UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

LUDMILA MENEZES ZWICK

***Iconopoiesis: uma leitura da arte russa com base na convergência
poética da mensagem***

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2017

LUDMILA MENEZES ZWICK

***Iconopoiesis: uma leitura da arte russa com base na convergência
poética da mensagem***

Tese de Doutorado apresentada à banca examinadora e ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutora sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Aurora Fornoni Bernardini

VERSÃO CORRIGIDA

**São Paulo
2017**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Z98 Zwick, Ludmila Menezes
Iconopoiesis: uma leitura da arte russa com base
na convergência poética da mensagem / Ludmila
Menezes Zwick ; orientadora Aurora Fornoni
Bernardini. - São Paulo, 2017.
557 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Arte russa. 2. Funções da linguagem. 3.
Neuroestética . I. Bernardini, Aurora Fornoni ,
orient. II. Título.

LUDMILA MENEZES ZWICK

***Iconopoiesis: uma leitura da arte russa com base na convergência
poética da mensagem***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, lida pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª. Dr^a. Aurora Fornoni Bernardini

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo
Orientadora

Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Noé S. de Oliveira Q. Policarpo Polli

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo

Prof^ª. Dr^a. Maria Elena Infante-Malachias

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – Universidade de São Paulo

Prof. Dr. João Zanetic

Instituto de Física – Universidade de São Paulo

Defesa em: 14/02/2017

Para Renato, do nosso biblioespaço

AGRADECIMENTOS

Por honras póstumas, agradeço:

A pessoa que fez com que me interessasse inicialmente pelas imagens impressas nos livros quando ainda não sabia ler, minha bisavó Maria, que do princípio da minha infância até o da minha adolescência nunca deixou de me enviar livros, que chegavam já velhos, gastos e rabiscados, em função dos poucos recursos dela, mas que chegaram sempre, enquanto ela viveu.

Ao Ir. Carriello que, de sua pequena horta, sua pequena biblioteca e seus pequenos gestos, também da minha infância até parte da minha adolescência, dedicou-se a ensinar, não apenas a mim, a leitura de partituras e a execução delas, sem cobrar adesão à fé católica, sem cobrar nada, apenas com interesse no aprendizado.

À Graciema, por todas as tardes que me enriqueceu com suas percepções quase centenárias e pelo tempo que a mim dedicou.

À minha avó Maud, essencial, com seus romancismos acerca dos dias comuns.

Por honras atuais, agradeço:

Ao meu esposo, Renato, pelos diálogos, pelas caminhadas e pelas leituras.

Aos meus pais, Lincoln e Luzia, sempre.

Aos meus amigos gatos, cães e algumas aves, sempre presentes ou à espera leal, partes da minha ideia de lar e de humanidade.

Aos professores Bruno e Noé pelo bom-tom em alguns eventos do departamento, quando ainda não cogitava realizar estudos por lá, e também pela participação na banca de qualificação e na defesa propriamente dita.

Aos professores Maria Elena e João, de departamentos que poderiam ser tratados como tão distantes, mas tão próximos na busca pelo conhecimento, por aceitarem tão prontamente a participação nesta banca.

Inicialmente, a ideia deste trabalho, que pensava sobre as funções da linguagem e a existência de leis na obra de arte, ou seja, a não aleatoriedade pura e simples da expressão, mas também a consideração aos recursos não somente da intuição, mas também da dedução, não estava atrelada à arte russa; agradeço à professora Aurora a oportunidade de analisar essa forma de ler e de estudar e conhecer essas imagens com as quais pude enriquecer.

A Capes, pela bolsa que me permitiu permanecer um tempo estudando, aprendendo e produzindo algo em torno de uma temática que tanto aprecio.

Antes da tempestade, Iuli Klever, 1899

A leitura de uma narrativa pictórica
aparentemente simples é similar à leitura
de um objeto de estudo científico e às
percepções da vida;
nunca é inquestionável, nunca é imutável
e menos ainda definitiva.

ZWICK, Ludmila Menezes. *Iconopoiesis: uma leitura da arte russa com base na convergência poética da mensagem*. São Paulo, 2016. 575 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Resumo

Esforçamo-nos por realizar uma leitura com ferramentas multidisciplinares na busca por transcender o reducionismo e os excessos de formalidades e de subjetivismo na abordagem do objeto *arte*, aproximando esta da ciência. Como objeto de estudo, selecionamos uma pequena parte da arte russa com o objetivo primordial de lê-la como uma narrativa pictórica. A partir disso, tratamos a pintura – artes plásticas – como uma narrativa que, por ser uma linguagem, porta as seis funções. A elaboração da narrativa pictórica, ao reunir inspiração, intuição e dedução, observações perceptivas racionais e emocionais, além de promover um predomínio da função poética, se vale da aplicação de leis estéticas comuns às artes plásticas não apenas da Rússia, mas à arte produzida em qualquer país. As seis funções da linguagem de Roman Jakobson e as nove leis da estética de Vilayanur S. Ramachandran são conjuntamente as chaves da nossa leitura. Na medida em que se baseia em leis universais da estética e da arte – assim chamadas porque remetem à habilidade presente em todos os cérebros humanos que se desenvolvem normalmente –, tal leitura, sem destituir o papel da cultura ou da individualidade do artista, centra-se não na diferença entre os vários estilos artísticos, mas em princípios que transcendem as barreiras culturais. Por essa razão, ao considerar a existência dos universais artísticos da neuroestética, consideramos também a ocorrência da convergência poética como uma afinidade artística entre os agentes expressivos que possuem elementos similares em sua realidade circundante para expressar sua mensagem.

Palavras-chaves: narrativa pictórica; arte russa; funções da linguagem; leis da estética

ZWICK, Ludmila Menezes. ***Iconopoiesis: a reading of Russian art based on the poetic convergence of the message***. São Paulo, 2016. 575 pages. Thesis (PhD in Russian Culture and Literature) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Abstract

We endeavoured to carry out a reading with multidisciplinary tools in the quest to transcend reductionism and the excesses of formalities and subjectivism in the *art* object approach, bringing art near to science. As object of study we select a small part of Russian art with the primordial objective of reading it as a pictorial narrative. From this, we treat painting – plastic arts – as a narrative that, because it is a language, bears the six functions. The elaboration of the pictorial narrative by gathering inspiration, intuition and deduction, rational and emotional perceptual observations, besides promoting a predominance of the poetic function, uses the application of aesthetic laws common to the plastic arts, not only of Russia, but to the art produced in any country. Roman Jakobson's six functions of language and Vilayanur S. Ramachandran's nine laws of aesthetics are together the keys of our reading. Insofar as it is based on universal laws of aesthetics and art – so called because they refer to the ability present in all human brains that normally develop – such a reading, without depriving the role of culture or the individuality of the artist, focuses not on the difference between the various artistic styles but on principles that transcend cultural barriers. For this reason, when considering the existence of the artistic universals of Neuroaesthetics, we also consider the occurrence of poetic convergence as an artistic affinity between expressive agents who possess similar elements in their surrounding reality to express their message.

Keywords: Pictorial narrative; Russian art; Language functions; Laws of aesthetics

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 BUSCANDO UM MÉTODO DE COMPREENSÃO: A <i>CONVERGÊNCIA POÉTICA</i>	23
1.1 Convergência poética na narrativa pictórica.....	23
1.2 Convergência entre as sensibilidades que dão forma à arte.....	54
1.3 Convergência na composição da narrativa pictórica	68
2 NARRATIVA PICTÓRICA DA ARTE DAS MUITAS RÚSSIAS.....	86
2.1 Artes plásticas como narrativa pictórica	86
2.1.1 Narrativa pictórica: do concreto ao abstrato e vice-versa	109
2.1.2 Distintas narrativas pictóricas	115
2.2 Possibilidades narrativas.....	138
2.2.1 Pintura histórica: narrativa pictórica com base no contexto	138
2.2.2 Narrativa pictórica com apelos teatrais	149
2.2.3 Narrativa pictórica com perspectiva crítica.....	165
2.2.4 Crônica pictórica	191
2.2.5 Pintura literária: narrativa pictórica com base literária	205
3 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO MÉTODO	252
3.1 <i>Poiesis: ars et scientia</i>	252
3.2 Os elementos pictóricos e suas leis	273
3.3 A textura da cor e o seu uso	283
3.4 As funções da linguagem e os elementos na tela pelas leis da estética	316
3.4.1 A lei do agrupamento	329
3.4.2 A lei do contraste	333
3.4.3 A lei do efeito de deslocamento de pico	337
3.4.4 A lei do isolamento	343
3.4.5 A lei do esconde-esconde ou solução de problemas	353
3.4.6 A lei da aversão a coincidências	356
3.4.7 A lei da ordem.....	358
3.4.8 A lei da simetria	361
3.4.9 A lei da metáfora.....	368
3.5 A criação de imagens que formam um todo indivisível	375
3.5.1 Os distintos propósitos da arte	382
3.5.2 Da função emotiva à função conativa	388

CONSIDERAÇÕES FINAIS	402
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	409
BIBLIOGRAFIA E SITES CONSULTADOS	420
APÊNDICE: BREVE BIOPICTOGRAFIA DOS ARTISTAS	432

Índice pictográfico

FIGURA(S)	ARTISTA(S)	ANO	P.
FIG. 1 <i>Pelageya. Mulher do camponês...</i>	Aleksiéi Venetsiánov	1825	28
FIG. 2 <i>A deusa indiana Parvati</i>	Artista desconhecido	sec. XII	28
FIG. 3 Narrativa pictórica camponesa	Aleksiéi Venetsiánov	1820	31
FIG. 4 Narrativas pictóricas de camponeses	Kuíndji, Van Gogh, Cézanne, etc.	1871-1909	41
FIG. 5 Narrativas pictóricas de camponeses	Gay, Pissarro, Serebriakóva etc.	1868-1917	42
FIG. 6 Narrativas pictóricas de camponeses	Cross, Serebriakóva, Seróv etc.	1880-1900	43
FIG. 7 Narrativas pictóricas de camponeses	Van Gogh, Larsson, Daubigny, etc.	1855-1890	44
FIG. 8 <i>Madonna e o menino</i>	Giotto	1320-1330	46
FIG. 9 <i>Mãe de Deus</i>	Artista desconhecido	século XII	46
FIG. 10 <i>Mãe de Deus</i>	Artista desconhecido	século XIII	47
FIG. 11 <i>Mãe de Deus</i>	Artista desconhecido	1482	47
FIG. 12 <i>Mãe de Deus</i>	Artista desconhecido	1392	47
FIG. 13 Narrativas pictóricas da Pietà	El Greco, Vrubel e Stuck	1592-1891	50
FIG. 14 <i>Amigas do vilarejo</i>	Nikolai Bogdánov-Bélski	1912-1913	52
FIG. 15 <i>O violonista azul</i>	Marc Chagall	1947	57
FIG. 16 <i>O violinista verde</i>	Marc Chagall	1923-1924	57
FIG. 17 <i>O lago</i>	Issaak Levitán	1900	62
FIG. 18 <i>Composição II</i>	Vassíli Kandínski	1910	64
FIG. 19 <i>Composição VII</i>	Vassíli Kandínski	1913	64
FIG. 20 <i>Em um café parisiense</i>	Boris Grigóriev	1914	70
FIG. 21 <i>Pássaro azul</i>	Konstantín Sómov	1918	73
FIG. 22 <i>Martim-pescador</i>	Vincent Van Gogh	1886	73
FIG. 23 <i>Meu melhor amigo</i>	Iliá Riépin	1908	73
FIG. 24 <i>Novilho</i>	Ivan Chíchkin	1863	73
FIG. 25 <i>Beldade russa</i>	Konstantín Makóvski	1900	75
FIG. 26 Narrativas pictóricas de paisagens ...	Aleksiéi Savrássov	1871-1890	78
FIG. 27 Narrativas pictóricas de paisagens ..	Aleksiéi Savrássov	1871-1887	79
FIG. 28 Narrativas pictóricas de paisagens ...	Aleksiéi Savrássov	1880-1890	80
FIG. 29 Narrativas pictóricas convergentes	Bruegel e Courbet	1565-1867	81
FIG. 30 Narrativas pictóricas convergentes	Gauguin, Pissarro, Levitán etc.	1863-1894	84
FIG. 31 Narrativas pictóricas convergentes	Courbet e Levitán	1866-1876	85
FIG. 32 <i>Contos da vovó</i>	Konstantín Makóvski	1890	90
FIG. 33 <i>Lendo</i>	Ivan Kramskoi	1863	91
FIG. 34 <i>Menina lendo</i>	Iliá Riépin	1876	91
FIG. 35 <i>Lendo</i>	Davi Burliúk	1955	94
FIG. 36 Sequência floral	Mikhail Vrubel	1886-1887	96
FIG. 37 <i>Menino com violino</i>	Nikolai Bogdánov-Bélski	1897	97
FIG. 38 <i>Um violinista</i>	Wandalin Strzałecki	1874	97
FIG. 39 <i>Debulhando</i>	Boris Kustódiev	1908	99
FIG. 40 Narrativas pictóricas do vilarejo	Paul Cézanne e Camille Pissarro	1864 a 1877	100
FIG. 41 <i>A menina. Um esboço</i>	Boris Kustódiev	1897	101
FIG. 42 <i>Manhã</i>	Boris Kustódiev	1910	101
FIG. 43 <i>Paisagem. Arco-íris</i>	Arkhip Kuíndji	1900-1905	102
FIG. 44 <i>Pequenina cabana ao pé do rio ...</i>	Iuli Klever	1900	103
FIG. 45 <i>Paisagem de verão</i>	Iuli Klever	1890	104
FIG. 46 <i>Pequena cabana próxima ao rio ...</i>	Iuli Klever	1900	104
FIG. 47 <i>Aleia de bétulas</i>	Iuli Klever	1910	104
FIG. 48 <i>Dama caminhando pela estrada</i>	Iuli Klever	1887	104

FIG. 49 Paisagem de outono com um caçador	Issaak Levitán	1880	105
FIG. 50 Dia de outono, Sokólniki	Issaak Levitán	1879	105
FIG. 51 Carvalho	Issaak Levitán	1880	105
FIG. 52 Cristo na sinagoga	Nikolai Gay	1868	107
FIG. 53 Cristo diante de Anás	Nikolai Gay	1868	107
FIG. 54 Dia cinzento	Issaak Levitán	1895	111
FIG. 55 Cristo entre os mestres	Konstantín Makóvski	1860	115
FIG. 56 Boiárychnia	Fírs S. Juravliov	1896	116
FIG. 57 A pequena grande duquesa	Artista desconhecido	1790	116
FIG. 58 Recortes da Boiárychnia	Fírs S. Juravliov	1896	117
FIG. 59 Narrativas pictóricas do cotidiano	Zinaída Serebriakóva	1900-1956	118
FIG. 60 Macieiras em distintas narrativas	Courbet, Levitán e Monet	1873-1896	121
FIG. 61 Nenúfares em distintas narrativas	Levitán e Monet	1895-1926	122
FIG. 62 A morte de Petrônio	Konstantín Makóvski	1904	123
FIG. 63 Veneza, canais	Vassíli Polénov	1895	124
FIG. 64 Veneza	Vassíli Polénov	1896	124
FIG. 65 Entrada para o vilarejo	Issaak Levitán	1898	125
FIG. 66 Lago. Entardecer	Issaak Levitán	1899	126
FIG. 67 Bulevar em Paris	Konstantín Koróvin	1939	127
FIG. 68 Bulevar em Paris c/ e s/ personagens	Konstantín Koróvin	1939	128
FIG. 69 Bulevar em Paris	Konstantín Koróvin	1939	128
FIG. 70 Paris	Konstantín Koróvin	1906	130
FIG. 71 Café	Konstantín Koróvin	1901	130
FIG. 72 Paris, Rua Veneza	Konstantín Koróvin	1927	130
FIG. 73 Paris, Portão de São Dinís	Konstantín Koróvin	1901	130
FIG. 74 Em um aposento	Konstantín Koróvin	1886	131
FIG. 75 Comprando um punhal	Konstantín Koróvin	1889	131
FIG. 76 No estúdio do artista	Konstantín Koróvin	1892-1894	131
FIG. 77 Pela janela	Konstantín Koróvin	1893	131
FIG. 78 Visitantes	Nikolai Bogdánov-Bélski	1913	132
FIG. 79 Em uma visita	Nikolai Bogdánov-Bélski	1930	132
FIG. 80 Pastorinha	Nikolai Bogdánov-Bélski	1924	133
FIG. 81 Coral de meninas	Nikolai Bogdánov-Bélski	1916	133
FIG. 82 Lendo um livro	Nikolai Bogdánov-Bélski	1915	133
FIG. 83 Janela	Víktor Boríssov-Mussátov	1886	134
FIG. 84 Ceifeiras	Víktor Boríssov-Mussátov	1897	135
FIG. 85 Vilejo de Mikháilovsk	Iliá Machkóv	1933	137
FIG. 86 Irmãs	Kazímír Malévitch	1910	137
FIG. 87 Velha Rússia, Iarosláv Igreja	Nikolai Rérikh	1903	137
FIG. 88 Princesa Tarakanova na fortaleza	Konstantín Flavítski	1864	138
FIG. 89 Catarina II (1729-96)	Nikolai Gay	1874	139
FIG. 90 No tempo das perturbações	Serguéi V. Ivánov	1908	141
FIG. 91 Narrativa pictórica com personagens	Riépin e Makóvski	1880-1884	142
FIG. 92 Narrativas pictóricas históricas	Serguéi Ivánov	1901-1908	143
FIG. 93 O tsar Aleksiei Mikháilovitch	Nikolai Svertchkóv	1873	144
FIG. 94 Descrição do arrastamento do Streltsí	Aleksiei Korzukhin	1882	146
FIG. 95 Escolha do tsar Aleksiei	Grigóri Sedóv	1882	147
FIG. 96 Um único tsar Aleksiei histórico	Schwarz, Néstrov e Makóvski	1865-1887	148
FIG. 97 Uma cena cotidiana no lar dos tsares	Viatchesláv Schwarz	1865	150
FIG. 98 Recortes do retrato de M. Lopukhina	Vladímir Borovikóvski	1797	151
FIG. 99 Retrato de M. I. Lopukhina	Vladímir Borovikóvski	1797	151

FIG. 100 <i>Retrato de Elena A. Narychkina</i>	Vladímir Borovikóvski	1790	152
FIG. 101 <i>Retrato de Elena A. Narychkina</i>	Vladímir Borovikóvski	1799	152
FIG. 102 <i>Retrato de Elizavéta Grigórievna</i>	Vladímir Borovikóvski	1798	152
FIG. 103 <i>Retrato de Ekaterína V. Chidlóvskaia</i>	Vladímir Borovikóvski	1798	152
FIG. 104 <i>Retrato de Ekaterína A. Dolgorúkova</i>	Vladímir Borovikóvski	1798	152
FIG. 105 <i>Retrato de M. A. Diakova</i>	Dmíttri Levítski	1778	153
FIG. 106 <i>Retrato da condessa Úrsula Mnichek</i>	Dmíttri Levítski	1782	153
FIG. 107 <i>Retrato de uma desconhecida</i>	Aleksandr G. Várnek	1810	153
FIG. 108 <i>Retrato de M. I. Alekséievna</i>	Karl Briullóv	1837-1840	153
FIG. 109 <i>Manhã de execução dos Strélets</i>	Vassíli Súrikov	1881	154
FIG. 110 <i>Recortes da Manhã de execução</i>	Vassíli Súrikov	1881	154
FIG. 111 <i>Recortes da Manhã de execução</i>	Vassíli Súrikov	1881	155
FIG. 112 <i>Recortes da Manhã de execução</i>	Vassíli Súrikov	1881	155
FIG. 113 <i>Recortes da Manhã de execução</i>	Vassíli Súrikov	1881	156
FIG. 114 <i>Revolta dos Streléts ou Revolta</i>	Nikolai Dmítriev-Orenbúrgski	1862	158
FIG. 115 <i>Narrativa pictórica de personagens</i>	Giovani Battista Lampi	1792-1793	159
FIG. 116 <i>No mosteiro</i>	Nikolai Iarochénko	1870	160
FIG. 117 <i>Rumo ao reverendo</i>	Serguéi Vinográfov	1910	160
FIG. 118 <i>Vladímirka</i>	Issaak Levitán	1892	164
FIG. 119 <i>Refeitório Monástico</i>	Vassíli Peróv	1865-1876	165
FIG. 120 <i>Recortes de Refeitório monástico</i>	Vassíli Peróv	1865-1876	167
FIG. 121 <i>Recortes da Procissão religiosa</i>	Iliá Riépin	1880-1883	174
FIG. 122 <i>Recortes da Procissão religiosa</i>	Iliá Riépin	1880-1883	175
FIG. 123 <i>Procissão religiosa de Kursk</i>	Iliá Riépin	1880-1883	176
FIG. 124 <i>Recortes de a Boiárina Morózova</i>	Vassili Súrikov	1887	184
FIG. 125 <i>Recortes de a Boiárina Morózova</i>	Vassili Súrikov	1887	185
FIG. 126 <i>Recortes de a Boiárina Morózova</i>	Vassili Súrikov	1887	186
FIG. 127 <i>A Boiárina Morózova</i>	Vassili Súrikov	1887	186
FIG. 128 <i>Seções áureas e série Fibonacci</i>	Fibonacci		187
FIG. 129 <i>Seção áurea na Boiárina Morozova</i>	Vassili Súrikov	1887	187
FIG. 130 <i>Floresta de pinheiros quais mastros</i>	Ivan Chíchkin	1898	190
FIG. 131 <i>Esboço para Floresta de pinheiros</i>	Ivan Chíchkin	1898	190
FIG. 132 <i>Rua dos vidraceiros em Vilnius</i>	Mstislav Dobujínski	1906	192
FIG. 133 <i>Vilnius</i>	Jan Bulhak	1917	192
FIG. 134 <i>Vilnius</i>	Jan Bulhak	1918	192
FIG. 135 <i>Rua em Vilnius</i>	Mstislav Dobujínski	1910	192
FIG. 136 <i>Cena noturna em Vilnius</i>	Mstislav Dobujínski	1915	192
FIG. 137 <i>Violino</i>	Kuzmá Petróv-Vódkin	1921	194
FIG. 138 <i>Musicista com violino</i>	Marc Chagall	1919	194
FIG. 139 <i>Nos muros da fortaleza</i>	Vassíli Verechtcháguin	1871	195
FIG. 140 <i>Esboço para Nos muros</i>	Vassíli Verechtcháguin	1871	195
FIG. 141 <i>Himalaia</i>	Nikolai Rérikh	1933	196
FIG. 142 <i>Olhando ao redor</i>	Vassíli Verechtcháguin	1873	196
FIG. 143 <i>Mortalmente ferido</i>	Vassíli Verechtcháguin	1873	196
FIG. 144 <i>A procissão de Estado do príncipe</i>	Vassíli Verechtcháguin	1876	197
FIG. 145 <i>Sopro das armas na Índia britânica</i>	Vassíli Verechtcháguin	1884	197
FIG. 146 <i>Napoleão e o general Lauriston</i>	Vassíli Verechtcháguin	1899-1890	198
FIG. 147 <i>A caminho. Más notícias da França</i>	Vassíli Verechtcháguin	1887-1895	198
FIG. 148 <i>Napoleão próximo à Borodino</i>	Vassíli Verechtcháguin	1897	198
FIG. 149 <i>Derrotados em Moscou</i>	Vassíli Verechtcháguin	1897-1898	198
FIG. 150 <i>Duelo de Mstisláv com Rededia</i>	Nikolai Rérikh	1943	199

FIG. 151 <i>Improvisação 31</i>	Vassíli Kandínski	1913	200
FIG. 152 <i>Batalha da vitória</i>	Aristarj Lientúlov	1914	200
FIG. 153 <i>Greve</i>	Boris Kustódiev	1906	202
FIG. 154 <i>27 de fevereiro de 1917</i>	Boris Kustódiev	1917	202
FIG. 155 <i>O pogrom no Palácio de Inverno</i>	Ivan Vladímirov	1917	203
FIG. 156 <i>Removendo os emblemas reais</i>	Ivan Vladímirov	1917	203
FIG. 157 <i>Clero russo em trabalho forçado</i>	Ivan Vladímirov	1919	204
FIG. 158 <i>Cortando um cavalo morto</i>	Ivan Vladímirov	1919	204
FIG. 159 <i>Narrativas pictóricas russas</i>	Makóvski e Vrúbel	1843-1890	206
FIG. 160 <i>Narrativas pictóricas russas</i>	Chagall, Riépin e Vrúbel	1886-1939	209
FIG. 161 <i>Sadkó no reino subaquático</i>	Iliá Riépin	1875	210
FIG. 162 <i>Sadkó no reino subaquático</i>	Iliá Riépin	1876	210
FIG. 163 <i>Recortes de Sadkó no reino ...</i>	Iliá Riépin	1876	213
FIG. 164 <i>Narrativas pictóricas diversas</i>	Kórsakov, Riabúchkin e Bilíbin	1895-1917	214
FIG. 165 <i>Narrativas pictóricas</i>	Mikhail Vrúbel	1897-1900	214
FIG. 166 <i>Oleg encontra o feiticeiro</i>	Víktor Vasnetsóv	1899	215
FIG. 167 <i>Oleg despede-se de seu cavalo</i>	Víktor Vasnetsóv	1899	216
FIG. 168 <i>Oleg e os restos mortais de seu cavalo</i>	Víktor Vasnetsóv	1899	216
FIG. 169 <i>Festa funerária por Oleg</i>	Víktor Vasnetsóv	1899	216
FIG. 170 <i>Narrativa pictórica de mitos</i>	Bilíbin e Vasnetsóv	1900-1918	220
FIG. 171 <i>Volga e seu séquito</i>	Ivan Bilíbin	1902	222
FIG. 172 <i>Volga Vseslávitch</i>	Andréi Riábuchkin	1895	222
FIG. 173 <i>Mikúla Selianinovitch</i>	Andréi Riábuchkin	1895	222
FIG. 174 <i>Mikúla Selianinovitch</i>	Mikhail Vrúbel	1896-1910	223
FIG. 175 <i>Bogatýr</i>	Mikhail Vrúbel	1898	226
FIG. 176 <i>O boiardo</i>	Konstantín Makóvski	1880	232
FIG. 177 <i>O boiardo</i>	Konstantín Makóvski	1890	232
FIG. 178 <i>Duma boiarda</i>	Andréi Riábuchkin	1893	233
FIG. 179 <i>O lamento de Iaroslávna</i>	Vassíli Peróv	1881	233
FIG. 180 <i>Esboço para o traje do príncipe</i>	Mstisláv Dobujínski	1935	233
FIG. 181 <i>Pequeno vilarejo russo</i>	Maria Iakúntchikova	1899	235
FIG. 182 <i>Inverno no quintal</i>	Elena Polénova	1886	236
FIG. 183 <i>Pássaro de fogo</i>	Elena Polénova	1896-1898	236
FIG. 184 : <i>A besta (serpente)</i>	Elena Polénova	1895-1898	236
FIG. 185 <i>Capa para a Revista Mundo da arte</i>	Maria Iakúntchikova	1899	236
FIG. 186 <i>Canção do Volga</i>	Vassíli Kandínski	1906	237
FIG. 187 <i>Beleza russa em uma paisagem</i>	Vassíli Kandínski	1905	237
FIG. 188 <i>Rússia antiga</i>	Vassíli Kandínski	1904	237
FIG. 189 <i>Beldade russa de kokóchnik</i>	Konstantín Makóvski	1885	238
FIG. 190 <i>Boiárina</i>	Konstantín Makóvski	1885	239
FIG. 191 <i>Pã</i>	Mikhail Vrúbel	1899	241
FIG. 192 <i>Estudos da anatomia das pernas</i>	Leonardo da Vinci	≈ 1490	241
FIG. 193 <i>Movimento da perna por estímulo</i>	Hwang e Jeon	2015	241
FIG. 194 <i>Tamara e o demônio</i>	Konstantín Makóvski	1889	244
FIG. 195 <i>O voo do demônio</i>	Mikhail Vrúbel	1899	247
FIG. 196 <i>O demônio abatido</i>	Mikhail Vrúbel	1902	248
FIG. 197 <i>Sequências narrativas do Demônio</i>	Mikhail Vrúbel	1890	249
FIG. 198 <i>Ruslán e Liudmila</i>	Ivan Bilíbin	1900	250
FIG. 199 <i>Liudmila no jardim tchernomova,</i>	Konstantín Sómov	1897	250
FIG. 200 <i>Narrativa pictórica / contos de fadas</i>	Bilíbin e Kotcherguín	1900-1957	251
FIG. 201 <i>Objeto artístico e objeto prático</i>	Esquema próprio	2016	257

