última da obra enquanto microcosmo da realidade, como um todo orgânico e contínuo. Também a noção de intuição, já referida enquanto pertencente à esfera da comunicação não-discursiva (Botz-Bornstein; Stamatellos, 2018, p. 166), é enfatizada por Tarkovsky, à qual o cineasta acrescenta a ideia de “apelo

emocional”, evocando novamente os dois níveis de fruição mediante os quais Kandinsky comprehende a experiência estético-contemplativa.

Ao criar uma imagem [o artista] subordina o seu pensamento, que se torna insignificante face àquela imagem do mundo emocionalmente percepção que lhe aparece como revelação (...), o pensamento é fugaz, a imagem é absoluta (Tarkovsky, 1986, p. 41, tradução e grifos nossos).

Impressões e interseções

A fim de ilustrar a visão de Tarkovsky, optamos por tomar como mote o filme *Andrei Rublev* (1966) sobre o pintor homônimo de ícones ortodoxos, um exemplo particularmente interessante das estratégias filmicas estéticas e do *pathos* do cineasta em prática, pertinente à argumentação até agora mantida nas suas múltiplas facetas – quer em termos das soluções narrativas encetadas, quer em matéria de estética (e ética) da qual o trabalho de câmera e edição se fazem manifestamente permear. Desde logo, o aspeto temporal é trabalhado (verdadeiramente esculpido), a começar pela própria extensão de mais de três horas de longa-metragem. Três horas que frustram as expectativas de um espectador que anseie por encontrar nele uma epopeia clássica em torno do protagonista emblemático.

Logo na sequência de abertura somos confrontados com um personagem – Yefim – que procura ultrapassar as limitações primárias – materiais – da sua condição humana, erguendo um balão com o intuito de voar, arriscando, obstinadamente, a vida num voo vertiginoso na esperança de transcender pela via da ascendência literal (Trajtelová, 2016, p. 132). Em certa medida, esta primeira sequência marca o tom de uma obra que inaugura uma miríade de caminhos “pelos quais as personagens de Tarkovsky tentam transcender-se a si próprias” (Trajtelová, 2016, p. 140).

Em *Andrei Rublev*, Tarkovsky presenteia-nos com uma narrativa épica que desloca e descentra a própria personagem titular: Rublev, como um verdadeiro artista medieval, permanece anônimo – por vezes, mesmo, inteiramente ausente da narrativa e do plano. A organização episódica e a aparente segmentação mediante determinados marcos temporais do filme concorrem para a constituição de uma cronologia que é, na melhor das hipóteses, superficial e que, decididamente, não nos fornece uma progressão narrativa linear. O próprio realizador afirma que a sua vontade era estabelecer um modo de montagem que revelasse, não a lógica narrativa (discursiva), mas uma assente em experiências subjetivas, como a fantasia, o sonho ou a memória (Skakov, 2012, p. 44-45).

Estas são, como argumenta Moss, estratégias e soluções específicas, visuais e narrativas, filmicas que “encorajam um modo de *ver* não-linear que, em si mesmo, pode ser equiparado a um exercício espiritual” (Moss, 2021, p. 211):

A cinematografia de Tarkovsky – a sua *mise en scène* extremamente cuidada e controlada, os seus planos longos e utilização deliberada da cor e contraste, composição *aural* e montagem não-linear – guiam e instruem o espectador no sentido de olhar e escutar a sua visão do mundo sob uma forma de profunda atenção (...) (Moss, 2021, p. 219, tradução nossa).

