

O sentido do ícone na ortodoxia e a Trindade de Andrei Rublev

Wilma Steagall De Tommaso¹



Este texto tem o objetivo de apresentar a mística do ícone, *A Trindade* do monge russo iconógrafo do século XIV, Andrei Rublev. Para compreensão dessa obra será preciso voltar à passagem do livro do Gênesis,

¹ Mestre e Doutora em Ciências da Religião pela PUC-SP. Palestrante e pesquisadora de arte sacra e religião. Prof.^a convidada da PUC-COGEAE. Prof. do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Participa do grupo de Pesquisa Nemes coordenado pelo Prof. Dr. Luiz Felipe Pondé desde 2006.

E-mail:wilmatommaso@me.com

(18 1-15), a *Hospitalidade de Abraão*; pela história do ícone no cristianismo; pela conversão da Rússia e pela vida e obra do eremita russo Sergio Radonej (1314-1392) que viveu na época em que a Rússia sofreu violentas devastações dos tártaros. O que importa do ponto de vista estético não são os meios usados pelo iconógrafo para atingir esse desvelamento do *nouménal*, mas o fato de que o monge artista nos tenha transmitido a revelação que lhe foi feita pela contemplação do mistério da Trindade por Sergio Radonej. Para ilustrar esses aspectos, além do ícone de Rublev, serão também apresentados outros ícones da Trindade.

1- A Igreja do Oriente

Em razão do Cisma que ocorreu entre a Igreja no Oriente e Ocidente em 1054, teve origem a Igreja Ortodoxa Grega. Foi esse o primeiro grande Cisma do cristianismo e rompeu com a unidade da Igreja. Essa crise que teve o seu auge no século XI, havia se iniciado séculos antes, quando o imperador romano Constantino decidiu transferir a capital do Império Romano para a cidade grega de Bizâncio, depois chamada Constantinopla.

Mas antes mesmo do rompimento da Igreja do Oriente com a Igreja de Roma, houve a séria questão da finalidade apropriada da arte em igrejas. Isto levou as regiões orientais de fala grega do Império Romano a recusarem a liderança do papa latino.

Houve também a crise iconoclasta no século VIII. Havia os crentes contrários a toda e qualquer imagem de natureza religiosa: os chamados iconoclastas, e havia o grupo que pensava de forma contrária, os iconófilos, para quem as imagens não eram apenas úteis do ponto de vista didático, mas eram também sagradas.

Se Deus em sua misericórdia pôde revelar-se aos olhos dos mortais na natureza humana de Cristo, porque não estaria também disposto a manifestar-se em imagens? Não adoramos essas imagens por si mesmas, como fazem os pagãos. Adoramos Deus e os santos através das imagens ou além delas (Ernest H. GOMBRICH, 1999, p.137-138).

A partir da vitória dos iconófilos, depois de um século de repressão, as pinturas das igrejas não poderiam mais ser encaradas como meras ilustrações, eram consideradas reflexos misteriosos do mundo sobrenatural.

A Igreja Oriental não mais permitiu que artistas seguissem sua inspiração ou fantasia na criação das obras, somente as figuras consagradas por uma tradição de séculos seria aceita.

As raízes do conflito da questão iconoclasta eram profundas: no plano teológico envolviam a questão básica da relação entre o humano e o divino na pessoa de Cristo, enquanto social e politicamente refletiam a luta pelo poder entre Estado e Igreja (JANSON e JANSON, 1996, p.99).

Embora essa crise tenha reduzido em muito a produção de imagens, pois se prolongou durante mais de um século de 726 a 843 d.C., não conseguiu eliminá-las, mas contribuiu para que houvesse uma fusão harmoniosa entre o ideal espiritualizado e a beleza humana.

Na arte oriental, as representações dos santos e santas não são simples objetos de culto. São instrumentos que demonstram na tradição cristã o poder estimulante e um verdadeiro ponto de apoio para os crentes. As representações dos santos e santas são a consequência da encarnação divina, e por isso a essência do cristianismo: os santos tiveram acesso à hierarquia divina e adquiriram o direito de serem representados em imagens, pois possuem o dom de converter o profano em sagrado. Por intermédio da imagem, além de se render homenagem ao santo, sua figura se torna um *eikon*: ou seja, é uma representação munida de função intercessora, por isso, não pode ser objeto de livre interpretação dos artistas, pois eles devem ser o próprio testemunho da realidade não ilusória da encarnação divina².