FIG. 202 Envio da mensagem artística	Esquema próprio	2016	257
FIG. 203 <i>Um dia de junho</i>	Issaak Levitán	1895	261
FIG. 204 <i>Na datcha ao entardecer</i>	Issaak Levitán	1895	262
FIG. 205 <i>Menino Camponês</i>	Konstantín Makóvski	1880	263
FIG. 206 <i>Crianças camponesas descansando</i>	Konstantín Makóvski	1885	263
FIG. 207 Narrativas pictóricas de Makóvski	Konstantín Makóvski	1885-1900	264
FIG. 208 <i>Depois da chuva</i>	Fiódor Vassiliev	1867	265
FIG. 209 Recorte de <i>Na floresta</i>	Mikóla Pimonénko	1900	266
FIG. 210 <i>Na floresta</i>	Mikóla Pimonénko	1900	267
FIG. 211 <i>Na floresta</i> (com alterações)	Mikóla Pimonénko	1900	267
FIG. 212 <i>Retrato de Maria N. Iermolóva</i>	Valentín Seróv	1905	270
FIG. 213 Proposição de Eisenstein	Eisenstein	-	270
FIG. 214 Estudos de proporção face e olhos ...	Leonardo Da Vinci	≈ 1490	272
FIG. 215 <i>Retrato de Vera Maliútina</i>	Serguéi Maliútín	1909	272
FIG. 216 <i>Verão e A estrada no campo</i> (alter.)	Ivan Chíchkin	s/d - 1866	274
FIG. 217 <i>A estrada no campo de centeio</i>	Ivan Chíchkin	1866	274
FIG. 218 <i>Verão</i>	Ivan Chíchkin	s/d	275
FIG. 219 <i>Fórmula da primavera</i>	Pável Filónov	1921	279
FIG. 220 <i>Fórmula da primavera</i>	Pável Filónov	1927-1929	279
FIG. 221 <i>Fórmula do cosmo</i>	Pável Filónov	1918-1919	280
FIG. 222 <i>Fórmula do universo</i>	Pável Filónov	1920-1922	280
FIG. 223 <i>Sobre a paz eterna</i>	Issaak Levitán	1893-1894	281
FIG. 224 <i>Prisioneiro</i>	Nikolai Iarochénko	1878	282
FIG. 225 <i>Mulher lendo à luz da vela</i>	Peter Ilsted	1908	282
FIG. 226 Linhas verticais do espectro	Joseph von Fraunhofer	1814	283
FIG. 227 <i>Outubro. Domotkanovo</i>	Valentín Seróv	1898	285
FIG. 228 <i>Outubro. Domotkanovo</i> (alt.)	Valentín Seróv	1898	285
FIG. 229 <i>Retrato das irmãs de S. Bótkin</i>	Valentín Seróv	1900	286
FIG. 230 <i>Cena de balé</i>	Iliá Riépin	1875	286
FIG. 231 <i>Anna Pávlovna no Balé as Sílides</i>	Valentín Seróv	1909	287
FIG. 232 <i>Abstração</i>	Davi Burliúk	1910	288
FIG. 233 <i>Abstração</i>	Davi Burliúk	1910	288
FIG. 234 <i>Navio</i>	Pável Filónov	1919	288
FIG. 235 <i>Vista de Paris de Meudon</i>	Iúri Ánnenkov	1925	289
FIG. 236 <i>Arco do Triunfo</i>	Iúri Ánnenkov	1929	289
FIG. 237 Narrativa pictórica das formas	Pável Filónov	1912-1935	292
FIG. 238 Narrativas pictóricas de traçados	Burliúk, Delaunay, Machkóv etc.	1878-1911	292
FIG. 239 <i>Frescor sombrio</i>	Vassíli Kandínski	1927	294
FIG. 240 <i>Movimento I</i>	Vassíli Kandínski	1935	294
FIG. 241 <i>Siga!</i>	Ivan Sídorovitch Ijakévitch	1896	299
FIG. 242 Narrativa de comprimento de onda	Maxwell, Goethe, Vrúbel etc.	XIX	300
FIG. 243 <i>O circo azul</i>	Marc Chagall	1950-1952	302
FIG. 244 <i>O circo azul</i>	Marc Chagall	1950-1952	302
FIG. 245 <i>Sobre Vítebsk</i>	Marc Chagall	1914	303
FIG. 246 <i>Vilarejo russo</i>	Marc Chagall	1929	305
FIG. 247 Narrativa pictórica em pele	Tropínin, Súrikov e Korzúkhin	1829-1882	308
FIG. 248 <i>Vilarejo. Primavera prematura</i>	Issaak Levitán	1888	309
FIG. 249 <i>Vítebsk. Cena no vilarejo</i>	Marc Chagall	1917	309
FIG. 250 <i>Vilarejo. Inverno</i>	Issaak Levitán	1888	310
FIG. 251 <i>Vilarejo. Crepúsculo</i>	Issaak Levitán	1897	310
FIG. 252 <i>Vista do vilarejo com telhados</i>	Maurice de Vlaminck	1912	311

FIG. 253 <i>Vista do vilarejo de Giverny</i>	Claude Monet	1886	311
FIG. 254 <i>Rua do vilarejo</i>	Vincent van Gogh	1890	313
FIG. 255 <i>Vilarejo</i>	Ivan Chíchkin	1874	313
FIG. 256 <i>Narrativas vilarejas</i>	Fiódor Vassiliev	1868	314
FIG. 257 <i>Rua do vilarejo, Louveciennes</i>	Pierre-Auguste Renoir	1871	315
FIG. 258 <i>Romeu e Julieta</i>	Mikhail Vrúbel	1896	317
FIG. 259 <i>Primavera</i>	Mikhail Vrúbel	1894	318
FIG. 260 <i>Os trabalhadores</i>	Pável Filónov	1915-1916	321
FIG. 261 <i>Os trabalhadores</i>	Pável Filónov	1915-1916	321
FIG. 262 <i>No vale aberto</i>	Ivan Chíchkin	1883	322
FIG. 263 <i>Chuva na floresta de carvalhos</i>	Ivan Chíchkin	1891	323
FIG. 264 <i>Entardecer</i>	Ivan Chíchkin	1871	324
FIG. 265 <i>Moinhos de vento no campo</i>	Ivan Chíchkin	1861	324
FIG. 266 <i>Porto em Marselha</i>	Konstantín Koróvin	1890	330
FIG. 267 <i>No sul da França</i>	Konstantín Koróvin	1908	330
FIG. 268 <i>Geada. Nascer do sol</i>	Ígor Grabár	1941	331
FIG. 269 <i>Milão</i>	Konstantín Koróvin	1888	332
FIG. 270 <i>Uma rua de Florença na chuva</i>	Konstantín Koróvin	1888	332
FIG. 271 <i>Porto na Noruega</i>	Konstantín Koróvin	1894	332
FIG. 272 <i>Narrativas pictóricas contrastantes</i>	Vassili Kandínski	1908-1930	334
FIG. 273 <i>Narrativas pictóricas contrastantes</i>	Mikhail Vrúbel	1897-1900	335
FIG. 274 <i>Narrativas pictóricas contrastantes</i>	Ígor Grabár	1915-1941	336
FIG. 275 <i>Narrativa pictórica estarrecedora</i>	Nikolai Kassátkin	1930	338
FIG. 276 <i>Esposa de um operário</i>	Nikolai Kassátkin	1901	339
FIG. 277 <i>A vida está em toda parte</i>	Nikolai Iarochénko	1898	340
FIG. 278 <i>Geada. Nascer do sol</i>	Ígor Grabár	1941	342
FIG. 279 <i>O arlequim e a morte</i>	Konstantín Sómov	1907	343
FIG. 280 <i>Emigrantes. Tempestade c/ trovoadas</i>	Lukian Popov	1900	344
FIG. 281 <i>Bulevar</i>	Kazímir Malévitch	1903	345
FIG. 282 <i>O redemoinho de vento</i>	Filípp Maliávin	1906	346
FIG. 283 <i>Vendedor de xales</i>	Filípp Maliávin	1920-1930	347
FIG. 284 <i>Camponesa tricotando uma meia</i>	Filípp Maliávin	1895	347
FIG. 285 <i>Farândola</i>	Filípp Maliávin	1926	347
FIG. 286 <i>Peregrino</i>	Vassili Peróv	1870	348
FIG. 287 <i>Negociante do trabalho dos alunos</i>	Iliá Riépin	1870	348
FIG. 288 <i>O cientista</i>	Davi Burliúk	1952	349
FIG. 289 <i>Piazza San Marco</i>	Iúri Ánnenkov	1930	349
FIG. 290 <i>Coroação de Boris Godunóv</i>	Konstantín Koróvin	1934	349
FIG. 291 <i>Mefistófeles</i>	Konstantín Koróvin	1906	350
FIG. 292 <i>Flores junto à cerca</i>	Ivan Chíchkin	1880	351
FIG. 293 <i>Flores junto à cerca (recortes)</i>	Ivan Chíchkin	1880	351
FIG. 294 <i>Mar calmo</i>	Ivan Aivazóvski	1879	351
FIG. 295 <i>Mar calmo (recortes)</i>	Ivan Aivazóvski	1879	351
FIG. 296 <i>Vista da cidade à beira-mar à noite</i>	Ivan Aivazóvski	1870	352
FIG. 297 <i>Vista da cidade à beira-mar (recortes)</i>	Ivan Aivazóvski	1870	352
FIG. 298 <i>Lilases</i>	Mikhail Vrúbel	1900	354
FIG. 299 <i>Dia cinzento em Rapallo</i>	Vassili Kandínski	1905	354
FIG. 300 <i>Passeio com lanterna</i>	Iliá Riépin	1879	355
FIG. 301 <i>Lua nova</i>	Issaak Bródski	1906	356
FIG. 302 <i>Narrativas pictóricas destituídas</i>	Aivazóvski e Van Gogh	1841-1880	357
FIG. 303 <i>Cabeça de menina</i>	Konstantín Makóvski	1885	358

FIG. 304 <i>A menina</i>	Aleksiéi Korzúkhin	1877	359
FIG. 305 <i>Narrativa pictórica de Korzúkhin</i>	Aleksiéi Korzúkhin	1877	360
FIG. 306 <i>Soldados dançando</i>	Mikhail Lariónov	1909	363
FIG. 307 <i>Soldados descansando</i>	Mikhail Lariónov	1911	363
FIG. 308 <i>Figurino de São João para liturgia</i>	Natália Gontcharóva	1915	363
FIG. 309 <i>Figurino de São João para liturgia</i>	Natália Gontcharóva	1915	363
FIG. 310 <i>Narrativas pictóricas assimétricas</i>	Bakst e Golovín	1910-1915	365
FIG. 311 <i>Narrativas pictóricas assimétricas</i>	Konstantín Makóvski	1870-1900	364
FIG. 312 <i>Narrativas pictóricas simétricas</i>	Konstantín Makóvski	1870-1900	365
FIG. 313 <i>Pequena menina com flores</i>	Ivan Pelevin	1905	366
FIG. 314 <i>Figurinos de León Bakst</i>	León Bakst	1910	368
FIG. 315 <i>Passeio de trenó no inverno</i>	Nikolai Svertchkóv	1859	369
FIG. 316 <i>Menina ucraniana cuidando</i>	Nikolai Bodarévski	1892	369
FIG. 317 <i>Pesar</i>	Nikolai Bogdánov-Bélski	1909	370
FIG. 318 <i>Talentos e admiradores</i>	Nikolai Bogdánov-Bélski	1910	370
FIG. 319 <i>Mulher</i>	Serguéi Vinográdov	1890	372
FIG. 320 <i>Retrato de uma menina</i>	Nikolai Efmóvich Rachkóv	1869	372
FIG. 321 <i>Risos</i>	Filípp Maliávin	1898	373
FIG. 322 <i>Mulher de amarelo</i>	Filípp Maliávin	1903	373
FIG. 323 <i>Três mulheres</i>	Filípp Maliávin	1901-1902	373
FIG. 324 <i>A velha. Retrato de Daria Ivánovna</i>	Filípp Maliávin	1898	374
FIG. 325 <i>Ao livro. Retrato de Aleksandra</i>	Filípp Maliávin	1895	374
FIG. 326 <i>Narrativa pictórica do cotidiano</i>	Zinaída Serebriakóva	1914-1922	380
FIG. 327 <i>Narrativa pictórica do cotidiano</i>	Zinaída Serebriakóva	1923	380
FIG. 328 <i>Narrativa pictórica de viagem</i>	Zinaída Serebriakóva	1900-1932	381
FIG. 329 <i>Mulher camponesa</i>	Kazímir Malévitch	1912	382
FIG. 330 <i>Retrato de uma camponesa</i>	Zinaída Serebriakóva	1910	382
FIG. 331 <i>Trem na ferrovia</i>	Issaak Levitán	1895	388
FIG. 332 <i>O primeiro trem em Feodósia</i>	Ivan Aivazóvski	1892	388
FIG. 333 <i>Floresta outonal</i>	Fiódor Vassiliev	1871-1873	391
FIG. 334 <i>Floresta outonal</i>	Ivan Chíchkin	1876	391
FIG. 335 <i>Noite de outono</i>	Aleksiéi Savrássov	1872	391
FIG. 336 <i>Intransitáveis estradas outonais</i>	Arkhip Kuíndji	1872	392
FIG. 337 <i>Incidência de luz nas narrativas</i>	Konstantín Makóvski	1862-1889	395
FIG. 338 <i>Agentes do falso Dmítri assassinam</i>	Konstantín Makóvski	1862	395
FIG. 339 <i>Uma procissão de Páscoa</i>	Illarión Priánichnikov	1893	397
FIG. 340 <i>Uma procissão de Páscoa (recortes)</i>	Illarión Priánichnikov	1874	398
FIG. 341 <i>Paisagem outonal com rio ...</i>	Perón e Korzúkhin	1871	401
FIG. 342 <i>Paisagem outonal com rio</i>	Aleksiéi Savrássov	1871	404
FIG. 343 <i>Paisagem outonal com rio (alt.)</i>	Aleksiéi Savrássov	1871	404
FIG. 344 <i>Estrada no inverno</i>	Aleksiéi Savrássov	1870	404
FIG. 345 <i>Centeio</i>	Aleksiéi Savrássov	1881	405
FIG. 346 <i>Centeio (alt.)</i>	Aleksiéi Savrássov	1881	406

Noite enluarada, Iliá Riépin, 1896

Especialmente assombroso é o fato de que qualquer simples cérebro, inclusive o seu, é feito de átomos que foram forjados nos corações de incontáveis e vastas estrelas bilhões de anos atrás. Essas partículas derivaram por éons e anos-luz até que a gravidade e o acaso as trouxessem juntas para este lugar aqui, agora. Esses átomos agora formam um conglomerado – seu cérebro – que pode refletir não só sobre as estrelas que lhe deram origem mas também pensar a respeito de sua capacidade de pensar e assombrar-se com a própria capacidade de assombrar-se. Com a chegada de seres humanos, já foi dito, o universo tornou-se subitamente consciente de si mesmo. Isso, na verdade, é o maior de todos os mistérios.

V.S. Ramachandran

INTRODUÇÃO

*A estrada aberta ainda nos chama sucessivamente,
quase como uma canção esquecida da infância.*

Carl Sagan

Embora seja uma caminhada pela pictografia russa e dela à sua arte, este trabalho não faz justiça à arte russa, pois certamente não contempla toda a sua riqueza e diversidade, mas busca por ferramentas para a chave da leitura da obra pictórica com uma perspectiva multidisciplinar. Trata-se de um trabalho afeito à ciência como grande parceira da arte na busca por um conhecimento mais profundo da natureza; ambas, ciência e arte, como demandantes de um trabalho árduo, de interesse por compreender o invisível, mas presente, e de encantamento pela descoberta.

A expressão *uma leitura* no título esclarece um objetivo simples; o *uma* equivale à restrição do termo – apenas *uma leitura* quer evidenciar a possibilidade de que existem outras leituras –; o mesmo pode-se dizer do termo *iconopoiesis*, aqui utilizado para realizar esta leitura pictográfica da arte russa sob a égide da capacidade criativa com base poética. A poesia que, vinculada à imaginação do poeta, possibilita uma ordenação (reordenação) mental de certas possibilidades sonoras e de sentidos, de concordâncias ou dissonâncias entre sons, ritmos, rimas, aliteraões, contrastes, proporções entre sílabas, versos e estrofes com intuito de construir um todo orgânico (o poema) e de sentido onde as partes são a função do todo. A poesia que, pela via pictográfica, possui as mesmas atribuições, com algumas diferenças relativas aos elementos necessários à elaboração de uma pintura, tais como as cores (sua escolha, junção e distribuição na obra), as personagens (o que a literatura também possui) e, da mesma forma, os objetos (a disposição deles no espaço da tela), dentre outros. A poesia como a expressa epifania que pode ser inspirada numa série indeterminável de instâncias. *Uma leitura* também se deve ao fato de que a leitura é a grande geradora de ideias; e as ideias por ora expressas neste trabalho, tal como todas as ideias, são passíveis de aceitação ou refutação.

O trabalho pretende analisar a obra pictórica à luz da ciência levando em conta seus elementos e cores e sua posterior leitura de acordo com as funções da linguagem e a verificação do predomínio ou não de uma dessas funções numa determinada narrativa. Para tal tarefa, quatro pontos são essenciais: 1) a pintura como narrativa pictórica; 2) essa narrativa pode pender para a poesia, para a crônica, para a ficção, para o mito ou até para a crítica

pictórica; 3) o diálogo entre as leis da estética estabelecidas por V.S. Ramachandran e as funções da linguagem de R. Jakobson; e, 4) a leitura multidisciplinar, que objetiva considerar a partir dos aspectos das funções e das leis a convergência poética da mensagem.

Ao tratarmos a pintura como narrativa pictórica, consideramos como ponto de partida o próprio princípio da narrativa, que é não poder ser “real”; ainda quando narramos um fato “real”, embora ele não deixe de sê-lo, ele passa por uma releitura que já não é a “realidade”. No que concerne ao método, não pautamos nossa leitura nas fontes das datações, pois estas devem reunir os dados iconográficos e a datação estilística ou cultural como um fator-chave, embora não definitivo; nem recorremos a uma obediência aos estilos ou a um estudo desses estilos e dos movimentos artísticos. Não se pode esperar deste trabalho uma leitura dos movimentos artísticos russos – existem estudos acerca deles – nem a realização de uma história “ilustrativa” da Rússia, ele apenas irá trazer à tona o contexto sociopolítico como um alicerce necessário à metodologia de leitura. Sem deixar de lado a contextualização sociopolítica, que auxilia na feitura do objeto artístico, este trabalho também não vislumbra defender um “nacionalismo” artístico, nem fazer juízos de valor entre arte inferior ou superior, trazendo, por isso, breves diálogos com a arte e a teoria de origem não russa. Embora as instituições e os gêneros sejam inerentes às obras, os símbolos e sua decifração pura e simples não sanariam as respostas à leitura da obra pictórica, nem a recorrência a uma interpretação puramente iconográfica. A leitura de uma narrativa pictórica, com base histórica ou não, depende de questões simples como *o que foi emitido de quem e para quem*, por isso é importante considerar o contexto sociocultural do nascimento da obra, bem como tentar evitar os excessos interpretativos, colocando elementos e cores que o artista não colocou, por exemplo. É tão-somente um exercício de leitor que busca um *método*, com todas as limitações que uma leitura pode vir a sofrer.

Nosso intuito foge às interpretações da cultura do outro para não inserir elementos errôneos – embora esse risco sempre exista, pois a correspondência entre forma e conteúdo na arte também é tão profunda quanto na literatura –; nossa leitura será realizada pela trilha da *mensagem poética*, a expressão humana artística que visa a transcender o tempo e o espaço do agora, a expressão por meio do universo e para ele. Nossa busca é pela compreensão dessa expressão que é uma narrativa pictórica, a descoberta criativa de um modo de contar as coisas do mundo, a geradora da expressão humana como uma necessidade de emissão de uma *mensagem* que transcenda a existência de seu emissor.

O nosso referencial teórico multidisciplinar busca o estabelecimento da relação do pintor com o tema e da relação do tema com o momento histórico geral/tempo, estabelecendo

a relação do tema com o momento histórico da pintura (e sua nacionalidade) como fatores que auxiliam na leitura de sua narrativa. A função referencial da linguagem como aquela que na pictografia seria a responsável pelo contexto, fornece o elo entre a dinâmica histórica e a estrutura estática. Em suma, a atuação conjunta das funções da linguagem com ênfase na função poética – o foco na mensagem artística –, de Jakobson, com os estudos recentes de V.S. Ramachandran, Semir Zeki e outros no campo da neuroestética, dialogando com a iconologia de Panofsky, com a contribuição de filósofos como Ayn Rand, Wittgenstein, Schopenhauer e Bachelard, e de físicos e literatos como Newton e Goethe, traria uma atuação conjunta de diversas maneiras de tratar o assunto, as quais podem adequar-se perfeitamente a um movimento que teria numa via o *significado natural* da obra dialogando com a iconografia – análise imanente, interna da obra –, numa segunda via, a iconologia – estudo da função poética, que não desconsidera o seu aspecto social, histórico e dinâmico – e, ainda numa outra via, suas características universais comuns.

Ao longo dos capítulos trazemos alguns andaimes para a leitura; visam a uma consideração do contexto sociocultural relacionado à pictografia. Trata-se de uma análise do nosso objeto, a arte das muitas Rússias; nesse sentido, é preciso dizer que, quando nos referimos ao período medieval russo precisamos assinalar que nele inexistia uma arte com a forma pictórica, e também é essencial tratar este período com suas duas vertentes, aquela que virá influenciar artistas do futuro com inspirações na Rússia pagã, e aquela que tem sua veia de expressão calcada na Rússia após o advento do cristianismo. Da Rússia medieval irão emergir uma série de referências para a arte russa subsequente, mas não há uma arte de seu tempo, apenas uma arte atemporal que referencia o medievo. Inicialmente, a arte com inspiração nesse período, em especial o pagão, não oferece nada de ceticismo e menos ainda de crítica; a arte crítica virá muito mais tarde, já no século XIX, com certa veia crítica, e irá se destinar a uma crítica não dual, mas com um viés único, o escárnio dos símbolos sacralizados do cristianismo associado às figuras da Igreja e aos membros da nobreza, os aliados desse credo. A participação do poder político foi fundamental para a estabilização de uma determinada religiosidade ou não religiosidade, no caso do período soviético, e em todos esses períodos as pessoas tentaram associar a novidade instituída pelos governantes a um cotidiano ao qual certas crenças já estavam inerentes; as pessoas nem sempre cederam a todas as pressões do Estado. A arte e os artistas também não.

No primeiro capítulo, ao tratarmos a pintura como narrativa pictórica, buscamos argumentar em favor de um método que nos auxilie em sua leitura, levando em conta a possibilidade de que haja afinidade poética entre artistas de nacionalidades distintas a partir de

elementos similares em seu ambiente circundante; a essa possibilidade chamamos de convergência poética. Esta problematiza algumas questões inerentes à poesia pelo viés da função poética da linguagem, estabelecendo os aspectos que fazem convergir algumas narrativas pictóricas; a ênfase está na afinidade artística. O segundo capítulo basicamente defende a perspectiva da pintura como narrativa pictórica, estabelecendo, portanto, um vínculo entre as artes plásticas e as narrativas – maneiras de narrar – que são construídas de episódios concretos ou fictícios que divisam as possibilidades da narrativa dentro da denominada pintura histórica e suas variáveis e da denominada pintura literária. No terceiro capítulo, aproximamos arte e ciência, considerando a busca de ambas as atividades com objetivos comuns, dentre os quais, especialmente, buscar compreender as questões do universo e da existência nele. Agregamos as funções da linguagem às leis da estética, exemplificamos com obras essas leis relevantes à criação da mensagem poética visual e tentamos compreender como se dá o processo de leitura a partir da compreensão dele próprio, ou seja, como lemos uma narrativa pictórica cientes da utilização dessas leis. De um modo simples, reforçamos o vínculo da arte com a ciência, e, a partir desse vínculo, consideramos as leis da estética de V.S. Ramachandran um constructo rico e relevante ao leitor da narrativa pictórica, bem como o caminho da função emotiva, ponto de partida do artista, à função conativa, ponto de partida do leitor, quando se trata de imagem e não de textos escritos.