Quanto a este ponto, proponho que voltemos a nossa atenção para duas sequências em particular, as quais se mostram frutíferas de considerar *vis-à-vis* algumas meditações em torno da obra de Kandinsky. A primeira sequência em apreço insere-se no segundo episódio da longa-metragem, “o Bufão” (min. 14). Nela a câmara realiza um *panning* de 360º ao longo de um plano que dura aproximadamente 2 minutos, fixando-se sobre as expressões dos aldeões e dos monges que se resguardam da chuva dentro de uma precária cabana. Fora de campo, escutamos uma voz que canta e o som da própria chuva a cair intensamente. O resultado é uma experiência sinestésica — uma realidade filmica que se pretende transportadora. É um plano em que aparentemente nada acontece e, no entanto, o realizador escolheu apresentá-lo desta forma, fazendo arrestar a câmara, contemplando e fazendo contemplar, captando, enfim, “duração”. Nos termos de Moss, o plano presta-se a ser gatilho de:

Uma nova intensidade da atenção no decurso do tempo da observação, convidando o espectador a refletir incongruências e, depois, atravessando o tédio e a confusão, eventualmente, deter-se sobre um vínculo ao nível espiritual (Moss, 2021, p. 224, tradução nossa).

A segunda sequência de *Andrei Rublev* para a qual convocamos a atenção do leitor é, precisamente, a última, em que, numa explosão de cor e estímulo sensorial sem precedentes, ilustra o produto do labor – do caminho – terreno e espiritual de Rublev: os seus ícones. Trata-se de uma sequência considerada por Skakov como “actualização dos princípios iconográficos (ortodoxos) por meios cinematográficos” (Skakov, 2012, p. 70-71, tradução nossa). A câmara desliza – nunca estática – num gesto que se orienta para a exploração do fenómeno ‘íónico’, “não como sistema único e exclusivo de uma perspetiva singular, mas enquanto repositório de múltiplos pontos de vista” (Skakov, 2012, p. 71). A duração total da sequência é de cerca de oito minutos, dois e meio dos quais prendem o olhar da câmara exclusivamente sobre a *Trindade* (1425-1427) de Andrei Rublev – ícone caro à reflexão sobre a Unidade e Multiplicidade.

A decisão de apresentar deste modo as obras de Rublev, enquadrando os ícones com *zooms* e *pannings*, oferecendo uma visão fragmentária sobre os mesmos, recupera a rejeição da noção de “olho imóvel” (Skakov, 2012, p. 69), laborando no sentido de destabilizar a sensação de controlo e domínio habitualmente sentida pelo sujeito que observa a cena. A visão fragmentária potenciada pela coreografia da câmara logra uma aproximação à ao exercício do fiel que, não apenas observa, mas verdadeira experiência o ícone – em contemplação.

A multiplicação de vários pontos de vista e a convivência aparentemente incongruente ou mesmo concorrente de diversas perspetivas no mesmo plano pictórico é uma característica formal, notável, da pintura de ícones. Aquela que amiúde foi rene-gada – lançando um olhar anacrónico sobre a prática estética medieval – à esfera da incapacidade e falta de perícia decorrente de uma percepção deficiente de verosimilhança para com a “realidade” observável resulta precisamente dos imperativos éticos, morais e espirituais que o mestre de ícones medieval cumpre, ao preferir uma representação espaço-temporal holística em oposição a ilusória.

A própria prática de Kandinsky, na sua observável sobreposição de formas e representação simultânea de planos em algumas das suas obras é reminiscente desta tradição visual. Por exemplo, na sua pintura sobre vidro *S. Jorge e o dragão* (1911), o artista representou a figura do cavaleiro numa perspetiva picada – a partir de cima –, enquanto retrata o cavalo de perfil. Da mesma forma, em *Impressão IV* (1911), a figura central do cavalo é representada, tenuemente, de baixo para cima, concorrente com as duas figuras no canto inferior esquerdo da tela, a par das estruturas arquitetónicas, que se perspetivam a partir de cima (Taroutina, 2018, p. 168). Esta coexistência de múltiplas perspetivas no mesmo plano pictórico remete-nos precisamente para o ícone.