Os ícones traduzem uma deificação sem suprimir o caráter humano. A imagem sagrada deve mostrar a vida e a atividade do santo na terra, mostrando que ele soube justamente fazer uma ação em direção ao espiritual qualquer que tenha sido. Os santos e santas, representados individualmente ou não pelos artistas, são componentes de uma estrutura iconográfica complexa que deve ter a mesma significação litúrgica, dogmática e educativa como a Escritura.

² André PALEOLOGUE. Marie Madeleine dans la tradition byzantine. In: Eve DUPERRAY (Ed.) *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*. p.163.

2- A Arte na Igreja do Oriente

A Igreja Ortodoxa³ conservou intacta uma riqueza imensa no domínio da liturgia e da patrística, mas também no que se refere à arte sacra. Um ícone, mais que uma imagem, uma decoração, ou mesmo uma ilustração dos textos bíblicos, é algo maior para os ortodoxos: equivale à mensagem evangélica, um objeto cultural que faz parte integrante da liturgia (Ouspensky, 1960, p. 9).

As imagens, os ícones (*eikon* em grego significa imagem), apareceram muito cedo no mundo cristão na arte das catacumbas — arte funerária plena da alegria para os cristãos, cuja grande novidade era a ressurreição. Por ter se originado e se propagado no Império Romano do Oriente — Bizâncio, mais tarde Constantinopla e hoje Istambul — tem uma característica diáfana, isto é, uma arte do Mistério a serviço da liturgia (Pastro, 1993, 151).

Desde a origem, os ícones na história da Igreja, não eram considerados obras artísticas. Já os primeiros iconógrafos, monges que escreviam os ícones, cuidavam de retratar com cores e pinturas o que estava escrito nas Escrituras. Não é uma arte pedagógica, mas mistagógica, que apresenta ao fiel o mundo transcendente. A arte bizantina é uma mescla de cultura, arte, história e fé.

O ícone transmite o conteúdo da Sagrada Escritura não sob a forma de ensino teórico, mas de maneira litúrgica, de modo vivo, dirigindo-se a todas as faculdades do homem. Transmite a verdade contida na Escritura à luz da experiência espiritual da Igreja, da sua tradição. O ícone corresponde à Escritura, da mesma maneira que lhe correspondem os textos litúrgicos. Com efeito, esses textos não se limitam a reproduzir a Escritura tal qual; são como que tecidos dela: o ícone, representando momentos da história sagrada, transmite de forma visível o sentido e o significado vital; eis porque a unidade da imagem litúrgica e da palavra litúrgica têm importância capital, porque os dois modos de expressão constituem uma espécie de controle de

³ A Igreja oriental ficou conhecida como Ortodoxa (aquela que oferece ao Senhor o verdadeiro louvor) depois do cisma com a Igreja do ocidente (a Católica Romana) no ano de 1054.

um sobre o outro; vivem a mesma vida e têm no culto uma ação construtiva comum (OUSPENSKY, 1960, p. 164-165).

O ícone é uma escola do olhar que por meio de cores, símbolos e de perspectiva inversa⁴, abre-se à transcendência, introduz o fiel que o contempla ao invisível, ao essencial denominado hipóstase, (o que está sob a substância), à Presença divina.

Já a imagem piedosa, a pintura religiosa e profana, colocam o olhar e impõem uma visão das coisas ligadas à dimensão histórica ou contextual, visão desenvolvida por uma estética naturalista: luz e sombra; proporções corporais anatômicas; expressões faciais; perspectiva linear ou perspectiva perceptivo-subjetiva, onde o artista coloca a sua dimensão psíquica e cultural, ou seja, seu gosto, modos, emoções, afetividade, preferências. Nesse aspecto, uma obra de arte é para se olhar, ela encanta a alma, é emocionante e admirável, e não tem função litúrgica. Ora, a arte sacra do ícone transcende o plano emotivo que é agitado pela sensibilidade. Uma certa aridez hierática desejada e o despojamento ascético da obra se opõem a tudo que é suave e envolvente, a todo enfeite e gozo propriamente artísticos. Pode-se concluir que o ícone não é uma arte decorativa, a finalidade não é decorar a sala de uma casa, nem simplesmente embelezar um templo.

3- O Ícone e sua veneração na Igreja do Oriente⁵

As Igrejas ortodoxas são cobertas de ícones colocados nos murais, e na iconostase (divisória que separa o santuário da nave) e também nas paredes e teto. Essas imagens são feitas em pranchas de madeira, geralmente estátuas e as esculturas são raras ou inexistentes em templos ortodoxos.