Nosso intuito é também o de não buscar na obra aquilo que não está nela, algo que nos levaria a buscar por justificativas inexistentes e impossibilidades; na expressão do artista não há justificativas improváveis, já que ele utiliza a liberdade criativa. Essas justificativas nos levariam a inferências excessivas; a leitura da narrativa pictórica nada mais é do que o caminho da observação inicial, a tomada de provas – reunião dos elementos e cores – e a evidência, que é a obra concreta aliada às inferências poéticas, onde está a transcendência da arte. O esforço seguinte é o de um leitor que tenta elaborar sua própria compreensão, tomando uma pequena parte de um universo extremamente extenso e rico, e esforçando-se por não diminuí-lo nem empobrecê-lo.

1 Buscando um método de compreensão: a *convergência poética*

1.1 Convergência poética na narrativa pictórica

Diante das similaridades e singularidades, ainda que seu ponto de partida sejam realidades socioculturais “sensivelmente” distantes, a mensagem pode pender para uma convergência que denominamos *convergência poética*¹. Esta possui um vínculo muito estreito com as explorações e descobertas da denominada neuroestética, que estruturou o conceito dos *universais artísticos*. Ao considerarmos que uma obra possa ser analisada ou lida com base nesses aspectos “em comum” que os objetos possuem, não se empobrece a função emotiva do artista emissor ao leitor receptor de sua mensagem.

Como objeto artístico principal, este texto traz a leitura de algumas pinturas russas com base nas seis funções da linguagem (R. Jakobson) e nas nove leis da estética (V.S. Ramachandran), por razões que são bem simples; a pintura salta ao contexto de sua realização com bastante frequência – o contexto salta para todas as épocas como um referente intuitivo do artista, sem precisar do referente “real” como fonte de inspiração, ou seja, os artistas de um século revisitam os outros séculos segundo seus referentes culturais conhecidos ou não, forçando o leitor a considerar o contexto da obra, ainda que deslocada no tempo. Dessa forma, é possível considerar toda a estrutura da obra destituída de contexto, sem destituí-la de sua condição espaço-temporal². Portanto, visamos a utilizar parte da arte russa como objeto artístico a ser lido, considerando os aspectos anteriores – seu contexto histórico-cultural e social e as possíveis *convergências* de alguns objetos artísticos na forma da pictografia/pintura. Outra consideração da arte do século XIX revela a expansão expressiva possibilitada pela mudança de contexto, a sátira com figuras antes consagradas pela pictografia (ou seja, os elementos do clero e da nobreza), uma imersão no universo camponês e, mais tarde, no universo dos operários. Temos aí a inserção da arte em uma mensagem sociopolítica.

Ao considerar pinturas distintas nas quais o emissor da mensagem são artistas distintos, mas com aspectos similares, ao olhar do leitor, queremos não isolar a arte russa como uma arte à parte dos referenciais culturais de outros continentes e, menos ainda, à parte

¹ Cada artista comporta em si todo um universo individual que o iguala aos demais seres humanos e aos demais artistas. A pintura é um poema ou narrativa, ambos pictóricos, que distribuiu elementos e cores em forma de imagem, diferentemente da fotografia, que é uma referência à realidade.

² Como exemplo desta condição podemos citar artistas como: Víktor Vasnetsóv, Nikolai Rérikh e Ivan Bílíbin, pintores do século XIX que, frequentemente, pintaram a Rússia medieval com seus contos de fadas e o seu folclore.

das leis da estética. E, por fim, *ler dedutivamente* algumas possibilidades acerca da *convergência poética* em obras pictóricas.

Para tratar parcialmente do objeto artístico *arte russa*, temos de considerar o inverso de uma leitura comumente realizada, a da arte como ilustração do texto, e tentar visualizar tal arte como uma mensagem possível em função do conhecimento que o artista tem de seu entorno. Como aparato metodológico, a função referencial (contexto) traz à arte os eventos sociais, culturais e políticos que servem como temáticas à pictografia, sem os quais esta seria completamente distinta. São esses eventos que trazem certa particularidade à arte de um país, como as revoluções e suas personagens/personalidades; portanto, a arte denominada pintura histórica não ilustra o evento, ela não o antecede, ela precisa da ocorrência dele. No caso dessa arte, a personalidade cultural de uma nação reforça-se, mas também não está isenta de convergir com outras manifestações de outras partes do mundo; é possível apenas inferir que talvez a convergência seja menor.

No caso da arte que visa retratar os estados emocionais ou as referências mais pessoais do artista, como suas origens, artistas que vivenciaram o vilarejo em períodos iniciais de suas vidas e não os centros urbanos, caso de Issaak Lévitán e de Gustave Courbet, dentre outros; podemos encontrar convergências maiores, porque esses artistas, além de terem vivido no mesmo século, ou seja, já possuírem uma relação temporal, também vivenciaram espaços com muitas características semelhantes, ainda que não o mesmo espaço, mas os elementos artísticos inerentes a ele. Algumas personagens e seu modo de vida, alguns utensílios e sua utilização, dentre outros eventos do cotidiano do campo, são similares. O *cerne* emocional desses artistas pende para símbolos e sentidos próximos, em muitas de suas composições pictóricas, suas narrativas de um dia nesses espaços colocam o homem frente à natureza do lugarejo ainda distante dos referenciais dos grandes centros. Quando as funções emotivas dos artistas coincidem, a obra tende a convergir poeticamente, as distâncias culturais tendem a diminuir e o objeto artístico apresenta singularidades; o que não é diferente na ciência; muitas invenções e compreensões sobre o mundo, foram realizadas em locais “aparentemente” distantes por homens interessados em comprovar teorias similares. A percepção humana do artista e do cientista não se nega a buscar respostas às suas perguntas.

A análise pelo viés da leitura de uma obra jamais esgotaria os resultados de uma única operação artística, ainda assim, por ora, basta *ler* algumas obras da arte russa, buscar a narrativa das suas imagens considerando a função da linguagem mais proeminente na obra de arte, que sempre anseia pela *poiesis expressa*; a função poética, que relaciona as possíveis convergências e divergências a partir do olhar do leitor. Considerando que o contexto tem

profunda relação com a *função referencial* da linguagem, os símbolos (referências) de um determinado momento são as partículas constituidoras da *poiesis*.

Se considerarmos que a arte é uma linguagem, e que a pintura é uma linguagem pictórica, e ainda, que a “atividade essencial da linguagem é afirmar ou negar os fatos” (RUSSELL *in* WITTGENSTEIN, 2002, p. 3), é possível dizer que, na mensagem pictórica, ou seja, na arte, essa expressão transmissora de sinais e mensagens opera por um viés que necessariamente tem um vínculo com a intenção de seu criador (função emotiva), o que não a distanciaria tanto das ciências exatas. *Ler*, por vezes, significaria perceber a interconexão sem fim da obra de um contexto com os demais, o que cada estudioso denominará de uma forma distinta. Para Panofsky, a percepção de relações sutis depende do talento de utilizar aquela faculdade mental denominada pelo estudioso como “intuição sintética”. A intuição sintética seria corrigida pela história dos sintomas culturais, à qual corresponde a “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos” (PANOFSKY, 2009, p. 63). O significado intrínseco da obra ou grupo de obras sobre as quais o estudioso se detém, basear-se-ia nesse significado intrínseco que se relaciona com os demais documentos da civilização historicamente correspondente à obra em estudo. Os documentos que testemunham as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país em questão são, portanto, essenciais. Deles se extrairão os fatos.

Se “o mundo consiste em fatos” (RUSSELL³ *in* WITTGENSTEIN, 2002, p. 7), e os fatos trazem a relação das coisas entre si – podendo ser representados na imagem, que também é um fato, ao tornar-se a pintura, um fato como a forma do objeto artístico, então suas relações podem ser simples ou complexas. A arte pode ser completamente descrita quando pelo menos todos os fatos simples são compreendidos. Os fatos simples da arte precisam comunicar, contudo “quanto à ideia de que ‘a função básica das linguagens naturais é mediar a comunicação’, não está claro que sentido pode ser atribuído a uma noção absoluta de ‘função

³ Texto de Bertrand Russell sobre o *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, escrito em maio de 1922. Russel também nos fala de uma linguagem logicamente perfeita com regras de sintaxe que permitem a existência de um sentido, detentora de símbolos individuais (nomes) com significado definido e único; fala que essa linguagem pode ser “burlada” por um autor ao recusar sua forma repleta de regras. Isso pode ser verificado mais contemporaneamente, por exemplo, em autores como José Saramago e a sua criação de uma pontuação própria, ou ainda em pintores que podem elaborar suas próprias regras de cores e elementos, tal como o céu amarelo de Malévitch. Russel também diz: no mundo, “o que é complexo é um fato” (RUSSELL *in* WITTGENSTEIN, 2002, p. 4), fato que se iguala a *relações de coisas* em Wittgenstein e que se compõem de outros fatos; assim nos parecem ser a arte e a ciência.

básica” (CHOMSKY, 2005, p. 71), para Chomsky, se esse problema fosse resolvido, nós nos perguntaríamos por que a ‘comunicação’ é a ‘função básica”

O mundo é completamente descrito quando todos os fatos atômicos são conhecidos, juntamente com o fato de que não existem outros. O mundo não é descrito ao simplesmente enunciar-se os nomes de todos os objetos que existem nele; é necessário também conhecer os fatos atômicos dos quais estes objetos são os elementos constituintes. Dada esta totalidade dos fatos atômicos, toda a proposição é verdadeira, de qualquer grau de complexidade, pode teoricamente ser inferida [...] (WITTGENSTEIN, 2002, p. 9).

O objeto artístico (fato) possibilita uma leitura aproximada da linguagem comunicada pela pintura a partir também da intenção artística, que enfatiza determinadas partes do corpo e relaciona-se ao contexto sociocultural do artista. Os estudos de Vilayanur S. Ramachandran (2003) revelam o que ele denominou de *base neurológica dos universais artísticos*. Segundo ele, embora existam centenas de tipos de arte – arte grega clássica, tibetana, Khmer, bronzes Chola, arte renascentista, impressionismo, expressionismo, cubismo, fauvismo, arte abstrata e mais uma lista interminável –, dentro de toda essa diversidade de estilos, há alguns princípios gerais ou universais “artísticos” que atravessam as fronteiras culturais. Seria assim possível chegarmos a uma “ciência da arte”.

As atividades científicas e artísticas, embora pareçam fundamentalmente antitéticas porque uma é uma busca de princípios gerais, enquanto a outra é uma celebração da individualidade humana, de tal modo que a própria noção de uma “ciência da arte” parece ser uma contradição, possuem um estreito vínculo com o nosso conhecimento da visão humana e do cérebro, que apenas na atualidade é suficientemente sofisticado para especular de forma inteligente sobre a base neural da arte e talvez começar a construir uma teoria científica da experiência artística. Dizendo isso, o estudioso não visa de maneira alguma diminuir a originalidade do artista individual, sua unicidade, a forma como ele implanta esses princípios universais na arte, e enfatiza: “Afim, conhecer as regras da gramática não diminui a nossa apreciação da genialidade de Shakespeare!” (RAMACHANDRAN, 2003).

Os progressos dos neurocientistas, na compreensão da base neural dos fenômenos psicológicos como imagem corporal, são algo a considerar porque se relacionam com o nosso próprio estado atual como habitantes desse momento histórico, com a forma como cada um de nós constrói a imagem corporal ou percepção visual nesse contexto cultural. Consideramos que *o mesmo ser dito da arte, uma vez que a arte, obviamente, tem origem no cérebro*. O autor enfatiza novamente a relevância cultural que influencia diretamente na criação de diferentes estilos, mas isso não significa que a arte seja completamente idiossincrática e

arbitrária, sem leis universais como as da ciência.

Ele supõe que 90% da variação que vemos na arte advenha da diversidade cultural ou – mais cinicamente – do martelo do leiloeiro, e apenas 10% das leis universais comuns a todos os cérebros. O culturalmente impulsionado 90% é o que a maioria das pessoas já estudam – a chamada história da arte. Como cientista, ele se mostra interessado nos 10% que seriam os universais artísticos, cuja pesquisa é realizada a partir de testes de conjecturas por ser um estudo empírico do cérebro; o nome dessa nova disciplina, dado pelo estudioso Semir Zeki, é neuroestética. Como exemplo, Ramachandran menciona uma escultura da deusa Parvati (fig. 2), do Sul da Índia, feita do famoso bronze, Chola que remonta ao século XII. Aos olhos indianos, ela supostamente representa o epítome da sensualidade, graça, equilíbrio e dignidade femininos. E ela também é naturalmente muito voluptuosa, algo que no entanto horrorizaria os ingleses da era vitoriana, em parte porque eram pudicos e em parte ignorantes, avaliando a arte indiana com o olhar ocidental; já em outras obras, como as pinturas em miniatura das escolas de Rajastani e Mogul, eles não conseguiam enxergar a perspectiva, vendo-as distorcidas. No caso de Parvati, eles reclamaram que os seios e os quadris eram muito grandes e a cintura era estreita demais. Não se parecia nada com uma mulher de verdade, não era realista, era arte primitiva. Na arte ocidental, em especial na arte grega e renascentista, há forte apego à realidade, o que não condiz com a verdade, pois a arte não tem nada que ver com a cópia fiel à realidade. “Não se trata de criar uma réplica realista do que está lá fora, no mundo”; a arte seria o oposto disso, tratando-se de uma hipérbole deliberada, de exagero e até mesmo distorção que visam criar efeitos agradáveis ao cérebro (RAMACHANDRAN, 2003), mediante a aproximação ou o distanciamento da metáfora e metonímia dos elementos/referenciais “reais”.

Os efeitos e distorções não são aleatórios, mas visam a causar tal sensação ao cérebro; a arte depende de eficácia e possui leis que propõe agrupar, contrastar, repetir para imprimir ritmo e ordem, equilibrar, elaborar metáforas, perceber e resolver problemas, apresentar imagens simétricas, isolar o que pretende pôr em relevo, fazer que haja inovação, desdenhando as coincidências do ponto de vista genérico e, ainda, elencar um *deslocamento de pico* (*ibid.*); aqui estariam os eixos sintagmáticos e paradigmáticos.

A reviravolta no ápice do objeto artístico tem a ver com a maneira como o artista quais transmitir o epítome da sensualidade feminina na deusa Parvati. Não é diferente do que em outras ações artísticas, segundo o estudioso; o artista simplesmente toma a forma feminina média, subtraída da forma masculina média, o que traz à tona os seios grandes, quadris largos e uma cintura fina e, em seguida, a vê ampliada e amplia essa diferença, o que nos instiga a

perceber que isso é anatomicamente incorreto e, por isso, atraente. Que teria isso que ver com trazer dignidade, equilíbrio, graça? O artista colocou a mulher numa posição proibida ao homem e num espaço abstrato que Ramachandran (2003) denomina “espaço de postura”, subtraindo a postura masculina e exagerando a feminina, uma tríplice flexão – a cabeça está inclinada numa direção, o corpo segue pelo caminho oposto e os quadris para outro lado, o que se afigura como impossibilidade, ninguém pode ficar assim e isso, portanto, é belo. A imagem da deusa celestial extremamente sugestiva é um exemplo de mudança de ápice (eixo) na arte indiana. Isso também se encontra em artistas como Picasso e, por que não, nos artistas russos.

O artista russo responsável pela pintura de meninas camponesas, Aleksiéi Venetsiánov, nos apresenta em *Pelageya. Mulher do camponês com foice e ancinho* (fig. 1), uma foice que pende para o lado oposto ao do braço, que também não é exatamente a mesma posição da cabeça, nem da ponta do lenço. Olhamos para a pintura, e ela nos olha de volta com seu olhar resignado e tristonho; sua ênfase é o trabalho, a mulher da labuta que limita sua sensualidade para dar ênfase à fisionomia.

**Figuras 1 e 2: *Pelageya. Mulher do camponês com foice e ancinho*, Aleksiéi Venetsiánov, 1825
*A deusa indiana Parvati***

A mensagem do artista não está no endeusamento da mulher, mas na sua simplicidade cotidiana; ela repousa no reconhecimento por sua força de trabalho; as mãos encontram-se bem apoiadas e constroem-se em carne; a mulher não é pálida e sobressai tanto do fundo quanto do instrumento que a complementa na tela.

A mulher comum do campo torna-se o centro do triângulo com seu olhar fixo no leitor. Em outra obra do artista, *A ceifeira* (fig. 3), de 1820, as direções da cabeça e dos ombros, bem

como do braço, são as mesmas, e o vento no trigo segue um rumo distinto; a bela camponesa não olha para o futuro leitor da tela nem para o pintor, mas para outro ponto. Em sua delicadeza, a jovem coloca todo o seu corpo contra o vento e torna-se mais imponente do que ele e a força de sua natureza. Novamente, a natureza como vento traz todo o movimento da obra, e não a personagem.

No espaço cultural não exclusivo de um único artista, como o campo, ao tratarmos dos camponeses, poderemos ter os *universais artísticos* e as estruturas comuns ao romance e à pintura. Os *universais artísticos* seriam a estrutura do objeto artístico que perpassa por todas as funções da linguagem com a disposição de enviar a *mensagem* intencional do artista. Por essa razão, a arte não estaria destituída de lógica, insistimos. Outro aspecto interessante, nessa nossa reflexão, é o que Russel (*in* WITTGENSTEIN, 2002, p. 21) define como a atitude de Wittgenstein vinculada à sua doutrina em lógica pura, “segundo a qual a proposição lógica é uma imagem (verdadeira ou falsa) do fato e tem, em comum com o fato, certa estrutura, também comum, que a torna capaz de ser uma imagem do fato, embora a estrutura não possa ela própria ser posta em palavras”, porque simplesmente é uma estrutura de palavras e de fatos aos quais as palavras se referem; tudo se inclui na própria ideia de expressividade da linguagem inexprimível num sentido preciso.

Os artistas descobriram os primórdios figurativos da nossa gramática perceptual, nos revela Ramachandran (2003), pelo método da tentativa e erro, por meio da intuição e gênio. A vantagem atual dessas ideias é que elas podem ser testadas experimentalmente; pode-se realmente gravar a partir de células do cérebro, pois todos possuem neurônios que respondem a qualquer referência de um determinado rosto. Trata-se de uma explicação neural para Picasso, para o cubismo, uma lei que determina o eixo principal de uma mudança que, ao ser estimulado, toma emprestado *insights* da etologia, da neurofisiologia e da psicologia para explicar porque, por exemplo, as pessoas gostam de arte não realista.

A *ceifeira* (fig.3) é uma personagem que se coloca contra o vento e *Os ceifeiros* (fig.3) a favor dele; na ceifeira todo o movimento é contrário ao vento, seu tronco e seus olhos, e seu olhar segue para um lugar ainda mais distante de nós, sem timidez; nos ceifeiros, podemos perceber que, em meio ao arco das foices, os olhos estão direcionados para o ombro dos personagens, contudo, os olhares resignados, que se confortam mutuamente, não.

No caso de Aleksiéi Venetsiánov – um dos fundadores de uma arte de gênero na pintura russa, dedicado a revelar a vida humana privada e pública, grande aspirante das imagens realistas, que desde 1820 estabeleceu como tema principal de seus trabalhos, a vida dos camponeses, a qual veio a tornar-se um gênero independente de pintura, comprovado em

obras como *Os ceifeiros* –, a aspiração é uma aproximação com a realidade por meio de sua sensibilidade para causas sociais; o artista tornou romântico esse universo pictórico do campo e seus personagens, e não se trata de um romantismo presente na “realidade”. A imagem reúne uma série de referenciais estéticos que a tornam “irreal”; por exemplo, a disposição das foices formando um arco em torno das cabeças do casal da altura dos ombros ao topo, deixando um espaço no qual abaixo figuram a mão do ceifeiro e acima as plantas e o lenço amarelo da ceifeira; outro elemento que pode até ser corriqueiro na realidade, mas que na imagem forma uma harmonia entre a cor da gola da ceifeira e a cor das borboletas que gentilmente pousaram em suas mãos. O ar de cansaço dos rostos é enfatizado pela direção dos olhos e no arco de foices que promove o cruzamento desses olhares; enquanto ele olha para baixo a partir do ombro dela, ela olha para baixo a uma altura que lhe permite apoiar-se na cabeça do companheiro. Os olhares rumam para o vago absoluto e não para a concretude do chão. A direção dos olhos denota a atitude dos personagens, é o cerne emotivo da obra que, ao aspirar à realidade, alcançou a arte.

Nossa visão está permeada de desejos próprios e também possui limitações. Ramachandran explica que “a visão evoluiu para descobrir objetos e derrotar a camuflagem”, ou seja, nós queremos a totalidade quando vamos ler uma imagem. Mas o artista empenha-se em manter todas as fases da hierarquia visual, isto é, ele sabe para onde quer chamar a atenção e o interesse do leitor. O que o artista tenta fazer é gerar o maior número desses sinais em tantas áreas visuais quanto possível, tornando essas áreas mais emocionantes, o que somente for possível fazer com suas pinturas ou esculturas; no caso da literatura, a imaginação fica a cargo do leitor a partir do que o autor descreve. O essencial é compreender que não é possível conseguir o mesmo efeito com cenas visuais naturais ou imagens realistas. Nossos cérebros evoluíram, ainda segundo Ramachandran, em ambientes altamente camuflados nos quais cada vislumbre parcial estimularia ainda mais a busca, complementando o elo dos centros visuais aos centros emocionais (a função emotiva da mensagem) para tornar o ato da busca mais agradável.

Os elementos da física encontram-se na arte. A linguagem pictórica precisa de tempo, espaço e força, bem como de textura, causa e efeito. “Ser causa e efeito, eis portanto a própria essência da matéria” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 15). Os elementos da obra pictórica necessitam de todos os elementos da linguagem, assim como a ciência. A arte toma a própria forma à matéria, esta que, para Schopenhauer, pressupõe o espaço que em sua atividade (todo o seu ser) implicaria qualquer mudança ou determinação de tempo. A matéria teria, como condição, tempo e espaço combinados em sua essência, e não separados. No princípio

da razão, regulado pela lei da casualidade que atua no conteúdo das formas, no tempo e espaço e em sua perceptibilidade; “o que é o mundo dado na intuição, mais do que a minha representação?” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 25). A apreensão da força, da lei e da circunstância da natureza em que o contexto se manifeste devem antes ser percebidas por intuição para que possam apresentar-se no estado abstrato aos olhos da razão na natureza refletida (*ibid.*, p. 28).

A ceifeira, Aleksiéi Venetsiánov, 1820

Os ceifeiros, Aleksiéi Venetsiánov, 1820

Figura 3: Narrativa pictórica camponesa de Aleksiéi Venetsiánov

Segundo Leonard Shlain (1991), é tradição da arte criar ilusões destinadas a provocar emoção, e é tradição da física ser uma ciência exata que faça sentido. Existe pouca ou

nenhuma referência à arte em qualquer livro-texto padrão da física e, do mesmo modo, os historiadores da arte raramente interpretam a obra de um artista à luz da estrutura conceitual da física. Mas há um ponto em comum fundamental: ambos investigam a natureza da realidade. Roy Lichtenstein ou Sir Isaac Newton poderia ter dito a mesma sentença para a arte ou para a física, pois ambos estavam preocupados com as percepções de organização. Com métodos que diferem radicalmente, artistas e físicos compartilham o desejo de investigar de quais maneiras as peças interligadas da realidade se encaixam. Como cientista, o físico busca romper as partes componentes da “natureza” para analisá-las; trata-se de um processo de redução. O artista justapõe diferentes características da realidade e sintetiza-as; o resultado final do trabalho é algo maior do que a soma das partes. As artes visuais, além do uso da luz e da interpretação da realidade, criam uma linguagem simbólica para coisas que ainda não são palavras. Esse agrupamento de ideias abstratas pode gerar uma linguagem descritiva, mas já existe em imagem. Ao sintetizar em várias imagens, as faculdades conceituais inventam uma imagem abstrata, que engloba a ideia de um grupo de objetos e/ou coisas que passam a ser reconhecidos como um nome. As conexões entre as sinapses atingem um nível e geram a mágica linguagem, a fábrica das palavras, e nos conectamos com a palavra específica que determina alguma coisa por meio dela; por essa razão, conceitos como “justiça” ou “liberdade”, dentre outros, se encontram na mente, ainda que para eles não tenhamos imagens mentais, diferente das coisas palpáveis. Dependemos da abstração, e a palavra pode em algumas ocasiões suplantar a imagem. Quando refletimos acerca de alguns atos, reverteremos reflexão em imagens, mas quando realizamos uma alta função cerebral, que exige o pensamento abstrato, conseguimos abandonar as imagens; trata-se do pensamento abstrato.

O controle sobre algo começa com o nome; Shlain exemplifica isso com o ensino de Deus a Adão, que não foi nada prático (como fazer uma fogueira, por exemplo), mas sim dizia respeito aos nomes. As palavras, mais do que a força ou a velocidade, são armas que os seres humanos têm utilizado para subjugar a natureza. A erosão das imagens por meio das palavras ocorre em uma idade muito precoce; esquecemo-nos de que a fim de aprendermos algo radicalmente novo, precisamos antes imaginar. Imaginar significa literalmente “fazer uma imagem”. A criação de novas imagens antecede as ideias abstratas e é da linguagem descritiva dessas ideias que depende o artista. A arte é uma fase pré-verbal para uma mudança de percepção do mundo. A arte não é apenas agradável aos olhos, mas um alerta capaz de distanciar o artista do pensamento coletivo. Inexiste na visão do artista uma presciência peculiar que preceda as equações do físico. Em muitas ocasiões, os artistas incorporaram, em suas obras, características de uma descrição física do mundo que a ciência viria a descobrir só

mais tarde. O artista, limitado ou não em sua consciência acerca do campo da física, consegue evocar imagens e metáforas apropriadas, quando sobrepostas à estrutura conceitual de revisões posteriores do físico. Ao longo da história, o artista seguiu apresentando símbolos e ícones que formam a vanguarda para os padrões de pensamento de uma idade científica ainda não nascida. Quando um artista é um precursor, a obra ganha relevância artística; a arte prepara o futuro.