Acedendo a Taroutina, Kandinsky poderá, muito bem, ter intuído que “a estrutura espacial ‘íónica’ exigia um modo diferente de percepção, por parte dos seus observadores: uma visão descentrada, antimaterialista, espiritual”. Assim, o exercício abstracionista do pintor deve ser compreendido enquanto inversão da teoria greenbergiana, segundo a qual a superfície abstrata de uma obra de arte denuncia a sua condição material (Taroutina, 2018, p. 169-170) – pura exploração formal. Pelo contrário:

As composições de Kandinsky almejavam uma sugestão de profundidade, bem como a potenciação de uma sensação espacial ilimitada, dinâmica e transcendental, que, por sua vez, visava estimular uma percepção mais contemplativa, auto-reflexiva e "espiritual" (Taroutina, 2018, p. 170, tradução nossa).

Conclusão

A análise das obras de Kandinsky e Tarkovsky, empreendida ao longo deste artigo, a partir dos seus escritos e práticas artísticas e em diálogo com a metafísica plotiniana, revela algo mais do que dois percursos artísticos paralelos – revela um compromisso comum: o de que tanto o fazer artístico quanto a fruição estética podem constituir exercícios contemplativos e, porventura, espaços de comunhão. Comunhão entre sujeitos, mas comunhão, também, com aquilo que se encontra para além do nosso horizonte sensível. Esta leitura demonstra como ambos mobilizam a materialidade do seu *medium* – a tela, a película – em consonância com a sua conceção ontológica da prática artística: a manipulação da forma é orientada para além de si mesma, convocando o fruidor para uma participação ativa.

Procuramos evidenciar o modo como as suas práticas concebem a obra de arte enquanto local de encontro, em que a esfera formal não é plenamente autônoma, mas porosa ao ininteligível – e um meio de sintonização – bem como argumentar que o ícone, reativado pelos vocabulários do pictórico e do cinematográfico, não se apresenta como teologia prescrita, mas como estrutura perceptual ancorada numa tradição cultural partilhada.

O apelo, partilhado por ambos, face à noção de "necessidade interior" não se configura como uma questão estilística, mas como posicionamento ontológico emergente nos seus escritos e obras artísticas. Porventura, o potencial que produtivamente deslindamos, então, encontra-se mais distante de uma concebível teologia artística e mais próximo de uma ética da fruição.

A sua manipulação da forma, portanto, não é meramente expressiva (estética), nem tampouco é orientada para a prescrição de sentidos (epistemológica), mas um labor participativo: correlaciona e implica o ser, a presença e o inefável. O que os seus empreendimentos artísticos e teóricos parecem propor é uma reconfiguração do próprio ato de ver: num gesto de presença total e de ressonância.

Assim, a missão do artista – tal como Kandinsky e Tarkovsky a conceberam – não é narrar, decorar ou explicar, mas antes a de oferecer um intervalo que se presta ao encontro. Na recusa do espetáculo (pelo espetáculo) e na sua exploração da duração, do silêncio, da dissonância ou da abstração formal, Kandinsky e Tarkovsky oferecem precisamente esse espaço (e, entenda-se, tempo) – espaço no qual a atenção pode tornar-se presença e a presença, potencialmente, algo mais.

Referências

- ALEXANDROV, E. The neoplatonic substructure of Russian Orthodox iconography and theology. **Journal of Visual Theology**, v. 5, n. 2, Novgorod: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, p. 135-150, 2023.
- BARANOVA, Jurate. How Can Values Be Taught through Spiritual Cinema? In: DUOBLIENE, Lilija; BARANOVA, Jurate (org.) **Multimodal Education: Philosophy and Practice**. Washington: The Council for Research in Values and Philosophy, 2021, p. 143–160.
- BARASCH, Moshe. **Modern Theories of Art 2: From Impressionism to Kandinsky**. Nova Iorque: New York University Press, 1998.
- BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten; STAMATELLOS, Giannis. **Plotinus and the Moving Image**. Boston: Brill, 2018.
- D'SA, N. Andrei Rublev: Religious Epiphany in Art. **Journal of Religion & Film**, v. 3, n. 2, Nebraska: University of Nebraska, p. 1-14, 1999.
- EMILSSON, Eyjólfur. Plotinus on the Arts. In: JOHANSEN, Thomas (Org.) **Productive Knowledge in Ancient Philosophy: The Concept of Technê**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 245-262
- FLORENSKY, Pavel; SALMOND, Wendy (Trad.); MISLER, Nicoletta (Org.). **Beyond Vision: Essays on the Perception of Art**. London: Reaktion Books, 2002
- GOLDING, John. **Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still**. Nova Jérsia: Princeton University Press, 2000.
- HADOT, Pierre. Presence. In: CHASE, Michael (Trad.) **Plotinus or the Simplicity of Vision**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 35-47.
- KANDINSKY, Wassily. **Concerning the Spiritual in Art**. Londres: Tate, 2006.
- KANDINSKY, Wassily; LINDSAY, Kenneth; VERGO, Peter (org.). **Kandinsky**:

Complete Writings on Art. Boston: G. K. Hall & Go, 1982

KANDINSKY, Wassily. **Tutti gli scritti II**. Milano: Feltrinelli, 1974.

KHARLAMOV, Vladimir. Pseudo-Dionysius the Areopagite and Eastern Orthodoxy: Acceptance of the *Corpus Dionysiaca* and Integration of Neoplatonism into Christian Theology, **Theological Reflections: Euro-Asian Journal of Theology**, n. 16, Lviv: Eastern European Institute of Theology, p. 138-154, 2016

LOUGHLIN, Gerard. Within the image: Film as Icon. In: JOHNSTON, Robert (org.) **Reframing Theology and Film**. Michigan: Baker Publishing Group, 2007, p. 284-303.

MENDONÇA, Katia. Arte e ética no pensamento de Tarkovski. In: VALENTE, Antonio; CAPUCHO, Rita (org.) **Avanca Cinema 2014**. Avanca: Edições Cine Clube Avanca, 2014, p. 83-91.

MOSS, Anne. Cinema as Spiritual Exercise: Tarkovsky and Hadot. In: TOYMENTSEV, Sergei (org.) **ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2021, p. 209-224.

PARTRIDGE, Tony. The One and the Divine Light of Truth in Plotinus and Florensky. *Dionysius*, v. 31, **Halifax**: Department of Classics Dalhousie University, p. 127-140, 2013

PLOTINUS; SMITH, Andrew (trad.). **Ennead I.6**: On beauty / translation with an introduction and commentary. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2016

PLOTINUS; SMITH, Andrew (trad.). **Ennead V.8**: On intelligible beauty / translation with an introduction and commentary. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2018

SKAKOV, Nariman. Visions of Andrei Rublev. In: **The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Time and Space**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2012, p. 42-73.

STOKER, Wessel. **Where Heaven and Earth Meet**: The Spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol, and Kiefer. Leiden: Brill, 2012.

TAROUTINA, Maria. Iconic Encounters: Vasily Kandinsky's and Pavel Florensky's 'Mystic Productivism'. **Postmedieval: a journal of medieval cultural studies**, v. 7, p. 55-65. 2016

TAROUTINA, Maria. Vasily Kandinsky's iconic subconscious and the search for the spiritual in art. In: **The Icon and the Square**: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival. Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press, 2018, p. 137-178.

TARKOVSKY, Andrei. **Sculpting in Time**: Reflections on the Cinema. Texas: University of Texas Press, 1986.

TRAJTELOVÁ, Jana; STEINBOCK, Anthony. *Transcendence as Creativity: Vocation in Andrei Tarkovsky*. In: TRAJTELOVÁ, Jana (org.) **The Yearbook on History and Interpretation of Phenomenology 2016**, v. 4. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, p. 125-159.

WAKEFIELD, Anne. **Yearning for the Absolute**: Andrei Tarkovsky's Philosophical Roots. Tese (Doutorado em Humanidades), Georgetown University, Washington, 2023.

Recebido em: 31/12/2024

Aprovado em: 23/07/2025

Conflito de interesses: Nenhum declarado.

Editor responsável: Alfredo Teixeira.