⁴ A perspectiva normal, tal qual como a conhecemos hoje, onde o ponto de fuga converge no horizonte, foi descoberta pelo arquiteto fiorentino Brunelleschi na época do Renascimento. A perspectiva inversa, modo particular de representação resulta de desenhar o objeto em um espaço fazendo convergir as linhas de fuga na direção do observador. R. Leaustic. *Écrire une icône: initiation aux techniques*, p. 29-30.

⁵ BOULGAKOFF, 1958. p. 194-202.

Do ponto de vista canônico, o culto dos ícones está baseado na definição do VII Concílio Ecumênico, que tem para a Igreja a força da lei. Está também fundamentado na psicologia religiosa; esse fundamento é tão profundo que torna o ícone indispensável à piedade ortodoxa.

Quando a Ortodoxia floresceu em Bizâncio e na Rússia, as igrejas ficaram repletas de ícones, que também eram colocados nas ruas, nas casas e em lugares públicos. Um local sem ícone para o ortodoxo era um lugar vazio. O ícone dá ao ortodoxo o sentimento real da presença de Deus.

A existência dos ícones supõe que Deus pode ser representado como homem, pois desde sua criação o homem é *imagem de Deus* (Gen.1-26) obscurecida pelo pecado original. Deus não pode ser representado como Ser eterno, mas ao se revelar ao homem, há uma figura que pode ser descrita, caso contrário, a revelação divina não poderia existir. Os acontecimentos da vida terrestre de Jesus podem ser representados por ícones da mesma forma que são descritos em palavras nos Evangelhos.

O objeto dos ícones é a representação do Cristo, e, por conseguinte, da Santíssima Trindade (em particular sob a forma dos três anjos da visão de Abraão próximo ao carvalho de Mambré), da Santa Virgem, dos anjos e dos santos. O tema do ícone não se reduz a representações, mas pode conter narrações da vida pública de Jesus (ícones das festas) e expressar ideias dogmáticas complicadas (como o ícone de Sofia, a sabedoria divina, ícones cósmicos da Virgem etc.). Qual é a origem desses ícones? Ela é determinada em parte por dados diretos da Palavra de Deus, em parte por considerações teológicas (esses ícones são nesse sentido a escolástica pintada); ainda, os ícones podem ser visões espirituais (no Ocidente, as obras de Fra Angélico têm, sobretudo, essa característica de visões).

Essas visões recebidas pela Igreja através de um ícone se tornaram uma nova revelação e fonte de ideias teológicas (é o caso do ícone da Sabedoria divina), de onde nasce uma teologia iconográfica. Em geral, o ícone é um aspecto da tradição eclesiástica em imagens e cores, paralela à tradição oral escrita e monumental (arquitetura).

A confecção de ícones por artesões pela necessidade das missas, é, quanto às fontes, uma obra de criação religiosa; a Igreja glorificou alguns

pintores de ícones. Pode-se citar os dois maiores mestres do ícone russo, dois amigos e monges, Andrei Rublev e (1451-1520). É raro que nomes de pintores de ícones sejam conhecidos; habitualmente os ícones permanecem anônimos, o mesmo ocorreu com as catedrais românicas e góticas do ocidente. Nas verdadeiras visões, a contemplação teológica expressa em imagens são exceções no que se refere aos ícones; no entanto essas exceções se tornaram modelos para confecção de cópias. É assim que se forma um original iconográfico, o protótipo.

O ícone é uma contemplação religiosa revestida de imagens, de cores e de formas. É uma revelação sob o aspecto artístico; não são ideias abstratas, mas formas concretas. As visões do mundo espiritual são revestidas de forma artística onde a linguagem das cores (ouro, prata, azul, verde, púrpura etc.) e das linhas possuem valor excepcional. Em princípio tudo é simbólico no ícone, tudo tem um sentido, não somente o sujeito, mas as formas e as cores também.

Conhecer e conservar o sentido simbólico do ícone: essa é a tradição da pintura iconográfica, que data de tempos distantes talvez da antiguidade pré-cristã, grega ou egípcia, herdada pela Bizâncio cristã. Formou-se assim um “cânon” iconográfico; conservado em toda sua pureza nos ícones mais antigos. Há um mérito especial dos “velhos crentes” russos que conservaram com amor esses ícones antigos, sem se esquecer da ciência moderna que revelou os ícones ao mundo como obras-primas comparadas às grandes produções. Esse cânon tem um valor diretivo geral; ele deixa lugar para a inspiração pessoal e ao espírito criativo. Não existe um cânon absoluto ou a pintura dos ícones estaria condenada à imobilidade e à morte enquanto arte. Tudo tem fundamento na tradição e em seu desenvolvimento o ícone tem sua vida própria e seu lugar na arte moderna. Essa arte aceita livremente o cânon como visão antiga e verdade interior. A pintura de ícones é uma prancha de arte simbólica; não é somente arte, mas alguma coisa a mais, uma visão de Deus, um conhecimento de Deus, um testemunho através da arte.