Física e arte são formas de linguagem, diz Shlain, com um léxico especializado de simbologias utilizadas para uma sintaxe distintiva. Os conceitos presentes na arte e na física podem ser aplicados em ambas: “volume”, “espaço”, “massa”, “força”, “luz”, “cor”, “tensão”, “relacionamento” e “densidade”. Os proponentes das duas conhecem e aspiram elegância, simetria, beleza e estética a elas. O sinal de igual nas fórmulas do físico é uma metáfora básica utilizada por muitos artistas. Enquanto os físicos demonstram que A é igual a B ou que X é o mesmo que Y, os artistas muitas vezes escolhem sinais, símbolos e alegorias para equipararem uma imagem pictórica a uma característica da experiência. Ambas essas técnicas revelaram relações anteriormente escondidas; por essa razão, tanto a arte revolucionária quanto a física visionária buscam tratar de assuntos despossuídos de palavras.

Para Shlain, a comunidade mundial de artistas e cientistas tem estado na vanguarda dessa coalescência, oferecendo percepções da realidade que apagam as fronteiras linguísticas e nacionais, e, portanto, a reconciliação das diferenças aparentes entre essas duas linguagens humanas únicas, arte e física, seria para o autor, e estamos de acordo com isso, o próximo passo importante no desenvolvimento de um conhecimento unificador. Nosso aparato perceptual nos condena a acreditar nas imagens bonitas de coisas e das pessoas como coisas “reais”, mas somente a partir das informações além do básico podemos deduzir a natureza da realidade. Nossa incapacidade exasperante para conhecer o mundo é certamente um dos dilemas existenciais centrais que podem ser percebidos na condição humana ao longo da história. Em *O mundo como vontade e representação*, Arthur Schopenhauer resumiu essa atitude filosófica em sua incisiva frase de abertura: “O mundo é minha ideia”. E a arte seria a *mensagem* em imagem da ideia partida de uma ideia que o artista tem de mundo.

“Apenas as obras genuínas, hauridas diretamente da natureza, da vida, permanecem, como estas mesmas, sempre jovens e sempre dotadas de força elementar. Pois elas não pertencem a uma época, mas à humanidade” (SCHOPENHAUER, 1911, p. 278). E ainda, a finalidade da arte seria, portanto, comunicar a ideia uma vez concebida: depois de ter, assim, passado pelo espírito do artista, onde aparece purificada e isolada de todo elemento estranho. Em Schopenhauer, tal arte seria sempre inteligível a qualquer inteligência, e não parte de

inspirações baseadas em conceitos, ou seja, o artista não se dedica formalmente a expressar um conceito, se assim o fizesse faria alegoria – que carece da figuração de um conceito. Significando qualquer coisa diferente daquela que representa a alegoria, como tudo o que é intuitivo, a ideia exprime-se clara e perfeita, sem intermediações, representando o conceito de modo concreto diferentemente dele, que é abstrato e discursivo e nos fornece uma parte extraída da pluralidade. Contrariamente ao conceito, a ideia é a unidade transformada em pluralidade por meio do espaço e do tempo a dar forma a nossa percepção intuitiva, e sua significação nominal pode ser o prejuízo da significação real. Para o filósofo, a relação da alegoria com a poesia distingue-se da relação desta com as artes plásticas, pois em poesia ela nos conduziria do conceito à intuição e nas artes plásticas faria o contrário, razão pela qual é admissível apenas no primeiro caso.

A narrativa pictórica com base na condição de vida além de comportar os *universais artísticos*, também traria a convergência poética. Um exemplo pode ser encontrado na figura do camponês, que, sem sombra de dúvida transcende a unicidade cultural; a condição de vida no campo e tudo o que caracteriza esse personagem singular, e não singular ao mesmo tempo, permite uma leitura que passa pela realidade de outros países e também pela Rússia. Sabemos que as condições vivenciadas são particulares, em especial nos países que conservaram a servidão, mas esse peculiar e convidativo personagem pictórico nos permite uma “reunião temática”; é perfeitamente possível reunir pinturas de diversos artistas com a mesma temática em tempos distintos, quando o personagem é o camponês.

Ao considerarmos sua figura, presente na obra pictórica de pintores das mais diversas nacionalidades, pertencentes aos mais distintos movimentos artísticos e às mais variadas escolas, perceberemos que, na experiência humana de cada um deles, existe um ponto em comum; esse pode ser o ponto de reunião entre o inconsciente e o consciente vinculados à história social da pessoa do artista, envolto por todos os valores emotivos cruciais para a formação individual dele, sem deixarem de pertencer a uma universalidade – quando reunimos aspectos no espaço pictórico da tela como: camponês, campo, a forma de seu trabalho com suas atividades específicas, a constituição dos vilarejos e as práticas de lazer que ocorrem nesse espaço. Levitán e Courbet, por exemplo, são artistas com nacionalidades distintas, objetivos artísticos distintos e tiveram posturas ao longo de suas vidas que não os aproximariam, mas a obra pictórica deles possui um ponto de convergência quando a temática é o campo e o camponês. Nada reuniria mais dois artistas numa convergência poética – convergência do objeto artístico final –, do que aquilo que possui valor afetivo (função emotiva) para o emissor de sua mensagem.

Se pela poesia devolvermos à atividade da linguagem seu livre campo de expressão, seremos induzidos a controlar o emprego de metáforas fossilizadas. Por exemplo, quando o aberto e o fechado fazem um jogo metafórico, devemos acentuar ou suavizar a metáfora? Repetiremos, no estilo do lógico: é preciso que uma porta seja aberta ou fechada? E encontramos nessa sentença um instrumento de análise realmente eficaz para uma paixão humana? Em todo caso, tais ferramentas de análise devem, em cada circunstância, ser afiadas. É preciso devolver cada metáfora ao seu ser de superfície, fazê-la remontar do hábito de expressão à atualidade de expressão. É perigoso, quando nos exprimimos, “trabalhar pela raiz” (BACHELARD, 2000, p. 224).

Esse perigo da expressão pode igualar ou distanciar os homens no objetivo de sua mensagem poética; elementos como o campo, o vilarejo, as práticas de trabalho, as personagens e todos os referenciais desse espaço habitam a mente e o coração de um homem e também de outro homem; tanto Courbet quanto Levitán possuíram um elo vital com esses elementos que se encontrarão reunidos em suas obras. Aqui devemos considerar que o ser humano porta um grande número de mitos, lendas e contos no universo fantástico do artista que não precisam estar necessariamente desvinculados do universo que vise a explicar as coisas de modo lógico. Simplesmente considerar que acionar a imaginação para explicar o mundo seja função apenas do cientista e não do artista, significaria desconsiderar todo o planejamento anterior à concretização do objeto artístico, planejamento também presente na ciência, bem como o propósito que o próprio artista tem em sua mensagem. O modo figurado de uma pictografia não elimina sua poetológica.

A referência, no entender de Bachelard, é o elo entre a imaginação e a realidade concreta. A imaginação pode ser literária ou pictórica. As artes plásticas possuem uma problemática relativa à sua função não tão díspar da função da literatura, pois almejam representar uma determinada realidade social e humana que faculta maior inteligibilidade com relação a ela própria, cuja função social foi, ao mesmo tempo, humanizadora e alienadora, conforme o aspecto ou o pintor considerado. No caso da obra de arte, tal função foi humanizadora e alienadora especialmente quando se considera seu vínculo com a religiosidade e com a política de seu contexto. As artes plásticas desempenham funções na vida da sociedade.

Nelas, é possível encontrar esses tipos humanos, paisagens e costumes considerados *tipicamente* russos, com tendência para um estilo de narrativa visual que acentua o distanciamento em que se situa o homem da cidade e para a diferença da natureza e da posição que o separa do camponês, o objeto exótico que é a personagem de um homem civilizado; essa injustificada atitude é uma demarcação de território que enfatiza a distância

erudita do pintor de seu personagem rústico, o que pode ser observado em pintores que, pertencendo ou à nobreza ou à burguesia russa, tentaram expressar o campesinato a partir desse distanciamento.

Isso terminou gerando, por oposição, outro tipo de pintura, o qual exalta a humanidade do camponês, a imagem advinda de um artista que não corrompeu suas personagens, nem sua existência, na tentativa de compreender sua honesta complexidade e sem pretender colocá-las num pedestal, nem fazê-las simples objeto de anexação estética. Essa arte que descarta as emoções baratas e humaniza em sentido profundo, faz existir esse homem do campo. A pintura russa, em alguns casos, conseguiu contemplar a arte como uma forma de conhecimento e também como uma forma de expressão, construída de elementos e cores independentes. Falamos daquela arte que promoveu integridade; o pintor não está fora, não é um emissor à parte, e a personagem retratada ou o cenário não são uma atração exótica ou pitoresca; aquela arte que faz o leitor de hoje não enxergar, nesse homem rústico os resquícios falsamente estéticos que desrespeitaram a ética do homem que sobreviveu nessas condições.

Os sentimentos universais reúnem os artistas em expressividade, não apenas por meio dos aspectos circundantes de sua condição – elementos comuns do espaço de convivência e os utensílios e modos de viver nesse espaço –, mas também por percepções emotivas desse espaço; a convergência poética de uma narrativa pictórica de um determinado contexto com outra de outro contexto, além da coincidência dos aspectos materiais do entorno, remete também aos aspectos não palpáveis que dão substância às sensações desse artista diante de seu universo circundante e das essencialidades de sua existência. A obra traz consigo elementos e cores que possuem significados similares em vários contextos e lugares.

Reforçamos os aspectos que nos possibilitam falar em *universais artísticos*, conforme os denomina V.S. Ramachandran, mensagens dos objetos artísticos que reúnem tanto os níveis da consciência quanto o do inconsciente, atualmente passíveis de estudo científico.

A consciência associada à alma mais repousada, menos intencionalizada que a consciência associada aos fenômenos do espírito. Nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber. [...] O espírito pode relaxar-se; mas no devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa *imagem poética*⁴ a alma afirma a sua presença (BACHELARD, 2000, p. 6).

⁴ “[...] a novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante. Por essa criatividade, a consciência imaginante se revela, muito simplesmente, mas muito puramente, como uma origem. Isolar esse valor da origem de diversas imagens poéticas deve ser o objetivo, num estudo da imaginação, de uma fenomenologia da imagem poética” (BACHELARD, 2000, p. 9).

A imagem poética distinta da realidade que a inspirou irá enfatizar a intenção da *mensagem* de seu artista criador (o emissor da mensagem). Cada artista tem e vê seu próprio camponês e nos conta de forma diferente, mas também devemos nos ater aos aspectos em comum tratados por estudiosos como Ramachandran. No caso dos camponeses, as práticas e costumes que compunham os caminhos da vida do campesinato variaram ao longo do tempo e por região. De acordo com Moon (2006, p. 370-393), é necessário prestar atenção aos cem anos antes do final do século XVII, o período que viu a consolidação da autocracia (interrompido pelo *Tempo das Perturbações*, de 1598-1613), o aumento da demanda do Estado sobre o campesinato nos impostos e no recrutamento, e o surgimento e consolidação da servidão correspondente⁵. Os modos de vida dos camponeses⁶ evoluíram nas diferentes regiões e também foram afetados pelo tamanho e crescimento da população, especialmente em relação à terra⁷. No início e final do período imperial, os camponeses e suas formas de vida sofreram e foram capazes de garantir a sua subsistência pela sua capacidade de se adaptar à mudança. Eles tiveram de adaptar e mudar suas práticas e costumes, lidando com as demandas dos proprietários de terras e do Estado – alimentando seus números cada vez maiores e seu estabelecimento em partes das regiões periféricas do vasto império, enquanto os camponeses se viram obrigados, em certa medida, a optar por ambientes naturais –, adaptando-se ao autossustento em condições tão diversas como as florestas do Norte e da Sibéria, e as estepes do Sul e Sudeste. Os camponeses abriram vastas áreas de pastagens florestais e estepes, proporcionando o maior impacto humano sobre o meio ambiente da Rússia do século XX.

Até o início do século XX, a maioria das sociedades camponesas havia sido subjugada por impérios modernos industrializados. Em nações ainda não submetidas a toda a força desse processo, as penalidades do atraso estavam cada vez mais evidentes. Na Rússia Imperial e na União Soviética, o temor de que o atraso pudesse incentivar uma conquista estrangeira levou a uma sucessão de chefes de Estado que objetivavam direcionar os camponeses para a produção

⁵ Ao longo dos séculos XVII até o XIX, ponto alto da Rússia Imperial e seu governo autocrático, podemos dizer que a exploração dos camponeses pelo Estado e nobres atingiu o seu apogeu. Nas últimas décadas do Império Russo no século XIX e o reconhecido atraso para o início do XX – período em que o Estado e os nobres passaram por grandes reformas, incluindo a abolição da servidão e grandes mudanças no serviço militar obrigatório e tributação –, ocorreu uma redução na exploração (MOON, 2006, p. 370-371; 393).

⁶ A Rússia Imperial tinha uma população majoritariamente camponesa e sua economia era predominantemente agrícola. Esse império não foi capaz de competir econômica e militarmente com os Estados mais “desenvolvidos” do Noroeste da Europa, América do Norte e Japão nas últimas décadas de sua existência. Ao longo dos últimos dois ou três séculos, no entanto, o Estado autocrático da Rússia tinha obtido êxito em explorar sua população camponesa e a economia agrícola para gerar os recursos, em particular das receitas fiscais e recrutas militares, para consolidar e manter o seu poder em casa e construir um vasto império que passou a dominar a Europa oriental e o norte da Ásia (MOON, 2006, p. 369).

⁷ Ao longo de dois séculos e meio antes de 1861, entre um terço e metade dos camponeses viviam em propriedades nobres como servos.

de grãos necessária para financiar os projetos patrocinados pelo governo. Os camponeses foram cruciais para o êxito de qualquer cenário de desenvolvimento, mas eram vistos como “matéria-prima”, e não como coparticipantes no processo de desenvolvimento.

Em 1900, os camponeses da Rússia Imperial continuaram a lutar da mesma forma que seus pais e avós contra os constrangimentos de uma terra e um clima em grande parte inóspitos para a agricultura produtiva; nesse período, eles constituíam 80% da população, em sua maioria formada por mulheres, e uma parte substancial deles era etnicamente não russa. Como em outras sociedades predominantemente camponesas, as populações rurais das eras imperiais, soviéticas e pós-soviéticas opuseram-se a algumas mudanças, tendo as mulheres na linha de frente. Nas revoluções de 1905 e 1917, a terra passou a pertencer ao campesinato, e o reconhecimento dessa legitimidade nas reivindicações de propriedade por pessoas somente existiram vinculando o camponês à terra trabalhada. A *comuna camponesa* – instituição dominante representante do campesinato russo do início do século XX, e objeto de séculos de idealização e demonização por uma variedade de radicais, reformistas e funcionários do governo – tinha como sua característica distintiva a repartição periódica de terra entre as famílias de membros de acordo com o tamanho da família, número de trabalhadores adultos por família ou algum outro princípio social coletivo. No âmbito da comuna, as famílias de membros possuíam direitos exclusivos, mas temporários, para usar faixas dispersas de terra (loteamentos) nas quais eles podiam decidir livremente como disporiam do produto de seu trabalho agrícola. As mulheres possuíam direitos de propriedade incondicionais para a tecelagem e outras atividades do gênero. Dentro da comunidade, as famílias possuíam direitos coletivos e hereditários que incluíam a casa, a horta e a pecuária. A repartição periódica era relativamente rara no Norte e Oeste do império (KINGSTON-MANN, 2006, p. 411- 412.).

Os dados do histórico campesino russo vêm colaborar com o nosso ponto crucial, a *convergência ou a divergência poética*. Onde a divergência é grande, a convergência pode ser intensa, porque esse aspecto não tem uma relação direta com os acontecimentos históricos, não reúne especificamente a luta pela sobrevivência no campo, mas a vivência no campo do artista responsável pela elaboração da obra.

O contexto campesino russo possui particularidades, mas não está isento das similaridades, da *convergência poética* entre os traços comuns que em parte traz características culturais individuais, mas em parte é responsável também por trazer os traços comuns à vida camponesa de qualquer lugar e em qualquer contexto, pois alguns referenciais utilizados pelos artistas são universais. O que torna uma pintura mais ou menos pertencente a um povo é seu contexto/referencial particular sem que esse destitua o contexto mais amplo, que nesse caso

seria a condição de vida no campo. No caso dos camponeses, a representatividade de uma vida, pela via cultural, é também representativa de uma única; quando estamos diante das várias representações dos camponeses, vemo-nos diante de narrativas pictóricas repletas de características próprias e de personalidade artística, que nos conduzem a todas essas histórias que desaguam num único rio, o da vida de toda pessoa, que é única, uniforme e compacta como um pequeno riacho que se expande em outras direções.

Os camponeses são detentores dos múltiplos passados que inutilmente se imagina deixar para trás em cada novo registro de uma personagem ou de uma paisagem do campo, são todas as vidas que no final se consolidam numa só. Contam-se muitas histórias ao mesmo tempo porque em torno do relato de sua existência pode-se sentir a presença de outras histórias; histórias que se contaram em outras ocasiões; um espaço pictórico cheio de histórias, que talvez não seja outra coisa senão o tempo das vidas, no qual é possível movimentar-se em todas as direções, ao encontro sempre de novas histórias do campo. Narrativas pictóricas que partem de qualquer momento ou lugar e que encontram mais matéria substancial para serem relatadas, pois tudo o que está fora da narrativa principal, torna-se uma espécie de abstração que se estende por todos os lados, de maneira que não está excluída a possibilidade de que um novo relato seja realizado acerca do camponês. Personagem ou personagens que partem de um expediente da arte de contar, a colocação da mensagem ainda não dita extraída de todas que já se disseram. Os camponeses são personagem que parecem não ter sido consumidos, ao passo que são detentores de um estoque ilimitado de possibilidades narrativas porque a vida no campo permeou vários espaços em vários tempos, e ainda persiste.

O camponês conflui com o personagem perfeitamente ajustado aos elementos e às cores do seu espaço; poderíamos exemplificá-lo com artistas como Malévitch ou Kandínski, que o geometrizaram, tornando-o menos óbvio ao leitor, mas ainda assim, a força da função referencial, nesse caso, viria à tona, vinculada às narrativas literárias e a todas as formas narrativas que pertencem ao imaginário e, além disso, a força dele como personalidade pertencente ao reino das “realidades subjetivas”.

Ao registrar a condição de vida numa narrativa pictórica, como se registra a condição de vida do camponês ou do cidadão, a *convergência poética* tende a ser grande pela via temática, que possui limitados elementos inseridos nesse cotidiano. As narrativas são ilimitadas, mas a temática é limitada pelos elementos que a compõem. A condição de vida ocorre em um espaço da realidade, representado no espaço pictórico, e os elementos que compõem esse espaço e são determinativos da condição de vida nele, são limitados porque

nos fornecem a informação de sua localização temática (fig. 7). O campo ou a cidade têm elementos presentes em qualquer campo ou cidade do mundo; por exemplo, quando deparamos com construções que não são de alvenaria, com fogões a lenha, com estábulos, com quintais de terra, com animais dispersos por esses quintais, dentre outros elementos, já ligamos tais elementos ao espaço de sua ocorrência. Por essa razão, qualquer pintor de qualquer parte do mundo que quiser registrar o campo, se valerá desses elementos-referência. Outro aspecto são as personagens que habitam esses espaços de sua condição de vida, elas dialogam com os elementos anteriores e também apresentam em si outros elementos, como as vestimentas e os gestos cotidianos nesses espaços.

As camponesas apresentadas com lenço (fig. 6) veiculam-se a uma ideia e a uma “evidência real” dos modos de vida no campo; enfatizam em suas vestes a referência cultural no espaço social não apenas pela via de uma ideia feita da imagem, mas da visualidade desses cenários e personagens ao longo da existência palpável de ambos. Do mesmo modo, os camponeses com suas vestes gastas e sujas (fig. 4 e 5). Os elementos reforçam a convergência poética pela via temática e, além dessa via também terão ainda maior reforço por leis estéticas que regem a pintura, que são comuns à expressão artística.

As imagens que veiculam a ideia, não de objetos e de pessoas concretas e individuais, mas de noções gerais e abstratas como a fé, são personificações ou símbolos, e, assim, são alegorias em oposição às narrativas literárias, que podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos. Os retratos de pessoas individuais e concretas, tanto humanas como mitológicas, podem combinar-se com as personificações, e uma história narrativa da imagem pode comunicar uma ideia alegórica ao leitor assim como ocorre nas ilustrações. Nesse caso, a imagem reforçada em simbologias inerentes a referenciais excessivamente formados por estereotipagem se aproxima de um ornamento ou elucidação de si própria, tende a sintetizar as ideias desses padrões sem considerar que a arte não é apenas a informação de um tipo de espaço ou de um tipo humano, menos ainda uma informação decorativa simplesmente, que, nas artes de valor indubitável, de narradores pictóricos excepcionais, é expressa em algo que, embora possua todos os atributos simbólicos e referentes, transcende em muito esse limite meramente ilustrativo. Como leitores⁸, notamos que, essa arte, transcende a comunicação pura e simples, para ser *expressão*. Expressão inerente a cada tênue traço das faces nas narrativas pictóricas de camponeses.

⁸ Para Bachelard, o crítico literário não tem nada em comum com o fenomenólogo, sendo o primeiro um leitor mais severo e o segundo um leitor mais modesto; declaramo-nos leitores, ponderadores dessas obras de arte diante das funções da linguagem e das leis da estética, leitores que, embora possam esbarrar a cada passo na crítica de arte ou na fenomenologia, não se atêm a nenhuma delas.

A cabeça de um camponês ucraniano com um chapéu de palha,
Arkhip Kuíndji, 1895

Camponês de jaleco azul,
Paul Cézanne, 1897
O camponês de Livorno,
Amedeo Modigliani, 1909

Cabeça de camponês com um cachimbo,
Vincent Van Gogh, 1885

De Ivan Kramskói
Cabeça de um velho camponês (estudo), 1874
Cabeça de um velho camponês ucraniano, 1871

Figura 4: Narrativas pictóricas de camponeses

Um camponês idoso,
Nikolai Gay, 1880

O retrato de um camponês, 1868
e Estudo para o
Retrato de um camponês velho, 1872,
Ivan Kramskói

O acanhado
Camponês,
1877 e o
Camponês
Ucraniano,
1880
Iliá Riépin

Camponesa se aquecendo, Camille Pissarro, 1883

Camponesa com um balanceiro (canga), Zinaída Serebriakóva, 1916-1917

Figura 5: Narrativas pictóricas de camponeses

Camponesa esticada na grama,
Henri-Edmond Cross, 1890

Camponesa em uma carroça, Valentin Seróv, 1896

*Camponesa
com potes,*
Zinaida
Serebriakóva,
1900

*Menina
camponesa,*
Iliá
Riépín,
1880

No vilarejo.
Camponesa com um cavalo,
Valentin Seróv,
1898-99

Figura 6: Narrativas pictóricas de camponeses

Interior de moradia camponesa no inverno,
Carl Larsson, 1890

Cena no interior, Aleksiéi Savrássov, 1890

Mulher camponesa no fogão a lenha,
Vincent van Gogh, 1885

Estábulo camponês, Iliá Riépín, 1879

Cabana do camponês, Fiódor Vassiliév, 1863

Cabana com mulher camponesa escavando,
Vincent van Gogh, 1885

O quintal camponês,
Charles-Francois Daubigny, 1855

Casa camponesa ucraniana, Iliá Riépín, 1880

Figura 7: Narrativas pictóricas de camponeses

Ao considerar as formas puras, os motivos, as imagens, as histórias e as alegorias como manifestação de princípios básicos e gerais, torna-se possível uma interpretação de todos esses elementos, o que Ernst Cassirer denominou *valores simbólicos*; descobrir e interpretar esses valores (por vezes desconhecidos do próprio artista) pode trazer uma leitura distinta; analisar e encontrar esses valores nos objetos artísticos nos conduz à iconologia (em oposição à iconografia⁹).

No objeto artístico, cada ínfimo pormenor, revela uma visão de mundo diante do referencial de seu tempo. Uma leitura que objetive uma mediação entre a feitura do objeto artístico e o contexto, será enriquecida com o auxílio da neuroestética¹⁰, estudo neural, cognitivo e evolutivo da produção, percepção e apreciação das obras de arte. A visão de mundo¹¹ de um contexto específico, influencia a forma do objeto artístico. Os cânones de beleza são inerentes à mentalidade de cada época, mas o próprio Gombrich nos diz que “o artista não obedece a regras fixas, ele simplesmente intui o caminho a seguir” (GOMBRICH, 1999, p. 35). Por isso, até a perspectiva, tão matemática, teria uma relação profunda com a representação do movimento na obra do artista, de acordo com o desaparecimento dos chamados, pelo mesmo autor, *vestígios de rigidez*, com o aparecimento dos músculos, dos ossos, da pele, da vitalidade corporal, da graça, da beleza – todos em movimento; “os velhos tipos começaram a se mover e a respirar sob as mãos do hábil escultor, erguem-se diante de nós como seres humanos de verdade, mas, ao mesmo tempo, como seres humanos de um

⁹ A iconografia em Panofsky se consagra em sua análise referente à pintura dos Países Baixos; o historiador entendeu de modo bastante único as obras feitas por lá ao longo do século XIX, leu cada objeto que aparentemente não tinha tanta importância, mas que, inserido no contexto, figura como ideia religiosa sob a forma de símbolo. Para ele, a imagem era *uma expressão que visava deixar visível a santificação*; com essa constatação, o estudioso se questionou acerca da forma destinada a transmitir uma ideia simbólica, e avançou dizendo que o analista deve se perguntar a respeito do significado simbólico de um determinado tema, de forma a avaliar se este se trata de uma questão representacional estabelecida. Se esta remeter ou não a uma interpretação simbólica da obra, pode ser justificada por textos ou ideias vigentes no período em que ela foi expressa. Além disso, é preciso analisar em que medida essa interpretação está em consonância com o posicionamento diante do contexto expresso, ou seja, as tendências individuais do artista diante da história.