Para atender a essa arte do ícone é preciso a união de um artista e de um teólogo contemplativo em uma mesma pessoa. A verdadeira pintura de ícones é a arte mais rara e mais difícil; ela exige a combinação de dois dons,

raros também. Mas os resultados e as revelações das pinturas dos ícones ultrapassam em força a teologia especulativa e a arte profana. Ela é um testemunho além dos seus aspectos: não demonstra, mostra. Não coage a aceitar suas provas: ela convence e vence pela própria evidência.

A pintura de ícones não admite sensualidade nas imagens, que são formais, abstratas, esquemáticas, não são mais que cores e formas. Tal pintura visa representar uma efígie, não uma face.

Um ícone não conhece as três dimensões, não tem profundidade, mas se contenta, como a pintura egípcia, com a representação plana e de perspectiva inversa, o que exclui a sensualidade e leva à predominância de formas, cores e simbolismo. A pintura das imagens, como toda arte elevada e pura, pode parecer seca aos que não professam a fé.

A pátria antiga do ícone é o antigo (em particular os retratos funerários da época helenística). Bizâncio, herdeiro da Grécia antiga, é a pátria da pintura cristã dos ícones, foi lá que essa pintura conheceu vários períodos de florescimento. De Bizâncio, a arte dos ícones foi levada aos países Balcãs e à Rússia, onde alcançou o mais alto grau de desenvolvimento no século XV, em Moscou e em Novgorod. Os maiores pintores de ícones russos foram Andrei Rublev (1360-1430) e o Mestre Denys (1440-1502 ou 1520)

A influência do Ocidente se fez presente, indubitavelmente na pintura dos ícones na época onde ocorre sua decadência, a partir do século XVI; Simon Ouchakoff (Moscou, século XVII) é um de seus representantes, porém não despojado de talento. Nos séculos XVIII e XIX, a influência do gosto ocidental sobre a arte russa abaixa o nível dessa arte; traços de naturalismo diletante aparecem; o estilo propriamente russo se apaga; a arte do ícone torna-se um negócio.

Foi no início do século XX que se começou novamente a compreender a natureza da pintura dos ícones como arte e ao mesmo tempo renasceu a consciência dos verdadeiros fins elevados dessa arte, o que promete um novo florescimento. O ícone não representa o Real, ele tem em si o seu significado e o simboliza é por isso que conserva também o caráter inacessível e invisível, é o que se chama de Teologia da Presença. Quando

um ícone apresenta um santo, ele é a testemunha de sua presença e exprime seu mistério de intercessão e de comunhão com o fiel e com a Igreja.

4- A mística dos ícones⁶

O ícone é algo maior que uma simples imagem sacra. Segundo a tradição ortodoxa, o ícone é um lugar onde Cristo está presente em Graça. Pode-se dizer que é um lugar de *aparicação* do Cristo (da Virgem, dos santos, de todos aqueles que o ícone representa). Essa aparição do Cristo, em sua imagem destinada a acolher as orações dos fiéis, não faz com que a madeira e as cores, materiais necessários para essa representação, pertençam ao Corpo de Cristo. Nesse sentido o ícone é o oposto da Eucaristia onde não há imagem do Cristo, mas o Cristo está misteriosamente presente na matéria do seu corpo e do seu sangue, oferecidos ao fiel que comunga.

O ortodoxo ora diante do ícone de Cristo como se estivesse diante d'Ele, mas o ícone, o lugar dessa presença, não se torna um ídolo ou um fetiche. A necessidade de se ter diante de si um ícone decorre do caráter concreto do sentimento religioso que muitas vezes não se satisfaz apenas da contemplação espiritual e que busca se aproximar do Divino. Isso se explica pelo homem ter um corpo e uma alma. A veneração dos santos ícones se baseia não apenas na natureza dos sujeitos representados, mas também sobre a fé nessa presença plenificada pela Graça, que a Igreja chama para a força da *santificação* do ícone.

O ritual de beatificação do ícone estabelece uma ligação ente a imagem e seu protótipo, entre o que está representado e a própria representação. Graças à beatificação do ícone do Cristo, acontece um encontro misterioso do fiel com o Cristo. O mesmo se dá com os ícones da Virgem e dos santos: seus ícones prolongam aqui suas vidas (a veneração das santas relíquias tem um sentido análogo). Pela força dessa presença cheia de Graça, o ícone traz segurança ao fiel, e, nesse sentido todo ícone santificado é em princípio milagroso. Mas venera-se como milagrosos, no

⁶ BOULGAKOFF, 1958, p.194-202.

próprio sentido, os ícones que se manifestaram de uma maneira ou de outra por milagres e que demonstraram sua força de forma palpável.

5- A Rússia Ortodoxa Católica

Quando a Ortodoxia floresceu em Bizâncio depois do III século e na Rússia, após o Século X, as igrejas ficaram repletas de ícones, também eram colocados nas ruas, nas casas e em lugares públicos.

Ficou conhecida como “escolha a fé” a história que conta como a Rússia se tornou católica Ortodoxa. O príncipe Vladimir I de Kiev, em 986 d.C. enviou emissários para terem contato com muçulmanos, cristãos, judeus e gregos para verem de perto o que na verdade era a realidade sensível de cada religião. Segundo o relatório dos emissários, a decisão foi pela religião professada em Constantinopla: o cristianismo sob a forma bizantina (EVDOKIMOV, 1972, p. 17). Eles disseram ao soberano, após terem visto uma celebração litúrgica na Santa Sophia: *Nós não sabíamos se estávamos no céu ou na terra, pois não há sobre a terra nada com tal majestade e beleza, e nem saberíamos como descrevê-la: só sabemos que ali Deus está presente entre os homens, e que suas cerimônias são melhores do que as de qualquer outro país. Não esqueceremos de tal beleza*⁷.

Essa tradição indica a natureza das missões bizantinas: o cristianismo não era só transmitido por preocupações de “evangelização” no sentido contemporâneo do termo, mas também por razões políticas e estéticas. A influência política de Bizâncio, aliada ao caráter místico e cativante de seus cultos: eis a causa humana da expansão missionária desta época. O verdadeiro milagre será o enraizamento durável, na alma eslava, do Evangelho.

6- O ícone da Trindade de Andrei Rublev

O ícone da Trindade tem origem na vida do Patriarca Abraão, o pai das três religiões monoteístas. “Ishmael apareceu no Carvalho de Mambré, quando ele estava sentado na entrada da tenda, no maior calor do dia. Tendo

⁷ Disponível em: http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/arte_sacra_bizantina_significado_e_poder.html. Acessado em 26 de outubro de 2012.

levantado seus olhos, Abraão viu três homens em pé perto dele, logo que os viu, correu da entrada da tenda ao seu encontro e se prostrou por terra. E disse: “Meu senhor, eu te peço, se encontrei graça a teus olhos, não passes junto ao teu servo sem te deteres. Traga-se um pouco de água e vos lavareis os pés, e vos estendereis sob a árvore. Trarei um pedaço de pão, e vos reconfortareis o coração antes de irdes mais longe [...]” Gn, 18, 1-15.

Essa cena ficou conhecida como *A Hospitalidade de Abraão*, interpretada por muitos Padres da Igreja⁸ e percebida no mundo bizantino-eslavo como símbolo da Santíssima Trindade, figurava por volta do ano 230 na sinagoga Doura-Europos e no século IV em um mosaico da Igreja Santa Maria Maior em Roma. Se os ícones russos o denominam sob a inscrição de Santíssima Trindade, os ícones gregos preferem a inscrição *A Hospitalidade de Abraão* — a filoxenia, amor ao estrangeiro em oposição a xenofobia, temor ao estrangeiro — onde Sara e Abraão também são retratados como lembrança poderosa da aparição trinitária sob a forma de anjos.

No entanto, foi no século IV que o monge-iconógrafo russo Andrei Rublev realizou a “obra-prima da pintura russa assim como universal” segundo Paul Florensky (1992, p. 42).

Há poucos documentos bibliográficos sobre Andrei Rublev. Ele nasceu por volta de 1360. Seu ícone mais célebre foi pintado em 1411 para a Igreja da Santíssima Trindade do monastério que foi fundado por São Sergio Radonej em Zagorsk, hoje, Posad. Esse ícone representa a visita que três homens fizeram a Abraão sob o carvalho de Mambré.

Para entender a origem do ícone da Trindade de Andrei Rublev é preciso falar antes de Sergio Radonej (1314-1392). Recolheu-se desde jovem em uma grande floresta no centro da Rússia, onde foi rodeado por muitos seguidores e discípulos. Lá construiu uma pobre capela em madeira a qual dedicou à Santíssima Trindade. Pobre e afável, viveu na contemplação do Mistério trinitário, multidões vinham pedir-lhe socorro e ele se tornou o santo nacional da Rússia. Paul Evdokimov o descreve assim:

⁸ Há textos dessa interpretação trinitária de Gregório de Nyssa, século IV; Cirilo de Alexandria, século V; Procópio de Gaza, século VI e dos Pais latinos Ambrósio de Milão e Agostinho.