¹⁰ Sobre neuroestética e suas abordagens clássicas: CHANGEUX, Jean Pierre. *Raison et plaisir*. Paris: Odile Jakob, 1994; ZEKI, Semir. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 1999; RAMACHANDRAN, Vilayanur. Sharpening up ‘The Science of Art’, *Journal of Consciousness Studies*, 8, 2001, p. 9-29. Para a definição, ver: SKOV, Martin; VARTANIAN, Oshin (eds.). *Neuroaesthetics*. Amityville, NY: Baywood, 2009; NADAL, Marcos; SKOV, Martin (eds.). *Neuroaesthetics: Cognition and Neurobiology of Aesthetic Experience. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7, special issue, 2013.

¹¹ A visão de mundo racionalista e materialista tinha o ser humano como referencial central no Renascimento, o que era *o profundo significado da perspectiva como forma expressiva* que se diferenciava da arte da Idade Média, quando as qualificações ainda eram centradas na alma. “Tal afirmação da materialidade do ser, afirmação intelectual e, sobretudo, emocional, deve ser entendida como premissa indispensável, pois não há como colocar em perspectiva algo que seja imaterial. A visão de mundo se transforma de imaterial em material” (OSTROWER, 1998, p. 32); exemplo desta nova visão de material como substrato das obras encontra-se em artistas como Giotto, Masaccio, Uccello. “Artistas extraordinários em sua sensibilidade e realização de uma obra do mais alto nível poético, sua visão e também sua atitude se aproximaram bastante dos futuros cientistas” (*ibid.*, p. 34).

mundo diferente e melhor” (GOMBRICH, 1999, p. 104). E uma leitura da arte russa não pode dar as costas para o que ocorria nas demais partes do mundo.

Figuras 8 e 9: *Madonna e o menino*, Giotto, 1320-1330 *Mãe de Deus*, séculos XII (ícone russo e seu recorte)

A percepção de algumas leis da pintura depende de uma determinada visão. Por exemplo, tanto no ícone russo quanto na pintura de Giotto, podemos notar a estrela de oito pontas no manto que cobre a santa; trata-se do conceito oriental de que Maria é a estrela que guia os fiéis até seu filho. Os olhos dela não se voltam nem para o céu nem para o filho; ela olha para o leitor/espectador da imagem. Seu olhar é determinado, sério e vigilante, com o objetivo de comunicar o papel da mãe que se preocupa com todos os seus filhos. Os olhos de Jesus estão voltados para a mãe. Ambos estão envoltos por dourado e negro; o dourado simbolizava o céu, na Idade Média. No caso do ícone russo, Jesus usa vermelho – o azul, o verde e o vermelho eram as cores da realeza, a Imperatriz trajava essas cores – para acentuar a nobreza em meio à pobreza; em ambas as obras, as mãos da mãe tocam o menino, seja nas mãos ou na altura dos pés num gesto de ligar-se ao filho e aos leitores. De acordo com Ramachandran (2003), os circuitos neurais, nas vias do cérebro, são especializados em detectar uma determinada característica; muitas vezes vemo-nos hipnotizados por uma determinada obra sem saber exatamente por que, mas tudo faz parte do que integra uma espécie de hierarquia visual, e ainda da nossa não possibilidade de ter dois padrões de atividade neural que se sobreponham simultaneamente, inclusive em alguém que tenha cem bilhões de células nervosas – não temos dois padrões sobrepostos. Por outras palavras, existe um foco de atenção, que requer a alocação dos seus recursos de atenção a uma coisa de cada vez. Os artistas não estão tão distantes uns dos outros, quando se trata do conhecimento

necessário à elaboração de sua mensagem artística, porque esta tem um profundo elo com o seu contexto.

Nas imagens seguintes, temos a mesma sensação de ternura que emana da relação entre mãe e filho das pinturas anteriores, e temos também os mesmos elementos com alguns poucos acréscimos; na primeira, vemos os arcanjos Gabriel e Miguel, que pairam sobre Maria e Jesus, e na segunda, uma maior aproximação do rosto da mãe junto ao filho.

Figura 10: *Mãe de Deus*, século XIII Figura 11: *Mãe de Deus*, 1482 Figura 12: *Mãe de Deus*, 1392

A unicidade do artista, ou seja, sua originalidade, não priva a arte, dos aspectos gerais e não individuais utilizados pelo artista para compreender a realidade. Muitos consideram (RAMACHANDRAN; HIRSTEIN, 1999) a arte como uma celebração da individualidade humana e, nessa medida, poderia parecer uma farsa procurar *os universais artísticos*. Na verdade, as teorias da arte visual possuem uma gama de curiosas opiniões anarquistas (ou, pior ainda, uma espécie de “vale-tudo”), que ilustram a ideia de que a arte fornece o único antídoto para o absurdo da nossa existência, mas, quando se inicia uma lista de todos esses atributos de imagens que as pessoas em geral acham atraentes, então podemos perguntar se existe um padrão comum subjacente a esses atributos aparentemente diferentes e, em caso afirmativo, por que ele nos agrada e qual é o valor de sua sobrevivência (da arte) (*ibid.*, p. 16). Existe um padrão comum ou aspecto de convergência subjacente aos atributos das personagens bíblicas que se relacionam com a memória religiosa e afetiva de alguns leitores e/ou a uma percepção de distorções e elementos capazes de prender outros leitores, e mais além, a sobrevivência deles como valores mitológicos.

A “bela” forma de Maria encontra-se com a forma do mito criado em torno de sua figura e não se apresenta apenas nas imagens ocidentais; a forma reformula-se e ganha outras

formas detentoras de símbolos semelhantes à forma da ideia original do mito. Em obras denominadas *Madonna e o menino* – podemos exemplificar com pintores como Jacopo Bellini e sua obra de 1448, ou Andrea del Verrocchio e sua obra de 1470 – percebemos certas convergências com os ícones russos voltados a essa temática. Quando se trata do *Batismo de Cristo*, tanto o de Andréi Rublióv, obra de 1405, o de Leonardo da Vinci, obra de 1475, o de Piero della Francesca, obra de 1450, e o de Domenico Ghirlandaio, obra de 1486-1490, vemos similaridades nas personagens e nos gestos. As pinturas, cuja base estrutural possui uma narrativa prévia, como os episódios narrados pela bíblia, tendem a sofrer, dependendo de seu contexto, menores desvios de eixos na mensagem artística; são imagens que possuem certo compromisso com o mito instituído e com outras imagens já inseridas no imaginário coletivo. Os símbolos e os gestos de uma pintura inspiram a outra; então, apesar da identidade pictórica do artista, permanecem certos traços. Encontrar pontos em comum, universais artísticos nessas narrativas pictóricas, não implica – tenhamos isso em mente – uma desvalorização da individualidade de cada pintor. Os gestos, as vestes, as personagens da pintura russa, nessas obras de caráter religioso, não são tão distintos ou distantes dos da pintura de qualquer outra nação cristã. Independentemente de crenças, as pessoas costumam encantar-se com as pinturas de caráter religioso porque elas fornecem uma experiência estética. Zeki, que originalmente cunhou o termo neuroestética, está bem amparado ao estabelecer as bases para a compreensão, o que ele denomina a base biológica da experiência estética, e a formulação de uma definição neurobiológica da arte.

Possivelmente existam neurônios no cérebro que representem a forma feminina “sensual” em oposição à forma masculina angular, e o artista as teria escolhido – inclusive no caso das pinturas religiosas – para ampliar a “essência” de ser mulher, movendo a imagem ainda mais ao longo do espectro masculino-feminino. O resultado disso seria um “grande estímulo” ao domínio das diferenças existentes entre macho/fêmea (RAMACHANDRAN; HIRSTEIN, 1999, p. 18). Certamente, isso não reduziria a arte a uma narrativa não imaginativa e criativa, mas, a definição neurobiológica de Zeki, contribui para a solução do problema de compreensão absoluta da arte. Para ele, essa compreensão se tornará inteligível e profunda, se for baseada no funcionamento do cérebro, e ainda, a grande arte, ao se aproximar das muitas facetas da realidade e não da aparência, pode evidenciar a oportunidade, que oferece ao cérebro, de interpretá-la de forma variada, e todas essas formas podem ser válidas (*ibid.*, p. 22). Grandes descobertas foram abarcadas pela arte vinculada à ciência e, como se sabe atualmente, mediante *uma leitura científica da narrativa pictórica do nosso cérebro*.

As *afinidades artísticas* são convergências e podem criar um corredor, pelo qual todas as formas de arte podem passar; algumas vezes, elas irão convergir com maior ou menor intensidade, ou ainda divergir com maior ou menor intensidade. A obra natural inspira a obra pictórica e a literária; e a elaboração de ambas exigiu do artista uma leitura prévia. A função de ler com certa coerência não é peculiar só ao trabalho prático, mas também ao trabalho artístico; precisamos de uma coordenação lógica. A coordenação lógica é necessária ao trabalho artístico, – o momento da criação e emissão da mensagem –, e também à leitura desse trabalho – o momento da recepção da obra –, que ocorre certamente em um tempo distinto ao da elaboração. A obra de arte também exige um trabalho de pensamento, um exercício de raciocínio tanto na elaboração quanto no entendimento. Muitas obras literárias ou pictóricas possuem textos inseridos em outros textos, ou seja, linguagem sobreposta à sua linguagem e reveladora de uma estrutura que foi objeto de muita reflexão. O artista envolve seu personagem numa teia de dificuldades e deixa o leitor diante de um texto emblemático¹².

A expressão pictórica permite ao artista selecionar os pontos altos de sua expressividade e os exageros ou recuos dos elementos que irão compor sua narrativa, inclusive nas narrativas tradicionais. Essa mesma lógica que se configura como mensagem, torna possível – até considerando os *universais artísticos* – ao artista reelaborar toda a existência de personagens clássicas ou não clássicas, e ainda conduz tanto o próprio artista como nós, leitores, a reler esses enredos, a cada vez e a cada nova pintura de uma forma distinta.

Quando visitamos o inferno e todas as suas criaturas ou quando presenciamos a luta do bem contra o mal ou retornamos ao céu, temos de realizar todo o percurso sempre por uma nova via artística. Exemplos encontrados em imagens referentes ao *batismo de Cristo*, à *descida da virgem ao inferno*, ou à *luta de Jacó com o anjo* (de Gênesis 32, 24-30), estão presentes na obra de vários artistas, dentre os quais podemos mencionar Marc Chagall, Gustave Doré, Odilon Redon, Aleksander Ivánov e até Rembrandt; ou ainda obras como a *Pietá*, que se tornou um símbolo dela própria.

¹² Deste tipo de *teia* nos fala Edgar Allan Poe em seu texto *The Philosophy of Composition* (1846) ao mencionar o personagem do romance *Barnaby Rudge* (1841), de Charles Dickens, e uma nota escrita pelo próprio Dickens falando acerca do romance *Caleb Williams* (1794), de William Godwin, composto de trás para frente, o segundo volume antes do primeiro, com total percepção do processo criativo por parte do autor. Poe então revela seu próprio processo criativo ao dizer que prefere começar a obra com a consideração de uma emoção mantendo como princípio constante a originalidade. Ele não é um defensor da intuição em seu auge e afirma não gostar nem um pouco da visão do processo ainda não definitivo que envolve a composição da obra. Seu leitor deve se deparar com a obra acabada. No poema *O corvo* há uma *sucessão de poemas breves* ordenados de acordo com o efeito pretendido sobre o leitor; esse processo criativo que visa causar um determinado efeito (ação x reação) não é diferente na pintura; o artista quer causar um determinado efeito sobre o leitor.

Pietà, El Greco, 1592

Pietà, Franz Stuck, 1891

Pietà, Mikhail Vrubel, 1887

Figura 13: Narrativas pictóricas da Pietà

Obras com temática pré-estabelecida por vários referenciais, como é o caso das histórias bíblicas, reforçam a *lei do deslocamento de pico*, assim denominada por Ramachandran, pois a ênfase em algum aspecto pode indicar, em meio aos referenciais comuns, o que é o referencial cultural da atualidade do pintor, ou da escola ou do gênero a que o pintor aderiu, além das demais referências de obras já realizadas com o mesmo tema. A função referencial – o contexto – da obra pictórica varia de acordo com o contexto do artista, que irá dar mais evidência ou desvios a um aspecto da pintura de acordo com as manifestações artísticas vigentes em seu tempo. Num determinado período da história da arte, pode ter sido mais interessante aos artistas a ênfase nas formas do corpo; em outro momento, a ênfase pode estar justamente na total destituição da sensualidade e no direcionamento para outro ponto da pintura. Novamente, é possível dizer que há elementos convergentes poeticamente que se encontram distribuídos de modo diverso, de acordo com a personalidade (mais constante) e o estado de espírito (mais inconstante) de cada artista.

Ao se fazer pintura, a linguagem falada é transposta em imagem e pode voltar a ser palavra quando descrita. O caminho percorrido pela linguagem é interminável. Para escrever, inicialmente o homem desenhou, até que o desenho ganhou o nome de letra e configurou-se como alfabeto e cada alfabeto construiu-se de acordo com sua cultura e sociedade. Ao

registrar as *Amigas do vilarejo* (fig. 14), o artista quer-nos contar acerca de um cotidiano que chamou sua atenção; ele quer alfabetizar pictorialmente o comum para tirá-lo dessa zona de percepção, quer fazer que tal dia seja lido e relido. Ele quer-nos apresentar pessoas que se conhecem desde sempre. O simples ato de sentar-se num dia qualquer e tocar um instrumento musical adquire novos caminhos na criação artística, torna-se menos “real” e mais encantador. A parede com a tinta por cair ao fundo, a colcha florida sobreposta sobre o banco de madeira, a atenção das possivelmente irmãs à musicista do vilarejo, mostram o quão à vontade ela está com seus pés descalços pendentes e quão uma das meninas também já se sentiu à vontade para estar descalça também. Nós, leitores/espectadores, acompanhamos os olhos das duas ouvintes da musicista e nos convertemos em ouvintes junto com elas. O espaço interno da casa simples toma dimensões maiores pelo reforço das cores para comunicar uma integral singeleza à mensagem artística do quadro. O espaço interno do artista e o tempo interno do registro se encontram para delimitar o cenário ao leitor. Assim como assumimos o papel de ouvintes da música, também nos compenetrámos no instrumento tal como a musicista e, só depois, passamos à leitura do restante da obra.

Diferentemente do que ocorre na fotografia, que nos traz uma identificação mais imediata com a “realidade”, na pintura não questionamos qual é o assunto das personagens, mas podemos livremente montar toda uma narrativa em torno da obra – ainda que conheçamos uma possível narrativa; quando se trata de pintura com personagens e temáticas históricas, a liberdade de leitura é mais limitada do que naquelas com referenciais mais amplos como de *Amigas do vilarejo*, contudo, ela não ultrapassa a nossa própria lógica, que já dialoga com a lógica do artista, nosso guia.

Ramachandran (2003) nos remete a todas as informações irrelevantes que objetivam desordenar a imagem e distrair nossa atenção para longe de onde ela é necessária à crítica, a seus contornos e esboços; o artista tenta poupar nosso cérebro de uma série de problemas, e a sua *mensagem* (a verdade do artista) acrescenta as mudanças que pretende deixar ao leitor de sua obra. Na construção artística não relacionada à palavra “[...] toda imagem é um mundo” (MANGUEL, 2009, p. 29), e ocorre o processo dialógico da obra, que espera um entendedor ativo, que irá interagir com ela na busca de sentido.

A arte ocorre em meio ao cruzamento de contextos, por meio de uma forma criada que reformula uma realidade pela criação. “Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global” (OSTROWER, 1977, p. 134). Para considerar uma obra de arte legível sob as mesmas propriedades do texto é preciso tratá-la como linguagem; a arte não é uma mera técnica de reprodução das aparências de figuras

humanas, paisagens ou objetos como a fotografia, que, para Fayga Ostrower, propõe captar uma parcela da “realidade”. “A arte é uma linguagem própria, cujos termos específicos – cores, linhas, formas – são expressivos em si, e cujos contrastes e ênfases formais também se tornam expressivos” (OSTROWER, 1998, p. 3). A obra de arte adquire a capacidade de aludir a uma realidade diferente da que representa.

Figura 14: Amigas do vilarejo, Nikolai Bogdánov-Bélski, 1912-1913

As relações podem ser estabelecidas no mundo da vida e na vida do mundo e tudo é passível de ser pesquisado e compreendido pela ciência, e, da mesma forma, expresso pela arte. Essa imensa teia de correlações, tão inerentes a toda constituição do universo – *cosmo*¹³ – pode ser subdividida em partículas minúsculas e/ou em representações pequeninas de uma partícula desse mundo por meio das expressões humanas. A profundidade dada por um pintor tem um forte elo com a sua expressividade; ele explicita sua opinião ou se isenta acerca de um determinado personagem. A linguagem da arte permanece não verbal, e é formal no sentido lógico, da coerência da estrutura formal de um conjunto. Inexiste paráfrase na arte. Para Ostrower (1998, p. 258), há uma clara distinção entre a noção do não verbal e do pré-verbal. O pré-verbal denota uma fase anterior ao uso da palavra; as formas de arte não se colocam anteriores à verbalização, pois, jamais serão verbalizadas. Isso é impossível.

Na pintura que intenta ser arte, a imagem está para a *poiesis* de forma incondicional, e sua forma são todas as formas. Tudo é imagem – as palavras, as fórmulas, as partituras, as pinturas etc. – até se transformar em algo além. As formas pré-existentes influenciam as formas criadas, assumidas por qualquer manifestação do ser humano interessado em conhecer melhor o mundo que habita e que a partir do conhecimento irá converter seu interesse em uma forma que pode ser transformada em um objeto artístico ou prático. Roger Penrose, ao tratar dos “milagres”, nos remete à questão da beleza; a bela forma não está associada apenas ao objeto artístico. Em sua obra *The Road to Reality: A Complete Guide to the Laws of the Universe*, ele trata de muitas ideias que representaram importantes avanços na teoria física, colocando-as em níveis de abstração capazes de comprovar que são convicentemente belas.

Existe a beleza indiscutível da geometria euclidiana, que formou a base da primeira teoria física profundamente exata, ou seja, a teoria do espaço formulada pelos antigos gregos. Um milênio e meio depois, veio a extraordinária elegância da dinâmica newtoniana, com sua profunda e bela estrutura geométrica simplética subjacente, como revelado mais tarde pelos formalismos de Lagrange e de Hamilton. A forma matemática do eletromagnetismo de Maxwell, também, é realmente primorosa, e não há dúvida sobre a beleza matemática suprema da relatividade geral de Einstein. O mesmo pode ser dito da estrutura da mecânica quântica e de muitas das suas características específicas. Gostaria de destacar a extraordinária elegância matemática do *spin* da mecânica quântica, da equação de onda

¹³ *Cosmo* como a reunião do todo universal onde habita toda a *imagem poética*. Segundo Bachelard (2000, p. 2), o esclarecimento do problema da imagem poética estaria ao alcance de uma fenomenologia da imaginação. “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”; e prossegue “[...] como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo? Como esse acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir – sem nenhuma preparação – em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade?” (*ibid.*, p. 3).

relativística de Dirac e do formalismo da integral de caminho da QFT (teoria quântica de campos) desenvolvida por Feynman (PENROSE, 2004, p. 1038).

O leitor de toda essa beleza dispersa e metamórfica que se apresenta em seu tempo, mas que pode se apossar de outros tempos, e que se encontra na incessante busca por aquilo que confere beleza à sua própria existência, onde se encontra a *poiesis* para justificar essa existência e a expressão dessa beleza, precisa considerar que esta assume formas que podem convergir. Podemos falar em convergência poética entre todas as formas de arte, e ainda mais quando se trata de uma arte que assume a mesma forma, razão pela qual a neuroestética e seu conceito de *universais artísticos* nos auxilia; podemos assim considerar o que Andréi Biéli escreveu em seu artigo de 1907, *A arte do futuro*, mas que a nosso ver é perfeitamente adequado à arte de qualquer tempo. Ele afirma que a arte do futuro estaria imersa na música e se relacionaria com o desenvolvimento de todas as formas de arte. Em seu texto de *Florescimento universal*, de 1910, Pável Filónov, nos descreve a razão de existência da pintura até quando esses homens poderiam perfeitamente se expressar por outras vias artísticas; para ele, a pintura seria uma linguagem artística universal acessível a todos, uma solução para o que não pode ser expresso por palavras. A mensagem (função poética) da pintura traz a narrativa pictórica que não pode existir no texto, advindo também de um desejo profundo de que essa imagem possa ser lida por todos os leitores independentemente de sua origem ou classe social. A arte não aproxima necessariamente as pessoas, mas, sim, o modo de viver; até pessoas de universos completamente “distantes” podem possuir características e aspirações comuns; por essa razão, tanto na arte como na ciência, nunca se sabe de onde sairá uma modificadora novidade criativa em forma de expressão, pela via do objeto científico ou artístico, e também não podemos afirmar em hipótese alguma que os artistas possuem unicidade criativa, no que também a arte se assemelha à ciência; um cientista compreende, aprende e compartilha a partir de descobertas anteriores ou que estão acontecendo ao longo de sua existência, e o mesmo faz o artista.

1.2 Convergência poética entre as sensibilidades que dão forma à arte

A arte tem uma forma, ela não é metafísica, diz Ayn Rand (1975), distinguindo-se, portanto, da religião. O artista não precisa copiar, mas dizer que é um fato – seu objeto artístico pronto, a sua mensagem enviada –, ele cria sua própria arte ou ele representa uma escola; qualquer coisa feita pelo homem está aberta à razão pelo mesmo tipo de processo mental que os assuntos científicos ou os metafísicos. Além disso, ainda de acordo com a

autora, a *arte é uma recriação da realidade* de acordo com os valores metafísicos do autor, *não uma fotografia. Arte não é jornalismo*. Metafísica como a natureza da realidade em si, a natureza da existência. “É sua visão do homem e da natureza da existência que um escritor ou qualquer artista realmente expressa na arte”; a arte romântica constrói modelos não com a finalidade de melhorar ou ensinar algo ao leitor, a arte não se propõe a ser didática; ser didática é algo secundário, seu propósito primário é a contemplação pelo seu próprio bem, de forma que o propósito é que o leitor veja a grandeza de que o homem é capaz e seja inspirado por ela, caso deseje. Portanto, toda a obra de arte, para Rand, é uma confissão psicológica por meio daquilo que o artista escolhe mostrar; um artista declara para o mundo: “isto é o que eu acho importante e por essa razão estou projetando para que outros observem; este é o mundo como eu vejo, está é a essência das coisas, isso é o que importa”. Se um autor escolhe mostrar como objeto principal de seu foco a inteligência, a habilidade, a integridade, a busca e a conquista de valores grandes e exigentes, ali ele revela um tipo de alma e sua visão da vida. Se outro autor escolhe mostrar como objeto de foco a mediocridade, a impotência, a depravação, o sofrimento e a derrota, ele revela outro tipo de alma e outra visão de vida. Em qualquer caso, o que foi apresentado é *uma estimativa metafísica da existência do homem*, ainda que o autor só saiba dessa estimativa na forma de emoção (função emotiva) do que lhe parece “certo” no processo criativo. A arte passa por todas as funções da linguagem para fazer-se ler por meio da emissão da mensagem que passa por um canal (função fática) compreensível.

A língua é um código de símbolos visuais-auditivos que serve à função psico-epistemológica de converter abstrações em coisas concretas ou, mais precisamente, para o equivalente psico-epistemológica ou coisas concretas, em um número razoável de unidades específicas. [...] Considere a enorme integração conceitual envolvida em qualquer declaração, desde a conversa de uma criança ao discurso de um cientista. [...] Enquanto as abstrações cognitivas identificam os fatos da realidade, as abstrações normativas avaliam os fatos, prescrevendo, portanto, uma escolha de valores e um curso de ação. Captações cognitivas lidam com o que é; abstrações normativas lidam com aquilo *que deveria ser* (nos reinos abertos à escolha do homem) (RAND, 1975, p. 6).

Para Rand, questões como se a felicidade é possível na Terra, dentre outras, são questões metafísicas, e as respostas a elas determinam o tipo de ética aceita e praticada, ou seja, são o elo entre a metafísica e a ética¹⁴. Em arte, é possível dizer que as contribuições

¹⁴ Metafísica: “[...] a ciência que trata da natureza fundamental da realidade – envolve as mais amplas abstrações do homem. Ela inclui todas as coisas concretas que ele já percebeu, ela envolve uma vasta soma de conhecimentos e uma longa cadeia de conceitos tais que nenhum homem poderia manter tudo no foco de sua consciência imediata” (RAND, 1975, p. 7). Ética: “[...] a ciência normativa é baseada em dois ramos cognitivos da filosofia: a metafísica e a epistemologia” (*ibid.*).

recentes dos estudos científicos podem ser extremamente esclarecedoras; todo o processo criativo envolve o papel do consciente e do inconsciente – o subliminar (abaixo do limite)¹⁵ –, “[...] o trabalho feito pelo inconsciente é uma parcela crucial do nosso mecanismo evolutivo de sobrevivência” (MLODINOW, 2013, p. 9). O mundo possui mundos pequenos, cada ser humano está habitando o mundo maior e também o seu mundo menor; “[...] os cientistas formulam teorias acerca do mundo físico; nós todos, como seres sociais, formulamos ‘teorias’ pessoais a respeito do nosso mundo social” (*ibid.*, p. 10). Essas teorias, formuladas porque estamos em uma sociedade (no mundo maior), nos conduzem à interpretação do comportamento dos outros, e nos possibilitam antever suas reações, bem como, segundo Mlodinow, estabelecem como nos sentimos com relação a outras pessoas. Todos esses aspectos certamente influenciaram a feitura da obra de arte.

A arte é uma recriação seletiva da realidade de acordo com os juízos de valor metafísicos de um artista. Um artista recria os aspectos da realidade que representam sua visão fundamental do homem e da existência. Na formação de uma visão da natureza humana, uma questão fundamental que se deve responder é se o homem possui a capacidade de volição – porque as conclusões e avaliações em relação a todas as características, necessidades e ações do homem dependem dessa resposta.