São Sergio de Radonej não nos deixou nenhum tratado teológico, mas sua vida foi consagrada à Santíssima Trindade. Objeto de sua contemplação incessante, esse mistério divino transbordou nele e o transformou em uma paz encarnada a qual ele irradiava visivelmente para todos. Ele dedicou sua igreja à Trindade e se esforçou para reproduzir uma unidade à sua imagem, em seu ambiente e até na vida política do seu tempo. Pode-se dizer que ele reuniu toda a Rússia de sua época em volta de sua igreja, em Nome de Deus, para que os homens pela contemplação da Santíssima Trindade vencessem o ódio dilacerante do mundo. Na memória do povo russo ele permanece como o protetor celeste, o consolador e a expressão mesma do mistério trinitário, de sua Luz e de sua Unidade (EVDOKMOV, 1972, p. 206).

É preciso notar igualmente o clima de violência no qual a Rússia vivia na época de São Sergio: uma devastação pelas incursões dos tártaros. Formava-se a Rússia Moscovita e corresponde ao momento de uma das maiores catástrofes culturais anterior a queda de Bizâncio, pois São Sergio morreu cerca de 60 anos antes da queda definitiva de Constantinopla.

São Sergio Radonej é um dos santos russos mais populares. O monastério da Santíssima Trindade que ele fundou, hoje a Laura da Trindade de São Sergio, é o centro espiritual mais importante da Rússia⁹. A influência desse santo começou durante a sua vida e não cessou jamais; ela se manifesta antes de tudo na vida interior do país, na vida espiritual, no monaquismo. Uma multidão de discípulos seguiu a via traçada por São Sergio e, a maior parte dos monastérios que surgiram após ele, aconteceu por sua influência direta ou indireta. Foi ele o mestre que ensinou aos monges russos levar uma vida eremita, ensinou agricultores a melhor forma de plantar, contribuiu nas reconciliações entre eles até o ponto de podermos dizer que uniu toda a Rússia do século XIV ao redor da Igreja dedicada à Trindade, ou seja, ao redor de Deus. Grande parte dos santos dos séculos XIV e XV,

⁹ Atualmente a Laura é a sede da Academia da Igreja Ortodoxa Russa. A partir do século XIV, a Laura converteu-se em centro de irradiação monástica e espiritual. No espaço de 150 anos, as fundações de São Sergio somavam 180 novos mosteiros. Entre seus monges, uma centena deles foi canonizada.

intercessores da Rússia em uma época difícil, foram ou seus discípulos ou homens que tiveram alguma relação com ele. É significativo que o monastério que se desenvolveu em torno de São Sergio tenha sido dedicado pelo santo à Santíssima Trindade.

O monastério de São Sergio, centro da santidade russa nesse período de seu desenvolvimento, foi também o centro da arte iconográfica. Foi lá, sem dúvida, que Andrei Rublev aprendeu essa arte e pintou o célebre ícone da Trindade (OUSPENSKY e LOSSKY, 2003, p.117).

Devoto fervoroso da Santíssima Trindade, São Sergio consagrou a Ela um templo que considerou um apelo à unificação da Rússia em nome de uma realidade superior. Ele construiu esse templo “a fim de que sua contemplação permanente triunfasse sobre o terror suscitado pela odiosa divisão do mundo” escreveu um hagiógrafo de São Sergio (FLORENSKY, 1992, p. 40-41).

A Trindade é vivificante, ela é princípio, origem e fonte enquanto consubstancial e indivisível, pois o amor é vida e princípio da vida, enquanto as discórdias e a divisão vêm acompanhadas de ruína e morte. A divisão mortal se opõe à vivificante unidade que realiza incansavelmente o feito heroico do amor e da compreensão. No desenho criador de seu fundador, o templo da Trindade — essa descoberta genial — é um protótipo da congregação da Rússia e de sua união no espírito do amor fraterno.

Esse templo foi destinado a se tornar o centro da unificação cultural da Rússia, centro onde os diversos aspectos da vida russa encontram seu ponto de apoio e sua máxima justificação.