Suas respostas opostas a esta pergunta constituem as respectivas premissas básicas de duas grandes categorias da arte: o romantismo, que reconhece a existência da volição do homem – e o naturalismo, que a nega. No campo da literatura, as consequências lógicas dessas premissas básicas (quer consideradas consciente ou inconscientemente) determinam a forma dos elementos-chave de uma obra literária¹⁶. [...] A faculdade da volição opera em consideração aos dois aspectos fundamentais da vida: a consciência e a existência, ou seja, sua ação psicológica e sua ação existencial, isto é, a formação de seu próprio caráter e o curso de ação que ele busca no mundo físico (RAND, 1975, p. 91-92).

Habitantes deste pequeno pedaço do universo, as pessoas partem sem deixar vestígios como as estrelas, e também sem ser um nome que tenha sobrevivido à existência delas. A maioria esmagadora dos passantes realmente passa, e o rastro apaga-se sem que a luz sobreviva; a vida se esvai, e a luz de sua estrela morre. A arte busca eternizar o que se perde. A arte faz-se também para que a realidade não seja apenas o golpe da finitude; algumas pessoas passam a existir para nós porque foram lidas por outras pessoas em outros tempos: na literatura – a imagem mental expressa em palavras pode nos fazer recriar uma personagem segundo nossa imaginação; na pintura – a imagem concreta “objetiva” expressa nos oferece

¹⁵ Termo de Leonard Mlodinow (2013). Estudos recentes permitem a investigação desse “mundo subliminar” – a ciência do inconsciente e sua compreensão pode estabelecer a relação deste com a arte, por possibilitar a compreensão de *uma realidade mental mais profunda*.

¹⁶ O que também ocorre na obra pictórica.

uma noção da fisionomia da pessoa, sem que tenhamos de recorrer à imaginação num primeiro momento, recurso inevitável no momento seguinte. Uma pessoa que não existia no limitado mundo da outra, especialmente em função do tempo e do espaço, adquire vida artística expressa por meio da existência atribuída pelas mãos do artista.

Figura 15: *O violonista azul*, 1947

Figura 16: *O violonista verde*, 1923-1924

O tempo, que se torna reduzido a cada espaço de minuto para a personagem solitária pode ser metafórico – por exemplo, no violinista de Chagall (fig. 15 e 16)¹⁷ – o personagem é solitário em um espaço em que ocorrem muitos episódios. Nesse vaivém da personagem – tempo/espaço na arte –, podemos, como leitores, partir rumo a qualquer espaço-tempo, sem limites, apenas, como já dissemos, correndo contra o limite da própria realidade. Embora os contextos sejam essenciais e sirvam à obra de arte, o contexto dela é a variável expressiva.

¹⁷ A respeito disso, Marc Chagall, nos esclarece numa entrevista publicada originalmente na *Partisan Review* (New York), XI, I (Inverno 1944), p. 88-93: “Sou contra os termos ‘fantasia’ e ‘simbolismo’ em si mesmos”. Ele prossegue explicando que todo *o nosso mundo interior é a realidade* e, talvez, mais do que o nosso mundo aparente; por propor um único aspecto de um objeto para a nossa consideração (as relações com a luz e a sombra, ou as relações geométricas), ambos, impressionismo e cubismo, teriam sido fáceis de entender; no entanto, um aspecto de um objeto não é suficiente para compreender toda a sua totalidade, porque seus aspectos são variados. Nesse sentido, o cubismo limitaria “a expressão pictórica indevidamente”, o que seria um empobrecimento de vocabulário pictórico. Ele conclui afirmando sentir que a pintura precisava de uma maior liberdade do que aquela permitida pelo cubismo.

A deformação¹⁸ [das imagens] aponta para o caráter do narrador e, portanto, apresenta uma forma específica de lirismo. Ela também nos faz procurar as posições e pontos de vista que justificam determinados elementos de informação. Essa busca pela motivação assemelha selecionando a justificação de uma metáfora verbal. Assim, em um caso como *O violinista*, de Chagall, talvez possamos falar com alguma justificativa do caráter metafórico do texto visual icônico. O caráter metafórico de um texto tal só é possível devido à natureza metafórica da mensagem como um todo e emerge num nível que está muito distante daquele dos significados primários, ao passo que os textos verbais permitem aos elementos particulares serem metafóricos sem que o todo precise ser metafórico (MAYENOVA, 1981, p. 133-138).

A ruptura dos padrões da linguagem na obra pictórica, que sejam julgados irrelevantes ao significado de seu uso na imagem, perde os padrões de referência na realidade; assim, por exemplo, um pássaro pode se apresentar sentado em uma cama de pernas cruzadas tal como uma pessoa, e, suas cores podem possuir uma combinação ainda não vistas na natureza. As possibilidades de sua cor são todas as cores possíveis; a imagem se autodeclara como a *mensagem* do texto artístico, e o significado de cada componente dela é o seu uso dentro da imagem como um todo. Pode haver, nesse caso uma tentativa de fuga aos clichês de seu tempo – as convenções e sutilezas inerentes a uma estilização-padrão e conscientemente adotadas, ou a *mensagem* pode conter um código simples ou complexo, que solicite um agente capaz de decodificá-lo. Seria possível afirmar que sempre existe um código que poderia ser denominado a chave para a leitura de uma determinada obra (seja ela escrita ou pictórica). A imagem traz, em sua narrativa pictórica, o que é mais central em cada obra, seu enredo ou a autopresença, ou onipresença da linguagem artística – o seu mundo.

Como decifrar a mensagem expressa dessa “realidade” via expressão artística? As obras do realismo são uma compreensão de determinado contexto ou são o fruto da incompreensão deste? De acordo com Wittgenstein, devemos deixar de lado a explicação e aderir à descrição, o que está à frente dos nossos olhos; o que, por vezes, se torna o mais difícil – ver = *ser lido*. Na pintura, é o nome das coisas que aponta para seus referentes? Existe, em alguns quadros, a criação de regras pictóricas (que, no caso das palavras implicariam regras gramaticais e, no texto artístico nas regras de utilização de cores e elementos)? O pintor nos deixou pistas de como acessar o código/cor de sua mensagem pictórica? Em Wittgenstein, o ato de *ler* implicaria no ato de fazer a reprodução derivar do seu

¹⁸ A deformação tem proximidade com a lei (da estética) denominada deslocamento de pico como veremos adiante. Além da deformação, personagens como os anjos em Chagall, associam-se à sua cultura; no judaísmo, os anjos “são seres representando conhecimento, verdade, justiça e paz, talvez alados mas impalpáveis, muito distantes de rechonchudos bebês querubins da arte cristã” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 44).

original; tal ato tão relevante nesse trabalho implicaria, portanto, a não fuga do que o pintor criou em sua imagem. Se ele não adicionou nenhum elemento ou cor, ele não quer adicionar ou extrair referentes às imagens aos nossos olhos, estejam eles localizados no passado, presente ou futuro; se o pintor encontrou ou não um contexto apropriado para o seu enunciado, ele o expôs aos nossos olhos pelo uso das tintas. Não podemos acrescentar elementos à sua pintura posteriormente, além daqueles gerados por nossa imaginação; a literatura nos dá mais margem para o acréscimo de elementos porque somos os elaboradores de sua imagem.

A obra do realismo, embora não “real”, chega a nós contada por outro leitor, e não há como não recorrer a nós próprios, porque não somos onipresentes e atemporais, ou seja, a escrita pictórica também pode esbarrar na mesma pedra em que, por vezes, esbarra a escrita literária – a da incapacidade de expressão, pois os objetivos ocorrem em estados emocionais complexos e por vezes inexpressivos. E ainda o uso da metáfora das imagens pode fomentar a ilusão, se tiver o intuito de ludibriar o leitor, caso em que tais imagens (muitas vezes com vínculo político) precisam ser lidas com desconfiança em relação ao que elas nos narram. A descoberta do “eu” artístico do pintor pode vir envolta por uma catástrofe ou por um evento agradável. Existe o pintor (seu corpo e toda a sua composição de emoções) e o sujeito que o transcende; a obra de arte seria autossuficiente ou não para comportar ambos.

A obra e suas infinitas conexões metafóricas e metonímicas estabeleceriam uma parceria com a existência *bem* nos limites de sua estrutura. A estrutura da obra artística que anula a morte da existência – o único fim da emissão de mensagens artísticas – tanto para fazer-se existente. Quanto mais metafórica a narrativa pictórica, tanto mais talentoso é o artista, mais forte será em sua obra a incidência da função poética da linguagem.

Ao separar a *poiesis* do verso no texto escrito e reuni-la a todas as possibilidades de texto artístico, desde os textos musicais (partitura) aos pictóricos, colocamos a *leitura* da imagem como possibilidade de uma narrativa pictórica, considerada arte, destituída ou não de limites de tempo e de espaço, ou de possuir paisagens concretas ou abstratas. A ciência nos indica a capacidade que temos de sentir a imensidão da beleza circundante e de sermos capazes de ver nela cada pequena partícula de mistério subjacente; e, como se isso não bastasse, nos auxilia na compreensão lúcida acerca da nossa própria incapacidade de expressar esses sentimentos tão grandes que nos impelem a buscar as verdades explicativas; o artista é também um pesquisador interessado nas explicações expressivas do mundo para se expressar a partir dele, para ele e por meio dele.

A obra de arte é o objeto que apreendeu o sentimento do artista, o elo entre o que ele vê de seu mundo e o que pretende expressar deste. A esse respeito Fayga Ostrower (1998, p. 53-57) examina a teoria do caos, na qual as ordenações emergem de estados de desordem sem invalidar as relações de “causa-efeito”, ou seja, mediante uma sequência causal de eventos, numa visão retrospectiva – fenômenos posteriores desencadeados por anteriores –, não há como projetá-los para o futuro com precisão; é praticamente impossível chegar a definir a totalidade de aspectos nas condições iniciais de algum fenômeno na arte. Caos não remete ao estado total de confusão que escape à percepção humana, mas a um efeito inevitável, indeterminado, imprevisível em seu resultado. Assim é o trabalho artístico, que nunca segue em linha reta para um alvo predeterminado, a condição da arte é estar sempre em aberto, disponível a um resultado não previsto e a uma análise selecionada a partir de alguma dominante “teórica”. É possível, dessa forma, transpor as noções da teoria do caos para os princípios fundamentais artísticos nos quais ocorrem os processos criativos na arte.

A intuição, que não basta nem à ciência, nem à arte, pois é passível de erros, é essencial na análise do processo criativo, porque, ao iniciar a composição de uma imagem, o artista introduz os traços de seus desenhos e relaciona as linhas para que constituam a forma que contextualiza a obra, e tal contexto irá conferir a cada traço uma função que estrutura a composição artística e o que ela objetiva significar. Pela intuição e pela experiência, o artista seleciona o estilo de sua linguagem. Kandínski foi um grande defensor dessa “necessidade interior”, capaz de trazer o alcance da grande síntese. “Acontece que algumas vezes o silêncio fala mais alto que o ruído, e a mudez adquire uma eloquência sibilina” (KANDÍNSKI, 1982, p. 769).

Quando falamos em intuição e experiência, não nos esqueçamos de outras duas características essenciais que Arthur Conan Doyle registrou em *Um estudo em vermelho*: a da dedução e da análise; devemos rememorar uma personagem que, tal como um bom artista ou cientista, era um especialista do raciocínio e da observação, que nos incentiva a inferir *a partir de uma gota d’água* tal como o lógico (nos padrões do século XIX) a existência do Atlântico e do Niágara; e nos ensina que como todas as demais *artes*, a *ciência da dedução* e da análise é adquirida por meio de um estudo longo e paciente. Sherlock Holmes possuía métodos semelhantes ao de cientistas contemporâneos seus, e também alguns métodos distintos, novamente como ocorre nos métodos dos artistas. Holmes se distanciou de homens como John Herschel e William Whewell (metodólogos clássicos), mas se aproximou de homens como Augustus de Morgan e William Stanley Jevons (defensores da lógica simbólica e da teoria probabilística da indução), o que o aproxima dos lógicos do século XX; assim

como muitos artistas, Morgan e Jevons estiveram adiante de seu tempo. Se inferirmos acerca das distintas *Entradas ou estradas para o vilarejo* narradas pictorialmente por Issaak Levitán e outros artistas, o preceito de Holmes em *O signo dos quatro* não seria tão absurdo: a eliminação das convergências impossíveis traria à tona as improváveis e poderiam, por meio de evidências observáveis, nos aproximar da *mensagem* artística. As ferramentas que utilizamos para a compreensão do outro, não são adquiridas em um processamento puramente emocional, mas do emocional que se processa no mental; daí surgem as grandes percepções que temos do mundo que nos cerca.

Nossa capacidade de compreender as outras pessoas e de sentir empatia com as coisas, as associações que estabelecemos, as conjecturas sobre possibilidades e probabilidades, nossa imaginação e, sobretudo, nossa criatividade, todas elas afloram deste dom extraordinário e misterioso em nosso ser sensível. Reunindo cada momento o consciente e o inconsciente, tudo o que a pessoa sabe e o que sente, e também o que ela é, ou seja, integrando tudo em sua personalidade, a intuição torna-se a via áurea para os processos cognitivos e expressivos. Pois tanto as indagações como também as respostas que se tornam possíveis fundamentam-se, em última instância, em uma seletividade interior, que é a verdade de cada indivíduo, caracterizando-o em suas afinidades e seus interesses, suas aspirações e seus valores (OSTROWER, 1998, p. 55-56).

Os narradores pictóricos nos conduzem aos hábitos culturais e nos escrevem com pincel as descrições do local onde viveram. A tradução de um signo linguístico é quase sempre uma “transposição criadora”, faça ele parte de um texto composto por palavras ou imagens. Uma imagem contém uma série de elementos que ultrapassam a leitura iconográfica, chegam à leitura iconológica, que auxilia o estabelecimento de relações com os elementos não explícitos. A função poética é essencial para a obra de arte, pelo fato de seu objeto ser por excelência a *poiesis*; o que não isenta a obra poética da possibilidade de assumir a forma de outra para criar/enunciar a mensagem, a exemplo do que fez Kandínski, ao inserir a música na pintura, ou ainda quando uma temática referencia duas formas distintas de criação artística com base na *poiesis*, como a relação existente entre o poema *Meu demônio*, de Mikhail Liérmontov, e as pinturas de Mikhail Vrúbel.

O processo criativo é um círculo constante de criação, no qual a intuição, aliada à experimentação, pode dar à forma artística o que seu anseio e a maturidade do artista permitirem. Em sua última tela, *O lago* (obra que ficou inacabada, devido à morte do pintor), Levitán traz o *lago*, que é um espelho da natureza em si própria, não apenas pelo reflexo das nuvens na água, mas pela ideia de infinitude existente no elo entre ambos os elementos, o céu (ar) e a água; entramos na obra como que por um barco pela água do lago, podemos segui-lo

ou podemos parar e aderir à terra firme. Há três elementos na obra: a água, que conduz o leitor ao ar e a terra; não há nada que nos remeta ao fogo, tudo é silêncio e toda a serenidade repousa em paz. O objetivo de Levitán teria sido o de criar uma imagem que seria um somatório de tudo, a partir de seu ponto de vista caracteristicamente russo: grandes extensões de terra e água, as silhuetas brancas das igrejas, as grandes nuvens impulsionadas pelo vento e os juncos farfalhantes.

Figura 17: *O lago*, Issaak Levitán, 1900

Já Kandínski, adota o “nome” de uma música para uma pintura. “A arte é uma linguagem do espaço” (OSTROWER, 1998, p. 23), onde o espaço é o meio e o conteúdo das experiências de fusão; então a função poética é nela recurso para a realização de uma composição. A análise (leitura) iconológica considera os elementos que compõem as questões de forma e de sentido (metáfora e metonímia) na criação artística (intuitiva + dedutiva). A leitura iconológica seria o estudo funcional (externo), ligado ao estrutural (imane). A fase analítica do cubismo chegou ao seu auge em torno de 1911, segundo Ostrower (*ibid.*, p. 20-56), a fragmentação torna-se progressivamente mais radical e não importa qual venha a ser o motivo pictórico da imagem; os objetos são em si indiferentes, o ponto de partida, o pretexto, fragmentado em reduções extremas, como partículas elementares de matéria, das quais se construirá uma nova espacialidade dinâmica, em movimentos rítmicos de uma espacialidade quase desmaterializada. Para Fayga Ostrower existe o papel relevante da intuição no conhecimento humano, e

não seria possível criar sem intuir – sem este vislumbre de novas possibilidades que se fazem presentes no ato de criar. A intuição como que encerra um pressentimento, até mesmo uma espécie de pré-conhecimento, em função do qual se reconhece a validade das possibilidades que surgem na mente, identificando-as com dados reais de uma nova configuração (OSTROWER, 1998, p. 56).

A autora prossegue, afirmando que não se deve confundir o intuitivo com o instintivo, a intuição integra todos os conhecimentos intelectuais de uma pessoa e suas experiências emocionais, tal como seu lastro cultural. Assim, é possível afirmar que cada intuição é uma nova linguagem. A composição musical¹⁹ pictórica de Kandínski é sua nova linguagem.

A música revela a sua existência de acordo com o tempo – até a música não interpretada: a leitura da folha de música é realizada em um período de tempo contínuo. O problema da temporalidade musical seria encontrado na operação da obra, pois a transição de uma percepção a outra não é apenas produzida a partir de uma nova percepção, mas mantida de uma expressão permanente. A transição entre olhar e realmente ver – para nós, conseguir *ler* – se dá em um *continuum* – não há dúvida de “ver” como “ouvir”, mas “ver” no sentido de

¹⁹ A *Composição I* de Kandínski teria sido começada cerca de um ano antes de sua imersão nos novos conceitos musicais de Schönberg, mas a partir daí, tal como o músico, o pintor buscou um campo cromático livre, exemplificado de modo consistente em sua *Composição VII*, de 1913, com as ambiguidades espaciais para experimentação total do espaço pictórico sem a expectativa de que haja uma resolução. As *Composições* partem de um olhar abstrato; a V, VI e VII foram realizadas no pré-guerra e são comparadas ao uso da dissonância não resolvida de Schönberg.

“fazer bom uso” das características da pintura, para reconhecer os “traços”, da mesma forma que se reconhece um rosto em um desenho não evidente, como reconhecer algo em alguma coisa.

Figura 18: *Composição II*, Vassili Kandinski, 1910

Figura 19: *Composição VII*, Vassili Kandinski, 1913

O reconhecimento da imagem, a leitura de seus pormenores, pode ser realizada com o reconhecimento das mesmas características como em outra organização ou em outro arranjo das linhas. É possível falar em sonoridade em uma imagem “estática”? Tal metáfora²⁰ se deve ao fato de que a obra de referência, de acordo com *As linguagens da arte*, de N. Goodman, distingue diferentes maneiras de acordo com a construção da referência. Se for em certa medida contraindicada, a aplicação de um termo se torna metafórica; “a metáfora exige tanto a atração como a resistência – de fato, uma atração que vence a resistência” (GOODMAN, 1976, p. 96). Kandínski, ao seguir rumo à pintura abstrata, enxergou na música a forma de arte-líder, mestra de todas, por ser a mais abstrata e não imitar a realidade. A música seria capaz de ensinar a utilização das cores, das linhas e da forma à pintura. Para ele, no trabalho do artista o pensamento não deveria interferir, apenas a ‘voz interior’, por si só, deveria falar e exercer o controle. O pintor, justamente para que pudesse ser capaz de se expressar, deveria conhecer o seu próprio material e desenvolver a sua sensibilidade atingindo o reconhecimento e a vibração espirituais.

A metáfora seria uma palavra que vestiu uma nova roupagem e foi bem utilizada porque conseguiu ser compreendida, e pode servir às mais variadas formas de arte, ou seja, pode ser lida por ter sido *bem-sucedida* em sua aplicação literal e, a partir de sua criação (da metáfora), passa a ser aplicável a um novo domínio, *o metafórico*. Existe, portanto, um conjunto de objetos que já possui uma determinada organização sob um sentido literal; ao estar nesse novo domínio (metafórico), tais objetos se tornam reconhecidos (*via caráter cognitivo*, segundo Goodman), pela facilidade que termos já conhecidos possuem de se construírem de outra forma (mais econômica) para expor em sua mensagem. De certo modo, as novas organizações são também familiares, sem deixar de reconhecer o papel heurístico e criativo das metáforas.

A metáfora como dois polos opostos: 1º) representando tensão ou resistência na metáfora e o 2º) representando a adequação ou inteligibilidade na metáfora, nos traz dois referentes: *o literal* e *o metafórico*, que se articulam quando a resistência entre os dois referentes é compreendida (com aplicação contraindicada); a lógica é atraída para o referente

²⁰ Para Nelson Goodman a metáfora distancia-se da maioria das concepções tradicionais utilizadas para ela; este autor a considera sob a perspectiva *extensional*, isto é, o significado dos termos e dos objetos é inferido da relação destes com os respectivos referentes. Trata-se de uma teoria mais “simples” por abdicar de noções como conotações, sentidos e intenções, habituais em outras teorias. O filósofo delimita a metáfora como uma teoria dos sistemas simbólicos, que pode ser aplicada em qualquer um desses sistemas, ou seja, não é exclusivamente de uso da literatura ou da estilística. Portanto, pode ser encontrada nas imagens. É essencial também compreender que em Goodman a metáfora possui um caráter cognitivo como consequência da sua concepção construtivista da linguagem e do saber como um todo, o que se aplica às mais variadas formas de arte.

real, o orientador da aplicação metafórica, ou seja, aquilo que serve de base à metáfora. Na conclusão da sua obra teórica *Do espiritual na arte*, Kandínski recorreu a uma metáfora musical, para descrever a construção pictórica da cor e da forma. Em sua obra *Composição II*, ele fez duas divisões: a) a composição simples, submetida a uma forma clara e simples, denominada composição melódica e, b) a composição complexa, na qual se combinam várias formas, e estas se submetem a uma principal, que pode, por seu lado, resultar de difícil localização e isolamento exterior. A base da composição recebe, então, uma sonoridade particular (composição denominada sinfônica).

A leitura da aplicação metafórica²¹ a personagens de ficção faz emergir uma reflexão das suas potencialidades cognitivas pela via da *exemplificação*²², como a tragédia ou a comédia em algumas obras que são literalmente falsas, mas metaforicamente verdadeiras, com seus *símbolos exemplificativos*, obras ricas e tão poderosas para classificar pessoas e acontecimentos reais como uma classificação literal; a arte emerge epistemologicamente como uma relação de empatia, tal como a ciência.

A essência de todos os instrumentos de cordas, da lira antiga à moderna guitarra, violoncelo, ou piano, é a mesma: o som produzido pelo movimento das cordas. A qualidade desse som, ou timbre, depende de muitos fatores complexos, incluindo a natureza do material de que é feita a corda, mas em todos os instrumentos existe um tom principal ou campo, que reconhecemos como a nota a ser tocada. Pitágoras descobriu que o campo obedece a duas regras notáveis que fazem ligações diretas entre os números, as propriedades do mundo físico, e o nosso senso de harmonia (que é uma face da beleza); ele realizou experimentos em

²¹ Além da denotação verbal e pictórica, pode-se ainda distinguir de outros casos de denotação, a notação musical padrão e a citação de formas. Em comparação com a citação de um modo geral, é formada uma nova perspectiva para o problema de ruído da metáfora pictórica como uma linguagem que, segundo Goodman, inclui direta ou indiretamente as imagens citadas em expressões linguísticas, em um sistema visual que as significa. Esse significar possui seus próprios símbolos com os meios para gerar outros símbolos (a explicação de Goodman sobre as possibilidades pictóricas inclui símbolos musicais), a exemplo dos “poemas” – pinturas inspiradas pela experiência artística de Mallarmé em que as letras tornam-se instrumentos gráficos, as notas podem ser da mesma forma um jogo de significados tecidas numa imagem. A denotação de Goodman não se restringe ao caso verbal: as imagens indicam, assim como as palavras, domínios diferentes que fazem interseções com um contexto; o conceito extensional como a referência, de acordo com este autor, permite não só a compreensão da pluralidade de sentidos, mas também das alterações na área de classificação durante o curso de cadeias referenciais artísticas. Cadeias que na *Composição II* de Kandínski são formas arredondadas = pessoas; o artista se vale da lei (da estética) da *solução de problemas*, de V.S. Ramachandran que concorda com a nossa capacidade cerebral para separar as cores e por meio desse recurso, consegue ler bem uma obra como esta.

²² Na teoria de Goodman, pela via da *exemplificação* existem as duas extensões, a *denotativa* e a *metafórica*, que se articulam numa metáfora por meio daquilo que exemplificam em comum, designada por *etiqueta* ou *propriedade coexemplificada*. E como nem toda propriedade permite coexemplificação, o contexto atua como um determinante na seleção de determinadas propriedades que precisam se coexemplificar em função da sua relevância nesse contexto – quando o objeto funciona como símbolo (GOODMAN, 1976, p. 99).

harmonia (WILCZEK, 2015, p. 31). A frequência de uma composição é uma mensagem; Kandínski nos impôs um ritmo; ele torna a pictografia da música metaforizante.

Embora os sólidos platônicos²³ carreguem um ar de magia, tendo sido no passado e ainda hoje objetos de conjuro – geradores de boa ou má sorte –, sua mística inspirou, além de jogos e narrativas ficcionais, alguns dos episódios mais frutíferos no desenvolvimento da matemática e da ciência. Wilczek menciona o fascínio dos sólidos regulares na conhecida obra *Melancolia*, de Albrecht Dürer, embora o sólido representado nessa obra não seja fielmente platônico. O último livro dos *Elementos* de Euclides apresenta a construção dos sólidos platônicos e a comprovação de que são apenas cinco, obra em que Euclides, aliás, trouxe um sistema e rigor à geometria. A partir de uma perspectiva mais ampla, estabeleceu, por exemplo, o método de análise e síntese no domínio das ideias, retomados por Isaac Newton e também a formulação do chamado “reducionismo” (*ibid.*, p. 39-43). Ao pintar, o artista reduz várias ideias em um único espaço onde pode exercer a sua análise e a sua síntese do que pretende expressar; sinestésico, Kandínski compôs sua música pela via da narrativa geométrico-pictórica.

A música como instrumento de fruição emocional do ouvinte tornou-se para Kandínski um objetivo a ser atingido nas artes plásticas. Como essa forma de arte se expressa por meio do som e do tempo, ela permite ao receptor a liberdade de elaborar suas próprias imagens com base em suas sensações e emoções, sem a restrição do meramente literal ou descritivo; a pintura poderia a partir desse ponto ir além da representação do mundo visível. A música seria uma composição que atingiria o receptor de sua mensagem no que é essencial à sua vida emocional. Admirador do trabalho do compositor austríaco Arnold Schönberg, com quem teve trocas “de espírito” intelectual, Kandínski viu em seu trabalho o alcance de um contínuo musical estruturado na polifonia, o caminho rumo ao cromatismo livre, que na música é a emancipação da dissonância. As composições de Kandínski acompanham as de Schönberg.

Em Kandínski, o próprio ato criativo configura-se metafórico quando descrito por ele; o artista dizia que aplicava faixas e gotas de cores sobre a tela para fazê-las cantar com toda a intensidade que lhes fosse possível; ao renunciar à imagem figurativa e congregar em sua arte propriedades não representativas de uma determinada cor ou forma, ele objetivava encontrar-

²³ Os cinco sólidos platônicos são: o *tetraedro*, com quatro faces triangulares, quatro vértices e três faces se unindo em cada vértice; o *octaedro*, com oito faces triangulares, seis vértices e quatro faces se unindo em cada vértice; o *icosaedro*, com vinte faces triangulares, doze vértices e cinco faces se unindo em cada vértice; o *dodecaedro*, com doze faces pentagonais, vinte vértices e três faces se unindo em cada vértice; o *cubo*, com seis faces quadradas, oito vértices e três faces se unindo em cada vértice (WILCZEK, 2015, p. 40).

se com a sua necessidade interior. Em sua “pintura pura”, ele seria capaz de obter o mesmo poder emotivo causado pela música. Por isso, as *Composições* são obras especiais para o artista, pois agregam seu planejamento intencional e a transcendência das atribuições formais que representam algo específico para adotar o abstrato. Kandínski demonstra uma convergência poética entre duas formas de arte: pintura e música, congregadas em sua própria expressividade, na mensagem artística que pretendia criar, e, também, demonstra uma convergência artística com o executor de outra forma de arte, a música por meio de Schönberg com quem, pelo vínculo das afinidades artísticas, transcendeu a forma ao buscar a arte pura.

1.3 Convergência na composição da narrativa pictórica

Em todas as convergências, encontram-se a emoção, a intenção e a resolução da obra do artista para o seu receptor; em um dos maiores artistas do século XIX, Gustave Courbet ²⁴, tem-se a representação do realismo por uma visão de uma nobreza residente na existência física; o sentimento da vida encontra-se configurado na materialidade do mundo por meio das paisagens, o que ocorre de modo distinto no impressionismo, que em lugar da materialidade, foca o fenômeno da ordem imaterial como a luminosidade atmosférica, que traduz a luminosidade das horas do dia nas quais ocorre um predomínio da *relação de cores complementares*. E como a vida está interconectada, a arte também está. As “culturas” apresentam similaridades em seus referenciais, a exemplo da neve. Ao verificar semelhanças de sua cultura com outra, o indivíduo pode verificar as proximidades e os distanciamentos.

A palavra “arte” adquiriu um significado diferente; segundo Gombrich, a história da arte, no século XIX, não remete à história dos mestres de maior êxito, ou seja, não se encontra necessariamente associada aos artistas mais bem pagos desse período. Os episódios mais espetaculares nesse desenvolvimento deram-se em Paris, que se tornava a capital artística da Europa no século XIX, tal como Florença no século XV e Roma no século XVII. Artistas do mundo inteiro afluíam a Paris para estudarem com os grandes mestres e, sobretudo, para se

²⁴ O trabalho da colheita no campo era uma cena solene para Gustave Courbet (1819-1877), que é um personagem real da Revolução de 1848, quando um grupo de artistas reuniu-se na aldeia francesa de Barbizon para seguir o programa de Constable e observar a natureza com novos olhos, com ênfase em pintar as cenas da vida camponesa, realçando a compleição sólida e robusta, com movimentos deliberados. Courbet, tal como Levitán, busca um ritmo calculado no movimento e na distribuição dos elementos conferindo estabilidade ao todo, na busca por um “realismo” que se reúne à natureza ocorreu uma revolução na arte, artistas que visavam servir à natureza como discípulos; as obras expressam todos os intervalos dos ciclos naturais, sem qualquer interesse em expressar a nobreza dos homens com seus trajes “respeitáveis”, mas a nobreza da natureza.

juntar ao debate infundável sobre a *natureza da arte* nos cafés de *Mont Martre*, onde a nova concepção de arte era laboriosamente preparada²⁵. Quando se trata do espaço na pintura, esse momento traz a complementaridade das cores, utilizada não apenas de uma maneira em sua expressão, mas trazendo um espaço que digladiava ou se funde com o outro. As fusões espaciais apresentam intervalos físicos ou cromáticos, que irão delimitar ou expandir o tempo.

A impressão que artistas como Courbet queriam causar, era um protesto contra as convenções aceitas de seu tempo; o objetivo era chocar a burguesia – os artistas do XIX russo não estão distantes dos demais artistas em seus objetivos – para obrigá-la a sair de sua complacência e proclamar o valor da intransigente sinceridade artística contra a manipulação hábil de clichês tradicionais. A idealização da natureza era o método para obtenção da beleza à custa da “verdade”. Muitos pintores se juntaram a Manet e ajudaram a desenvolver essas ideias, dentre eles, um pobre e obstinado jovem oriundo de Le Havre, Claude Monet. A ideia de Monet de que toda pintura da natureza deve realmente ser terminada *in loco*, não só exigia uma substancial mudança de hábitos e certa renúncia ao conforto, mas ia resultar forçosamente em novos métodos técnicos. A “natureza” ou “motivo”, explica Gombrich, muda de minuto a minuto, os pintores desse jovem grupo de impressionistas aplicaram seus princípios não só à paisagem, mas a qualquer cena da vida real, a exemplo de Renoir.

O cotidiano dos cafés parisienses, a convivência entre os artistas das mais diversas nacionalidades foi registrada também pela arte russa (fig. 20). Como é de se esperar, teremos uma influência europeia mais forte nos artistas russos que emigraram.

A realização da transferência da experiência visual do pintor para o leitor/espectador constitui a verdadeira finalidade dos impressionistas. A luta dos impressionistas tornou-se uma valiosa lenda para todos os inovadores em arte, que agora podiam apontar esse notório malogro geral em reconhecer e aceitar novos métodos, o qual se tornou tão importante quanto a vitória final do programa impressionista (GOMBRICH, 1999, p. 523). Essa vitória esteve interligada à interferência de dois aliados que trouxeram olhos diferentes, no século XIX, a máquina fotográfica e o instantâneo, o que “ocorreu durante os mesmos anos que presenciaram a ascensão da pintura impressionista [...] Não havia necessidade de a pintura executar a tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato”. (*ibid.*, p. 524). O leitor-espectador da fotografia possuía diante de si a proximidade que, antes, era proporcionada pelos retratos na pintura; ele, agora, solicitava do artista, inovações criativas.

²⁵ Período em que artistas como Jean-Baptiste Camille Corot, em obras como *Tivoli, os jardins da Villa D'Este* (1847), começaram com a determinação de transmitir a realidade o mais verdadeiramente possível. A pintura de paisagens estava cada vez mais se tornando a mais importante vertente da arte do século XIX. Isso ocorreu não apenas na Europa não russa, mas também na Europa russa, como no caso dos *artistas itinerantes*.

Figura 20: *Em um café parisiense*, Boris Grigóriev, 1914

Com o impressionismo, a conquista da natureza se completou; o que se apresentava aos olhos do pintor, pode converter-se em motivo de um quadro real, em todos os seus aspectos, como objeto digno de estudo do artista. Deformar ou não uma imagem traz o aspecto decisivo do escritor pictórico diretamente ao seu leitor. A obra pictórica contém, entre todos os elementos de sua feitura, as mesmas figuras de linguagem do texto escrito, pois ela é também uma linguagem “real”, que não nos conta exatamente acerca da realidade porque esse é seu limite – a incapacidade de ser realidade. Em meio às confluências de várias formas de expressão, é possível dizer que existe um vaivém de tempo e espaço na obra pictórica, onde o artista se vê enquadrado em um determinado tempo, sem querer pertencer a ele. Utilizando o mesmo método de ir à natureza, os russos reagiram ao academicismo e ao romantismo, e a busca pela realidade utilizou outro viés, que não o do impressionismo: o realismo crítico.

A linguagem não seria mediada por um “órgão da linguagem” mental sofisticado e especializado exclusivamente humano, como sugeriu Noam Chomsky, mas algo a ser relacionado à descoberta dos neurônios-espelho, “simulações da realidade virtual da própria natureza das intenções de outros seres” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 162), relacionadas à dedução das intenções dos outros e à imitação de suas vocalizações; eventos que moldaram a

evolução da linguagem. Os neurônios-espelho “nos permitem imaginar a intenção de outra pessoa”; além de nos permitir ver da perspectiva visual do outro eles “podem ter-se desenvolvido mais, permitindo-nos adotar a perspectiva *conceitual* da outra pessoa”, passamos assim da perspectiva vista literal para a conceitual. Essa adoção da ótica do outro também foi um ingrediente essencial, ainda segundo Ramachandran (RAMACHANDRAN, 2014, p. 170-171), da autoconsciência. Sendo que uma das funções menos óbvias, seja a da abstração; “transformar um mapa em uma dimensão, como a aparência visual do movimento de outra pessoa, em outra dimensão, como os mapas musculares”. Nosso cérebro possui essa habilidade de computar semelhanças a despeito das diferenças superficiais, o que o estudioso denomina como processo de “abstração transmodal” (entre visão e tato), que pode ser um caminho aberto para a compreensão dos mais complexos tipos de abstração. Quando falamos em convergência poética, argumentamos de certo modo a favor de certa estrutura de referência que é a mesma que se apresenta nas estruturas dos elementos que compõem a pintura. Na pintura, tal como na literatura, muitas das metáforas continuam a serem reproduzidas; “tenha em mente que as metáforas que são repetidas e se tornam imortais são aquelas apropriadas, evocativas. Em poesia de má qualidade as metáforas comicamente ruins abundam”; e ainda, “os neurônios-espelho desempenharam mais um papel importante na singularidade da condição humana: permitem-nos imitar” (*ibid.*, p.174).

A arte, tal como a ciência, traz à tona o valor da capacidade de raciocínio abstrato, a habilidade para aprender e dotar o conjunto especializado de mecanismos cerebrais, que para Ramachandran, são responsáveis pelo nosso grau de inteligência social. A função emotiva revela-se também quando, ao observarmos a emoção de uma personagem, consideramos nossa própria experiência, autoconsciência, os nossos neurônios-espelho que disparam quando fazemos uma determinada expressão facial e, segundo Ramachandran, ao observarmos a mesma expressão no rosto de outra pessoa, interligamos em nosso cérebro a ação e a percepção. Esse sistema que, inicialmente, se desenvolveu para criar um modelo interno das ações e intenções de outras pessoas, volta-se para dentro de modo a representar (ou rerepresentar) a si próprio, sua própria mente. E ainda, “ao olhar para o mundo, uma pessoa é confrontada com uma sobrecarga sensorial²⁶ potencialmente atordoante”; no reino das emoções, uma palavra evoca associações, significados e lembranças no reino da linguagem;

²⁶ Ao considerarmos os dois ramos do fluxo ‘o quê’ no córtex visual, a informação sobre o mundo é primeiro discriminada nas áreas sensoriais do cérebro e depois retransmitida para a amígdala. Como a porta para o núcleo emocional de nosso cérebro, ela faz a vigilância emocional sobre o mundo que habitamos; a significação emocional do que vemos e, toma a decisão do que é trivial ou do que nos desperta emoção. Os neurônios-espelho presentes na ínsula envolvem-se na percepção e na expressão de certas emoções sociais (RAMACHANDRAN, 2014, p. 194-195).

“por ‘linguagem’ não tenho em mente apenas ‘comunicação’” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 209).

Quando se trata de método para a linguagem, segundo Ramachandran e concordamos com ele, os linguistas têm dado ênfase excessiva aos aspectos estruturais, deixando de lado o registro de que os sistemas gramaticais da mente são autônomos e modulares, em grande medida; ao furtar-se da questão, há uma concentração exclusiva nas regras fundamentais para os circuitos gramaticais do cérebro, sem o entendimento de como esses circuitos funcionam. O incentivo para investigar como esse mecanismo interage com outras capacidades mentais, como a semântica, é removido. O estudioso chama nossa atenção para o que ele denomina teoria sinestésica, a partir da qual seria possível extrair pistas relevantes para a compreensão não somente da linguagem, mas também do pensamento metafórico e da abstração. A linguagem não visa “apenas”, à comunicação, como sustentam Chomsky e Pinker.

Ramachandran cita a coisa denominada “pássaro” para exemplificar que “há uma correspondência não arbitrária entre a forma visual de um objeto e o som” (*ibid.*, p. 221). No pássaro metafórico (fig. 21) de Sómov, temos a mulher que simboliza o pássaro na imagem, então não necessariamente a associamos ao som, mas no caso do *Martin-pescador* (fig. 22) de Van Gogh, ou do *Melhor amigo* (fig. 23) de Riépin ou ainda, no *Novilho* (fig. 24) de Chíchkin, não temos dúvida do som emitido por tais imagens porque a associamos ao som real. Há uma informação explícita, uma clareza entre a imagem e as informações prévias que temos acerca dela; ela está em conformidade com as nossas referências; trata-se de uma narrativa pictórica eloquente e centrada na imagem que não solicita mais imagens, informações ou sonoridades. Com isso, o autor nos coloca a relevância da tradução som-forma, citando, imagens possuidoras de uma forma arredondada sem produzir um som arredondado, “seu perfil visual assemelha-se ao perfil do som ondulante num nível abstrato” (*ibid.*, p. 222). Essas imagens nos confirmam a relevância da abstração e seu dispositivo, que traduz os contornos visuais e auditivos em contornos vocais especificados por contrações musculares. Ramachandran enfatiza que a forma visual, as inflexões sonoras e contorno de lábios e da língua (emissão de sons para as palavras) não possuem nada em comum, a não ser diante da propriedade da abstração; “a capacidade de extrair o denominador comum entre entidades completamente dissimilares sob outros aspectos [...] a abstração é um passo importante na gênese do significado” (2014, p. 226-227).

Figura 21: *Pássaro azul*, Konstantín Sómov, 1918

Figura 22: *Martim-pescador*, Vincent Van Gogh, 1886

Figura 23: *Meu melhor amigo*, Iliá Riépin, 1908

Figura 24: *Novilho*, Ivan Chíchkin, 1863

A *abstração transmodal* foi trazida à tona em partes do cérebro associadas ao tato, à visão e à audição, servindo como uma *exaptação*²⁷ para a abstração de um nível mais elevado, dentre os quais o autor cita, como os dois giros angulares em cada hemisfério, onde o direito se responsabiliza por metáforas visoespaciais e baseadas no corpo, o esquerdo por metáforas mais baseadas na linguagem (RAMACHANDRAN, 2014, p. 229). A abstração, essa capacidade de “extrair o denominador comum entre entidades superficialmente dissimilares” do reino onde “o nome de um objeto, longe de ser apenas um atributo a mais, como qualquer outro, parece ser uma chave mágica que abre todo um tesouro de significados associados a ele”. Ao considerarmos a viagem evolucionária, consideramos também as duas habilidades

²⁷ Termo cunhado pelos paleontólogos Stephen Gould e Elizabeth Vrba, uma “*exaptação*” é um exemplo de uma característica que evoluiu, mas que não é considerada uma adaptação.

mencionadas por Ramachandran, a linguagem e a abstração e também, a ligação entre a linguagem e o pensamento lógico; a arte precisa de ambas. O pensamento solicita a “capacidade de se engajar com manipulação irrestrita de símbolos em nosso cérebro, seguindo certas regras” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 231-235).

Ao considerarmos as funções da linguagem, também consideramos suas *leis*:

A utilização humana da lei é irrestrita e flexível, disponível para um número infinito de aplicações. Ao contrário da aranha (que precisa tecer sua teia), ele tem uma representação explícita de seu funcionamento em sua mente – o que chamamos de compreensão. A maior parte do conhecimento do mundo que possuímos recai entre esses dois extremos: o conhecimento irracional de uma aranha e o conhecimento abstrato do físico [...] Não é inconcebível que o que parece a manipulação interna de símbolos visuais explore o mesmo conjunto de circuitos no cérebro que medeia a linguagem, ainda que a tarefa pareça puramente geométrica ou espacial. Por mais que isso pareça violar o senso comum, a ativação de representações visuais semelhantes a imagem pode ser incidental e não causal (*ibid.*, p. 236-237).

Dentro do contexto abstrato, salienta, pode ter-se desenvolvido a capacidade de fazer uso de transitividade lógica abstrata; em meio a diversidade de estilos artísticos pode haver princípios gerais ou universais artísticos, que atravessam fronteiras culturais, uma ciência da arte. Não são apenas comuns a seres humanos muitos dos princípios da estética, como exemplo, as flores que se desenvolveram bonitas para as abelhas ou o ninho do pássaro-arquiteto, que possui agrupamento por cor, contraste e simetria.

A arte é feita para o leitor; seu objetivo “não é criar uma réplica realista de algo, mas o exato oposto: é distorcer deliberadamente, exagerar – até transcender – o realismo para produzir certos efeitos agradáveis (e por vezes perturbadores) no espectador” (*ibid.*, p. 25); a eficácia disso é testada pela proporção do choque estético que ela causa; em geral, é “difícil saber onde a arte termina e onde começa a vida comum” (*ibid.*). Os recursos utilizados pela arte são antigos, salienta Ramachandran; o que Picasso estava fazendo, ao representar múltiplas visões de um objeto num único plano, já havia sido feito pelos mongóis e, um milênio antes, pelos indianos. Contudo, por não serem fotocópias e envolverem hipérbole e distorção da realidade, exigem uma sofisticação e a eficácia desses efeitos, um empenho por parte do artista para contemplar sua narrativa pictórica. Em arte, fala-se na apreensão da própria essência com vistas a evocar uma emoção. Os artistas se valem de práticas que excitam as áreas visuais do cérebro, destituem a realidade; a compreensão deles não destitui a arte; “esse tipo de análise não deprecia de maneira alguma as dimensões espirituais mais

elevadas da arte, assim como descrever a fisiologia da sexualidade no cérebro não deprecia a mágica do amor romântico” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 253); são níveis distintos de descrição.

Mas uma pintura de uma mulher seria um ataque corrupto, obscenamente vicioso, ao homem, à beleza, a todos os valores – e a pessoa experimentaria um sentimento de imensa aversão e indignação com o artista. (Há também aqueles que sentiriam algo como aprovação e aqueles que pertenceriam à mesma categoria moral do artista).

A resposta emocional à pintura seria instantânea, muito mais rápida do que a mente do espectador poderia identificar todas as razões envolvidas. O mecanismo psicológico que produz essa resposta (e que produziu a pintura) é o senso de vida de um homem.

(Um senso de vida é um equivalente pré-conceitual da metafísica, uma apreciação emocional, subscientemente integrada, do homem e da existência).

É o senso de vida do artista que controla e integra o seu trabalho, direcionando as inúmeras escolhas que ele tem a fazer, desde a escolha do tema até as minúcias mais sutis de estilo. É o senso de vida do espectador ou leitor que responde a uma obra de arte por uma reação complexa, já automática, de aceitação e aprovação ou de rejeição e condenação.

Isso não significa que um senso de vida seja um critério de mérito estético válido, tanto para o artista ou espectador. Um senso de vida não é infalível. Mas um senso de vida é a fonte da arte, o mecanismo psicológico que permite ao homem criar um domínio como a arte (RAND, 1975, p. 24-25).

Figura 25: *Beldade russa*, Konstantín Makóvski, 1900

A mulher (fig. 25) é o centro descentralizado no fundo negro da obra; o artista escolheu colocá-la em uma pose pré-fabricada, não natural, formando dois direcionamentos que atribuem a ela uma postura reflexiva. O artista nos conduz às suas mãos e ao seu rosto; a primeira mão apoia-se no antebraço, que irá nos guiar à segunda mão apoiada no queixo, apontando para o rosto. Makóvski se vale de um recurso constante em suas personagens, algo num tom vermelho para dialogar com o batom e a maquiagem do rosto, em contraste com outros tons, que, neste caso, são azuis-acinzentados com toques sutis de um salmão-acobreado, em meio a uma riqueza imensa de elementos na vestimenta, o rosto ainda prevalece. Makóvski é um narrador pictórico voltado às personagens; a natureza e os demais elementos apenas aparecem quando utilizados para dar ênfase a elas.

Se a poética como o *aspecto no conteúdo expressivo da mensagem artística* nessa convergência encontra-se vinculada às funções da linguagem, especialmente à *função poética*, esta traria a convergência de *contexto* (função referencial), centrada na *expressão da mensagem artística* (função poética), que fornece identidade à obra pictórica e ao artista que a concebeu (força da expressão artística). A atitude do artista (função emotiva), ao simular ou não sua emoção a *quem* – o destinatário – o artista comunica sua expressão (função conativa), traz inferências de como o artista pretende ser “desvendado” em sua mensagem artística, o seu ponto de contato com o leitor (função fática) e qual o código utilizado para tal (função metalinguística). Se a arte é uma linguagem há que se considerar uma equivalência entre as atribuições das funções nos textos e nas imagens pictóricas. A começar, a convergência traria a “evidência” de pelo menos três aspectos: *os composicionais*, sem excluir outras possibilidades de associação (a convergência traria a reunião de aspectos como o espaço-tempo); a *temática* (perspectiva histórica, as personagens; os elementos da composição, o estilo etc.) e ainda as *cores*. Cada um deles terá sua função equivalente.

Para tratar desses três aspectos reunidos, que configurariam uma *convergência*, exemplificaremos uma convergência de apenas *um elemento*, a *convergência temática*. No caso, o tema traz cenas de vilarejo. Todos os signos e símbolos convergem para informar que se trata de um espaço delimitado em cada moradia que fica num vilarejo com aquelas mesmas pessoas. O vilarejo pictórico, como o “real”, é um espaço que se encerra em si mesmo, um espaço provinciano com poucos habitantes onde a vida transcorre dentro de um único cenário. Savrásov mostra-nos as estações transcorridas num vilarejo (fig. 26 e 27), mostra-nos as manhãs, os dias, as noites, todas essas condições do espaço destituído de pessoas; mostra-nos também as construções que abrigam tais pessoas, a igreja e a configuração de suas moradias, e apresenta-nos os habitantes do vilarejo numa viva dança de rodas e num movimento

estacionado do túmulo. São personagens que traçam sua existência integralmente naquele pequeno espaço, onde aquelas cenas corriqueiras acontecem, as mesmas pessoas se cruzam e todos sabem de todos.

Numa narrativa pictórica assim, seria possível então argumentar em favor dos universais artísticos, que enfatizam algumas características no sentido de atrair a atenção do leitor para um determinado ponto da obra e também em favor dos universos artísticos altamente dialogantes. Os tipos de construção que caracterizam o campo e a cidade, as vestes e os modos de vida dos seus habitantes, o espaço-temporal mais favorável a esses registros dentre outros, são todos aspectos universais. Ao considerarmos tais universos comuns não objetivamos aderir à *mentalidade romântica*, embora a arte seja romântica.

Referimo-nos a expressão *mentalidade romântica* no sentido atribuído a ela por Argan e Fagiolo (1994, p. 122), “do conceito que nos vem de Vico, para considerar a arte popular um fato histórico e antropológico (muitas vezes é realmente a transmissão da arte pré-histórica). O problema é, sobretudo, considerar mais vasto e ramificado o campo de operação artística”; portanto, não se trata de *ler* a arte popular, esses artistas registraram o povo, mas sua arte não é “popular” no sentido muitas vezes divulgado como tal. “A interpretação dos produtos ‘populares’ é particularmente delicada, dado que, a maioria das vezes, o camponês que faz um objeto de culto ou um instrumento de trabalho, não pretende fazer arte, pois é-lhe desconhecida essa noção própria” (*ibid.*).

Quando os temas da narrativa pictórica remetem a aspectos e elementos amplos, como é o caso de *Paisagem de primavera com chalé*, de Savrássov, torna-se mais ligeira a nossa associação com outras obras pictóricas, ainda que elas não contenham a mesma intenção narrativa; no entanto, quando os temas nos remetem a aspectos e elementos particulares, como em *As gralhas voltaram*, do mesmo artista, temos maiores dificuldades de estabelecer uma correlação com outras obras; ser mais passível de associação a outras obras não qualifica ou desqualifica uma obra como arte, mas é um aspecto interessante a ser notado por nós, simples leitores.

A nossa leitura pode ser perfeitamente auxiliada por uma estrada analítica, multidisciplinar e, por que não, comparativa, se reunimos em nossas memórias outros referenciais que pertençam ao nosso universo personalizado de leitor; desse modo, torna-se essencial que, embora tenhamos em vista a arte russa, não nos limitamos a um único universo cultural; “se estamos presos a um mundo, estamos limitados a um único caso; não sabemos que alternativas são possíveis” (SAGAN, 1996, p. 267).

Paisagem de inverno,
Aleksiéi Savrássov, 1871

Igreja de Elias, o ordinário em Moscou,
Aleksiéi Savrássov, 1882

Paisagem de primavera com chalé,
Aleksiéi Savrássov, 1890

Às manhãs,
Aleksiéi Savrássov, 1880-90

Figuras 26: Narrativas pictóricas de paisagens russas

Noite, Aleksiéi Savrássov, 1871

Cemitério rural ao luar, Aleksiéi Savrássov, 1887

As galhas voltaram, Aleksiéi Savrássov, 1871

Figura 27: Narrativas pictóricas de paisagens russas

Ao não nos prendermos a um único caso ou artista, como leitores da narrativa pictórica também estamos tentando compreender a mensagem da arte expressa por distintos modos de ver a vida. O registro da primavera e de todas as estações, do dia e das noites, as festividades, as galinhas, as igrejas, os cemitérios, os cavalos, as carroças, os lagos e as paisagens verdes ou cobertas de neve constituem-se aspectos comuns e universais, mas o retorno das gralhas por exemplo, irá caracterizar um momento peculiar dentro de uma narrativa pictórica particular ao local onde tal evento é possível. A obra nos narra que, de quando em quando, esse fato acontece naquele lugar, e de certo modo nos oferece mais movimentação narrativa do que a cena no interior; ela faz isso porque essa movimentação também ocorreu na visão do seu autor pictórico e ele expressou esse movimento da natureza a nós. Aí, nesse exato ponto, a pintura transcendeu a natureza; porque a natureza pode mudar seu curso como já o fez tantas vezes, portanto, caso as gralhas não retornem, na obra de Savrássov elas retornaram sempre. As gralhas emergem da névoa branca e quebram o silêncio, elas promovem a associação entre o som e as cores na narrativa pictórica, tornam audível ao menos na imaginação do leitor seu barulho.