A hospitalidade era o maior bem que São Sergio recomendou, seu lema era: caridade, fraternidade e unidade, que o czar Alexis Mikhailovich fez passar por lei; aos peregrinos eram dispensados todos os presentes, do pão até a cura do corpo e da alma, sem esquecer das crianças: o santo, ele mesmo fabricava brinquedos para eles. E tudo isso deveria constituir as condições favoráveis da ‘visão’ do santuário da Santíssima Trindade e da contemplação do arquétipo da unidade divina. Desde então os templos da Trindade estão ligados ao nome de São Sergio, e não é sem razão que contêm habitualmente um altar dedicado ao santo.

Se o santuário foi consagrado à Santíssima Trindade, ele deveria possuir um ícone que exprimisse sua essência espiritual e que fosse uma concretização pictorial de seu nome.¹⁰ Ao mesmo tempo, é difícil supor que o discípulo de um discípulo do santo, seu neto espiritual por assim dizer, e seu quase contemporâneo, que já trabalhava e o conhecia pessoalmente, tenha podido substituir a composição do ícone da Trindade usado naquele templo de São Sergio e ter estabelecido ele mesmo por uma nova composição de sua própria lavra. Nas miniaturas da Vida da Epifania, o ícone da Trindade não figurava na cela de São Sergio. Ele só vai aparecer por volta da metade de sua vida. É essa uma demonstração de que a aparição do ícone ocorreu no curso da vida do santo.

O ícone da Trindade, desconhecido até então no mundo, apareceu pela primeira vez na Rússia em Moscou e lá também desde o princípio encarna (personifica) a contemplação espiritual de São Sergio. Ao se afirmar “desconhecido no mundo” é preciso compreender a novidade da igreja da Trindade: de uma parte, o sentido espiritual enquanto conteúdo simbólico, e de outra, os materiais elaborados pela história para servir à realização desse símbolo. Pela fama do ícone da Trindade de Rublev e para falar desses materiais deveremos considerá-lo um elo na corrente do desenvolvimento das artes plásticas em geral e da composição dos *Três Anjos Visitantes*, em particular.

A história dessa composição é longa, já em 314, segundo Julius Africanus, próximo ao carvalho de Mambré existia um quadro representando a aparição dos Três Visitantes a Abraão. Nos séculos V e VI havia semelhantes representações nas paredes das igrejas Santa Maria Maior e Santo Vidal de Ravena. A partir daí esse tema iconográfico foi encontrado outras vezes, mas convém penetrar na significação espiritual dessas representações antes de estabelecer uma ligação com a Trindade de Rublev.

¹⁰ O nome interpretado em função da essência espiritual do objeto nomeado é um dos resultados mais marcantes da teologia do Padre Paul Florensky; na sua concepção o nome não é somente um símbolo da essência espiritual do objeto nomeado, mas portador da energia dessa essência espiritual, ele exerce uma ação espiritual real sobre aqueles que entram em contato com esse nome, com isso se estabelece uma conexão, em particular a influência portadora da graça do ícone, caso o nome indicado se realize em cores, nesse caso, no ícone da Santíssima Trindade.

A composição dos três anjos em companhia de Abraão, e mais tarde sem ele, não representa nada além de um episódio da vida do patriarca, mesmo que se admita que haja alusão à Santíssima Trindade.

O tema dos três anjos à mesa existia há muito tempo e era reconhecido canonicamente. Nesse sentido, Andrei Rublev não concebeu nada de novo e seu ícone da Trindade, valorizado externamente, é mais um na longa série de precedentes. O que nos emudece, confunde e quase nos consome na obra de Rublev não tem a ver com o tema, com as figuras, com a taça sobre a mesa ou com as asas, mas com a abertura súbita do que oculta no mundo *nouménal*. O que importa do ponto de vista estético não são os meios usados pelo pintor para atingir esse desvelamento do *nouménal*, nem de saber se outros que o sucederam usaram os mesmos processos, mas sim o fato de que ele nos tenha transmitido a revelação que lhe foi feita. Nas circunstâncias da época, entre discórdias, dissensões intestinas, a barbárie generalizada e as incursões tártaras, nessa profunda inquietude que havia fragmentado a Rússia, foi oferecido aos olhares espirituais a visão de uma paz inabalável, indestrutível e infinita, a “paz do Alto” do mundo superior. Essa paz jorra como as águas de um rio na alma de quem contempla a Trindade de Rublev, o azul celeste inigualável, mais celeste que esse azul do céu da terra, um azul efetivamente supra celeste, essa graça inexprimível de mútuas inclinações, essa calma celeste do silêncio, essa infinita submissão de um ao outro — eis o que constitui a originalidade dessa Trindade. A cultura humana representada pelo edifício, o mundo vivo pela árvore e a terra pela rocha, tudo isso se torna mínimo e desprezível diante de uma inesgotável e infinita comunhão de amor. Andrei Rublev se alimentou daquilo que lhe foi dado. Por isso, não é Andrei Rublev, neto espiritual de São Sergio, mas o pai fundador da Rússia, ele mesmo, São Sergio de Radonej, que deve ser venerado como o verdadeiro criador dessa obra-prima da pintura russa e universal. Pintando o ícone da Trindade, Andrei Rublev não foi um criador independente, mas somente o realizador genial de um desenho original e de uma composição de base que são devidas a São Sergio (FLORENSKY, 1992, p. 41-41).

Após dezessete anos da morte de São Sergio, seu discípulo Nicone encarregou Andrei Rublev de pintar o ícone da Santíssima Trindade em lembrança de São Sergio, assim como a iconostase da abadia da Santíssima Trindade por Andrei e seu fiel companheiro, Daniil Tcherny (1360-1428) Em dias santos, embora Andrei e Daniil não trabalhassem, “eles se sentavam diante dos veneráveis ícones e os olhavam sem distração... eles elevavam constantemente seus espíritos e seus pensamentos na luz imaterial e divina...”. Foi essa luz que Andrei Rublev soube transmitir no seu ícone que se tornou célebre. Ele recriou o próprio ritmo da vida trinitária, sua diversidade única e o movimento de amor que identifica as Pessoas sem as confundir. Parece que Rublev respira o ar da eternidade, que ele viu nos “espaços do coração” divino e se eleva assim em admirável canto poético do Amor...

7-Considerações finais

Segundo Andrei Tarkovski¹¹, o monge Rublev contemplava o mundo com os olhos ingênuos de um menino, pregava que não se devia resistir ao mal, que se devia amar o próximo. Ainda que tenha sido testemunha das mais brutais barbáries deste mundo, que tenha sentido as mais amargas decepções, esse monge iconógrafo conseguiu reencontrar o único valor da vida do homem: a bondade e esse amor humilde que tudo perdoa. (TARKOVISKI, 2012, p.233)

Essa é toda a mensagem de São Sergio; em cor e luz, é sua prece viva que aparece diante de nós. Ela remonta à prece sacerdotal do Cristo que faz invisivelmente aplainar os Três Anjos do ícone: “a fim de que todos sejam um... a fim de que o amor com o qual tu me tenhas amado esteja neles, e que eu seja eu mesmo neles...” (EVDOKIMOV, 1972, p. 207).

Tarkovski diz profeticamente sobre o filme *Andrei Rublev*:

“[...] assim aconteceu a magnificência do ícone trinitário, na sua pureza, entronizando nele a felicidade revigorante que faz fluir a irmandade entre o ser humano, a divisão sensível de um em três e a

¹¹ Andrei Tarkovski (1932-1986), cineasta russo, ganhou proeminência com o primeiro longa-metragem *A infância de Ivan*, premiado com Leão de Ouro do Festival de Veneza em 1962. Fez sete filmes, de 1962 a 1986, aclamados pela crítica, como *Andrei Rublev*, *Solaris*, *O Espelho* e *O Sacrifício*.

união dos três em um, nos revelando um horizonte maravilhoso sobre o futuro que se dispersa no decorrer dos séculos” (BREIDI, 2015, p. 60).

Referências

- BREIDI, Michel Fares. *Uma interpretação iconográfica do Dogma Trinitário: a ceia de Abraão*. Campinas : ed. Theotokos, 2015.
- BOULGAKOFF, Serge. *L'Orthodoxie*. Reimpression autorisée de 1^e édition de 1922. Paris: Balzon, D'Allonnes & Cie, 1958.
- DUPERRAY, Eve (Coord.) *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les letters*. Paris: Beauchesne, 1989. (Actes du Colloque International, Avignon 20-21-22 juillet 1988)
- EVDOKMOV, Paul. *L'art de l'icône: théologie de la beauté*. Paris: Desclée de Brouwer, 1972.
- FLORENSKY, Paul. *La perspective inversée suivi de L'íconostase*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1992.
- GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. 16.ed. São Paulo: LTC, 1999.
- LÉAUSTIC, René. *Écrire une icône: initiation aux techniques*. Paris: Médiaspaul, 2005.
- JANSON, H.W.; JANSON, Anthony. E. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- OUSPENSKY, Léonid. *Essai sur la Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*. Éditions de l'Exarchat patriarcal russe en Europe occidentale. Paris : 1960.
- OUSPENSKY, Léonid; LOSSKY, Vladimir. *Le sens des ícones*. Paris: Éditions Du Cerf, 2003.
- PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra: o espaço sagrado hoje*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A. 10^a ed., 2012.