Degelo,
Aleksiéi Savrássov, 1887

Roda de dança no vilarejo, Aleksiéi Savrássov, 1873-4

Degelo no início de março,
Aleksiéi Savrássov, 1880

Figura 28: Narrativas pictóricas de paisagens russas

As obras de Courbet e Bruegel (fig. 29) possuem em dois dos casos, não somente a mesma temática, mas o mesmo nome; no entanto, embora ocorra tal coincidência, as cores – o *código* – na obra do segundo, são mais diversificadas e a pintura possui mais elementos: os pássaros, no alto, e, os moradores do vilarejo, vistos no fundo do vale; há toda uma configuração de acontecimentos tecidos ao redor dos caçadores, que são dois no primeiro plano – tal como na obra de Courbet, mas que se encontram acompanhados de outros não tão evidentes. A *mensagem* não é a mesma, porque em Courbet avistamos homens solitários aparentemente sem nenhuma expectativa de grande caçada, com uma movimentação mais lenta, em especial do primeiro homem que caminha com seu cão sem ter vislumbrado nenhuma caça; já o outro homem desentende-se com o seu cão, que se encontra acuado com receio da provável pancada. Na pintura de Courbet há a prevalência da solitude, inexistente movimentação, o entorno é vazio em neve e a vegetação está à frente. Na pintura de Bruegel os caçadores e seus respectivos cães (que denotam a presença de demais caçadores, pois são aproximadamente treze) estão em movimento, a caça também está em movimento e não se encontra tão distante. Tudo é movimento, os pássaros, a gente, incluindo as senhoras do chalé próximo às árvores e aos caçadores que simplesmente cumprem sua rotina diária. Outro aspecto essencial, que reforça a convergência de apenas um elemento nessas obras é o *tempo*; ambos pintam em temporalidades distantes, o que auxilia, no caso, a concretização da diferença de estilos entre os dois artistas. O núcleo de criação da obra, que é a sua narrativa pictórica é portador de diferenças culturais e de um diferente *contexto*.

Caçadores na neve, de Pieter Bruegel, o velho, 1565

Caçador a cavalo, reencontrando o rastro,
Gustave Courbet , 1864
Caçadores na neve,
Gustave Courbet, 1867

Figura 29: Narrativas pictóricas convergentes

Outra possibilidade é a de que existam duas convergências: *convergência temática* e *convergência temporal*, ou seja, dois elementos correspondentes. Nessa poética como objeto artístico, é possível verificar ainda a convergência²⁸ dos três elementos (*convergência temática, temporal e composicional*), capaz de gerar uma *convergência poética*, uma *mensagem* similar nas obras. Quando falamos em convergência poética, não estamos tratando da convergência exclusiva do contexto; afinal, todas as obras que possuem uma temática próxima, trarão elementos culturais comuns nas obras pictóricas; como exemplo, podemos citar os vilarejos nos quais ocorrem os elementos religiosos – a presença de uma igreja ou local de preces –, os elementos paisagísticos – a natureza destituída das construções e intervenções presentes nas cidades –, ou ainda um espaço que se configure vazio ou com poucos habitantes. Embora, como leitores, saibamos das limitações de nossa compreensão humana da expressão (mensagem = função poética) do outro, pois, “no reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado” (BACHELARD, 2000, p. 19). Quando tratamos de Gustave Courbet e Issaak Levitán, precisamos considerar a convergência de elo existencial, a vivência e o vínculo com o campo e, por consequência, com a constituição física desse espaço, o vilarejo: 1) espaço campesino na neve; 2) temporalidade: século XIX; 3) cores próprias às estações do ano no campo. A *convergência temática* implicaria, no caso no contexto do texto pictórico e a *convergência espaço-temporal*, sua função referencial, e a *convergência de cores*, o código da mensagem, a função metalinguística. A relação com as funções da linguagem também se encontraria no aspecto emotivo do artista, a função emotiva, o que personaliza sua obra – Courbet e Levitán têm vincada paixão pela natureza – e é comunicante com o seu aspecto intelectual, como o responsável por selecionar o conteúdo de sua mensagem, *o que* ele pretende transmitir, sua função fática, e *a quem* pretende transmitir, sua função conativa.

A pintura, a narrativa pictórica, é uma obra que significa algo e que, além desse algo, ganha outro ou outros significados, atribuídos pelo leitor. Mas até os significados atribuídos pelo leitor têm suas limitações, que são impostas pelas cores e pelos elementos que o artista utilizou em sua criação; também por esse motivo, ocorrem ao leitor associações de obras de um continente com outras de outro continente, pois a neve, por exemplo, é um elemento que não está presente somente nas narrativas pictóricas russas. Quando o leitor/espectador está diante de cores frias, ele vislumbra a temperatura que o artista expressou, o significado da cor que confere significado ao elemento preenchível de seu próprio significado; se ele se vê

²⁸ É possível ainda falar em convergência entre a ciência cerebral e a pintura; como já mencionamos anteriormente, estudiosos da neuroestética já exploraram e continuam estudando a *ciência cognitiva da arte*.

diante de moradias em tom terra, as cores quentes trazem o conforto da proteção do lar, para onde o caminhante segue para fugir do frio excessivo; os elementos preenchíveis ditam vários significados para a formação de uma significância maior que é a obra significativa à expressividade do narrador pictórico. E é dentro dessa significância que conseguimos compreender a mensagem do artista, ainda que sem ter uma leitura definitiva, ao estarmos diante do que Ramachandran inscreveu ser o assombroso momento em que a obra é revelada ao leitor que toma consciência de si próprio, ao compreender o seu próprio processo de leitura e compreensão.

A adequação do modelo de Shannon e Weaver (1949) feita por Jakobson (1960) consideraria, além do estabelecimento das seis funções da linguagem, também as três ordens de possíveis problemas na comunicação de uma mensagem; contudo, sabemos que arte é mais do que comunicação, é expressão; no caso da pintura, atribuições, como a cor, podem ser quantificadas com a codificação de sua escala cromática e sua luminosidade. E ainda, ao tratar da mensagem da obra pictórica como função poética, é possível encontrar, dentro dos três tipos de convergência, pelo menos sete elementos a serem considerados em artistas como Levitán e Courbet: 1. aproximação com o realismo; 2. aproximação com a “realidade”, a exemplo da realidade camponesa e as suas paisagens; 3. narrativas pictóricas temporais do século XIX nessas paisagens; 4. a poética mais concentrada no local de origem do artista; 5. a utilização de paisagens externas para expressar a angústia interna; 6. a denúncia social mediante o isolamento do artista, que faz despontar um ser humano integrado aos demais pelo viés da natureza; 7. a similaridade na utilização das cores (da luz), que visam a uma fidelidade a cada estação do ano. A descrição poética de ambos, em suas obras voltadas para os espaços abertos e naturais, passa pelo viés de uma emotiva percepção e, em alguns casos, ao passarem pela interpretação do leitor, essa emotiva percepção da mensagem artística ganha ainda mais vigor. Nesses casos, a cor não é apenas a visão poética dos artistas; ela é, também, simplesmente ela própria como fenômeno natural, como escreveu Newton em seu primeiro trabalho publicado em fevereiro de 1672, aos 29 anos: “As cores não são *qualificações* da luz, derivadas das refrações ou reflexões dos corpos naturais (como se acredita geralmente); são propriedades *originais* e *inatas* que diferem em raios diferentes” (NEWTON, 2002, p. 17-18). E prossegue, explicando que alguns raios tendem a apresentar uma cor avermelhada e nenhuma outra, e outros uma cor amarela e nenhuma outra, e outros a cor verde e daí por diante, ou seja, inexistem raios particulares e próprios às cores mais dominantes, mas todas as suas gradações intermediárias.

O ponto de partida de nossa leitura considera que convergir poeticamente, acontece porque existem coincidências de elementos nos espaços vivenciados pelos artistas, bem como nos modos de vida; e, nesses modos de vida, os artistas irão buscar várias alternativas para expressar sua criatividade. Além dos modos de vida, existem condições e leis que regem não apenas a nossa realidade circundante, mas também os referenciais que visem a expressar na tela uma determinada imagem; são leis que foram utilizadas comprovadamente por vários artistas, como a perspectiva, o conhecimento da geometria, da seção áurea etc., mas também leis que almejam provocar no leitor uma determinada sensação, leis que são elaboradas da percepção do artista para a percepção do leitor, leis utilizadas propositalmente, recentemente nomeadas e estudadas pela neuroestética.

De certo modo, tais leis reforçam o vínculo existente entre arte e ciência, as quais almejam compreender o próprio processo de compreensão do mundo a partir dos acontecimentos deste. A imaginação do artista, ao ser expressa para tentar provocar no leitor o mesmo tipo de imaginação, coloca-nos diante de um tipo de narrativa que requer muitos dados para a efetividade de uma operação quase matemática de um resultado correto.

Mulher pobre do vilarejo, Gustave Courbet, 1866

Fome na neve, Issaak Levitán, 1876

Figura 30: Narrativas pictóricas convergentes

O uso dos elementos, na obra pictórica, é muito distinguível do uso de palavras na obra escrita, já que um autor pode utilizar as mesmas palavras em textos absolutamente

distintos inúmeras vezes; o fato de lermos a mesma palavra não implica que estamos lendo modos de narrar similares, mas, na narrativa pictórica, o uso de um determinado elemento, embora possa ter variações de local, cor etc., traz consigo toda uma gama de palavras que nomeia, qualifica, e mais do que isso, expressa; a expressividade na tela carrega sentenças inteiras. Então, quando um artista coloca uma personagem ou várias sobre a neve a caminho de algum lugar (fig. 30), ele nos expõe uma vivência da condição humana num espaço natural inospitaleiro, num momento em que a terra encontra-se inóspita em função da frieza excessiva, que dificulta ainda mais a sobrevivência dos habitantes sem recursos.

Figura 31: Narrativas pictóricas convergentes

2 Narrativa pictórica da arte das muitas Rússias

2.1 Artes plásticas como narrativa pictórica

Nosso objeto de estudo é uma pequena parte da arte das muitas Rússias e nosso objetivo é lê-la como uma narrativa pictórica. Visamos a defender a pintura (artes plásticas) como uma narrativa pictórica que, por ser uma linguagem, porta seis funções. A narrativa pictórica pode, a partir da abstração do concreto, ter sua base em uma fonte (inspiração), que pode ser motivada por uma ou por várias emoções, ou ainda por uma observação, ou por várias observações perceptivas racionais que, para promover um predomínio da função poética, se valem da aplicação de leis estéticas comuns às artes plásticas não apenas da Rússia, mas à arte produzida em qualquer país.

A partir da consideração de que os artistas se valem de práticas que excitam as áreas visuais do cérebro para destituir a realidade, este trabalho procura, como Ramachandran, não aderir às antigas abordagens da estética, como as leis da percepção da Gestalt – para a qual as leis seriam subprodutos de princípios físicos –, nem tampouco à psicologia evolucionária simplesmente, que não consideravam a especificação em termos lógicos claros ou, ainda, a lógica como algo funcional e não evolucionária. A afirmação de que poderia haver leis universais – assim chamadas porque remetem à habilidade presente em todos os cérebros humanos que se desenvolvem normalmente – da estética e da arte, não diminui o papel da cultura na sua criação e apreciação; o interesse do estudo de Ramachandran não está centrado na diferença entre vários estilos artísticos, mas em princípios que transcendem as barreiras culturais. O interesse deste trabalho está na convergência poética, ao considerar a existência dos universais artísticos²⁹, bem como na associação de uma reflexão que vincule as leis da estética de Ramachandran às seis funções da linguagem de Jakobson.

Qual seria a estrutura lógica interna do traço particular, que estamos considerando, ao que se denominam leis? Na lei do agrupamento de Ramachandran, o sistema visual tende a agrupar elementos e traços similares na imagem em grupos; então, qual seria o traço particular da estrutura lógica que esse sistema possui numa obra, a função biológica que desenvolveu? E como é o *traço* ou a *lei* mediado pelo mecanismo neural? Três questões que precisam ser

²⁹ Os *universais artísticos* são assim denominados por Vilayanur S. Ramachandran, para quem, embora existam centenas de tipos de arte, há também, dentro de toda essa diversidade de estilos, alguns princípios gerais ou universais que atravessam as fronteiras culturais possibilitando uma leitura que alcance uma “ciência da arte”.

respondidas “antes que possamos afirmar genuinamente ter compreendido qualquer aspecto da natureza humana” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 254-255).

A obra pictórica faz-se de obras visuais ainda não concretas, que se concretizarão na pintura (objeto artístico); a obra literária faz-se de imagens visuais mentais concretizadas em palavras, que se concretizarão na imaginação do leitor sem assumir uma forma palpável. Se, como afirma Valéry (1998, p. 227), “[...] toda a operação de um artista consiste em fazer algo de nada”, então, por princípio, inexistiria uma diferença no ato de criação da arte, seja qual fosse sua forma, contudo, as semelhanças existentes entre a obra pictórica e a obra literária nos conduzem a um bosque³⁰, cujas vias são similares porque desaguam no mesmo canal, o da busca pelo “poético” presente na obra de arte em resposta às questões da vida. Segundo Valéry (*ibid.*, p. 233), a pintura era tida por Leonardo da Vinci como uma filosofia; nessa arte haveria uma ideia extremada – como “o fim último do esforço de um espírito universal”, assim como Mallarmé séculos depois, que pensou singularmente que “o mundo fosse feito para ser expresso, que todas as coisas terminariam por sê-lo, segundo os meios da poesia”.

Pintar³¹, para Leonardo, é uma operação que requer todos os conhecimentos, e quase todas as técnicas: geometria, dinâmica, geologia, fisiologia. A representação de uma batalha pressupõe o estudo dos redemoinhos e das poeiras levantadas; ora, ele só quer representá-los depois de tê-los observado com olhos cuja expectativa seja engenhosa e como que totalmente impregnada do conhecimento de suas leis. Uma personagem é uma síntese de pesquisas que vão da dissecação à psicologia (*ibid.*, p. 233; 235).

Uma personagem na obra poética (texto ou imagem) não deixa de ser uma síntese, quando bem elaborada de muitos sentimentos e de múltiplos significados, condensados numa obra que conseguiu elaborar “poeticamente” a existência de todos esses elementos. A questão é que, talvez nas imagens, as funções da linguagem assumam uma espécie de função virtual das formas. Não apenas das formas como armas ou utensílios criados para algum fim, mas

³⁰ “Bosque” como metáfora para o texto narrativo. “Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo”, ou seja, haveria duas maneiras de percorrer um bosque. A primeira: pela experimentação de um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o mais depressa possível); a segunda seria andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis e outras não; num texto narrativo não seria diferente. O texto se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história termina, e também se dirige a um leitor-modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. Para identificar o autor-modelo é preciso ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente (ECO, 1994, p. 12; 33); da mesma forma acontece com as obras pictóricas, a compreensão implica numa leitura não imediata do texto.

³¹ “Isso porque a sua pintura exige sempre dele uma análise minuciosa e prévia dos objetos que ele quer representar, análise que não se limita absolutamente aos seus caracteres visuais mas que vai ao mais íntimo ou orgânico, à física, à fisiologia, até mesmo à psicologia, para que afinal seu olho se atenha, de alguma maneira, a perceber os acidentes visíveis do modelo que resultam de sua estrutura oculta” (VALÉRY, 1998, p. 233).

para um fim vinculado à estética – como ciência do belo. Para Leonardo (VALÉRY, 1998, p. 235), a linguagem servir-lhe-ia “como acessório de trabalho que interpreta”. Nesse cientista pintor ou pintor cientista, a análise o conduz à curiosidade por todos os fenômenos, sem desprezar ou ser indiferente à arte de pintar – expressão do conhecimento como um todo.

A análise de Leonardo leva-o a estender seu desejo de pintar à curiosidade por todos os fenômenos, mesmo não visuais, nenhum não lhe parecendo indiferente à arte de pintar, assim como essa lhe parecia preciosa para o conhecimento como um todo. Essa reciprocidade notável entre a feitura e o saber, por meio da qual a primeira é garantia do segundo, é característica de Leonardo; opõe-se à ciência puramente verbal, e terminou por dominar na época atual, em grande detrimento da filosofia, que parece coisa incompleta (*ibid.*, p. 237).

A pintura, tal como a literatura, seria um caminho para a compreensão de questões essenciais do sentimento poético; da expressão desse pensamento sentido por meio da forma poética (via imagem ou palavra); compreensão que abarcaria inicialmente uma compreensão natural ingênua, para, em seguida atingir, uma compreensão da estrutura imanente (que personaliza a obra) e também uma compreensão da ligação com a estrutura externa (funcional, a iconologia, no caso das imagens visuais).

Pensem, por exemplo, nos problemas gerais da composição (isto é, das relações de *diversas ordens* entre o todo e as partes); nos que resultam da pluralidade das funções de cada *elemento* que concernem ao mesmo tempo à geometria, à física, à morfologia e não se fixam em lugar algum; mas que deixam entrever não sei que parentesco entre as formas de equilíbrio dos corpos, as figuras harmônicas, os cenários dos seres vivos e as produções semiconscientes ou totalmente conscientes da atividade humana quando ela se dedica a recobrir sistematicamente um espaço ou um tempo livre, como que obedecendo a uma espécie de horror do vazio... (*ibid.*, p. 197).

É possível pensar em uma sinestesia entre as sensibilidades que dão forma à arte, e emprestando o termo de Eco – “metáfora epistemológica” –, visitar a época da feitura da obra por meio das possíveis interconexões por uma espécie de alteridade poética³². A leitura da obra de arte requer, por vezes, a articulação entre as mais variadas formas que ela pode

³² Pela alteridade poética – outras formas narrativas mediadas por outras vivências do artista –, seria possível encontrar distintas leituras para um espaço que servirá de inspiração à obra literária ou à obra de arte. “Como todos os edifícios tinham o mesmo estilo e os pátios que se seguiam uns aos outros eram mais ou menos da mesma configuração e tamanho, era como se uma pessoa estivesse sempre a andar num mesmo complexo, isolado do resto do mundo, numa cidade dentro da cidade, e como se passasse de pátio para pátio sempre na mesma cidade sem ideia de um portão e saída. Por momentos, ao ver um poço coberto com um teto de madeira em forma de cebola, o escritor julgou estar de novo em Moscou, onde uma vez tinha passado toda uma tarde num bairro tão escondido como este, investindo de passagem em passagem, cada qual mais ampla do que a outra e cada vez mais completamente aberta ao silêncio, depois, sentado num banco muito comprido, sozinho, olhando algures lá em baixo as crianças a brincarem numa área coberta de concreto, e, por fim, no pátio mais interior, lavando as mãos e a cara numa boca de incêndio situada num relvado em que havia bétulas” (HANDKE, 1988, p. 29).

assumir, pois o vínculo da pintura com outras formas artísticas é amplo. A leitura é algo particular, pois ler pode significar um acesso à memória, pela via do aprendizado ou pela via da intuição. Em Jung, os atributos de leitura para a agitação na mente do leitor estão dentro ou abaixo de sua resposta consciente, mas partem de forças inconscientes que ele denomina “imagens primordiais”, ou arquétipos – “residual psíquico de experiências inumeráveis do mesmo tipo” –, experiências que não aconteceram ao indivíduo diretamente, mas que são herdadas na estrutura do cérebro. A leitura tem uma relação simbiótica com a memória³³, porque ela ilumina as informações confusas até do passado mais remoto.

Quando lemos algo, aquilo que se lê, já não é a “realidade”, a arte sempre será sua representação – uma segunda “realidade”. Ler não é tarefa que esteja vinculada apenas à narrativa em texto, mas a qualquer tipo de narrativa dada do mundo ao leitor, assuma ela a forma que assumir. A leitura de qualquer pequena parcela do mundo implica a produção de uma “realidade” própria; e a forma escolhida para a exposição dessa representação, seja ela sonora, escrita ou pictórica, é simplesmente uma seleção realizada pelo artista a partir de suas habilidades. O exercício das habilidades artísticas passa pela intuição, mas necessita atingir a forma que trará à tona a obra artística. O artista é a criança e o adulto de uma existência específica a criar sua própria arte a ser lida por um leitor de qualquer tempo. O artista nos estabelece os limites de leitura; diante dos *Contos da vovó* (fig. 32) de Makóvski, não temos acesso ao que conta a personagem; para lê-la, acessamos somente a motivação da obra, o “acontecimento”, imaginário ou não, que a fez existir. Sabemos que a narradora é a mulher mais velha; sabemos que as duas meninas apresentam expressões um pouco distintas – uma mais alegre e outra mais espantada –; inferimos que talvez o menino possa ter questionado a narradora porque está mais sério e apresenta-se diante dela com uma postura incisiva, enquanto ela olha para ele. Na narrativa é-nos permitido saber que as meninas olham para a senhora enquanto ela olha para o menino e vice-versa; a mensagem “pode” estar nessa troca de olhares, que nos chama atenção de pronto; somente após essa percepção, seguimos para as vestimentas tipicamente russas de séculos anteriores e percebemos que há brilho nas cortinas, na parede de fundo, em aspectos da roupa do menino, e, na senhora que traz à cabeça uma cobertura de tecido bordado.

³³ Como exemplo, podemos citar o descobrimento de Copérnico (que a Igreja obrigou Galileu a negar) de que a Terra gira em torno do Sol. Mesmo o fim da Biblioteca de Alexandria, onde constava o “Livro do grande tudo”, não destruiu a memória de que tal ideia partiu de um indivíduo chamado Aristarco de Samos, 1800 anos antes de Copérnico. A memória de um texto pictórico ou escrito, por vezes, é mais forte do que ele, de forma que a destruição do objeto palpável não destrói o conteúdo que nele constava. A leitura é reforçada pela memória, e a memória é reforçada pela leitura, ao lermos reunimos informações e elementos que podemos reunir pelo acionamento da memória à expressão.

Figura 32: *Contos da vovó*, Konstantín Makóvski, 1890

A arte concretiza-se num objeto-memória que pode ser uma pintura, uma partitura ou um livro,³⁴ e possui um objetivo que, em geral, perpassa por ser uma transmissão da beleza, e “a beleza pode curar” (OSTROWER, 1998, p. 246). A forma escolhida pelo artista reivindica um canal de comunicação de suas emoções frente à vida não apenas por esse viés, mas também por elementos “questionáveis” pela sociedade que a recebe, ou ainda, elementos que questionam a sociedade. À arte caberia trazer beleza e questionar para fazer refletir os pensantes acerca da existência, por meio da produção de outras formas de ver a realidade. De distintas durações, em ritmos traduzidos por distintas realidades humanas, o tempo cronológico é selecionado por cada artista a partir de seu próprio tempo e cria forma para sua própria “realidade”.

O artista avalia o seu fazer em termos de algum estado de equilíbrio pressentido e ao qual, intuitivamente, ele aspira. É um equilíbrio, em última análise, das tensões espaciais – e emocionais – que, como vimos, nunca são anuladas e sim compensadas na estrutura global da imagem [...] Penso que em cada obra o referencial é dado, por um lado, pelas formas expressivas que se tornaram possíveis na linguagem em questão, e por outro, pela própria personalidade do artista, por seu íntimo senso de justeza e responsabilidade perante tais formas. Pelo seu estilo o artista revela inteiramente a *pessoa que ele é*. Mesmo no caso da poesia, cujos elementos constituintes são as palavras, cada uma já carregada de certas significações preestabelecidas, além de outras tantas conotações, a estrutura é formal e também o equilíbrio interno é de ordem formal. Quanto tais palavras participam de um contexto poético... (OSTROWER, 1998, p. 210-211).

³⁴ “É sobre isso, estante de livros, que eu gostaria de falar agora. A estante de livros da primeira infância é a companheira de um homem para sua vida. O arranjo das suas prateleiras, a escolha dos livros, as cores das suas lombadas são para ele a cor, a altura e a disposição da própria literatura mundial. E quanto aos livros que não estavam incluídos naquela primeira estante – eles nunca forçaram seu caminho para o universo da literatura mundial. Cada livro desta primeira estante é, quer queira quer não, um clássico, e nenhum deles jamais pode ser expulso” (MANDELSTAM, 1965, p. 81).

Figura 33: *Lendo*, Ivan Kramskói, 1863

Figura 34: *Menina lendo*, Iliá Riépin, 1876

A pintura é uma narrativa pictórica da “realidade” a partir da emoção do artista. Diante dos mesmos atos (fig. 33 e 34), um artista traz luz à vestimenta da leitora deixando-a sóbria, enquanto outro artista destitui de luz as vestimentas da leitora para iluminar seu rosto de uma quente e alegre cor rósea. Uma leitora encontra-se compenetrada e segura firmemente com a palma da mão o objeto de sua reflexão, a outra segura de forma leve o objeto de sua alegria. A arte cria um texto, independentemente da forma selecionada para expô-la, por meio de palavras ou de imagens ela sempre terá uma representação limitada deste mundo; “[...] ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo” (ECO, 1994, p. 9).

O papel do receptor, seu leitor, vem de certo modo “condicionado” pelo papel do emissor da mensagem; ao tratar a questão do leitor e autor-modelo, Eco questiona se existiria um emissor adequado para um determinado receptor da mensagem artística. Os leitores devem ser seres desconfiados, seres que buscam sua própria forma de criação da “realidade”, mas nem todos são narradores dos cenários do mundo.

A obra de arte permite uma articulação complexa entre o autor empírico e sua personagem; quem seria “o autor-modelo de todo esse emaranhado textual? Seja ele quem for, é a voz, ou a estratégia, que confunde os vários supostos autores empíricos, de maneira que o leitor-modelo não pode deixar de cair num truque catóptrico” (*ibid.*, p. 26). E quem seria o leitor-modelo? Para Eco (*ibid.*, p. 14-21), não seria o leitor empírico (destituído de leis para a leitura), mas sim “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”, seguindo a voz manifesta como uma estratégia narrativa, que o autor nos

fala para nos dar um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo.

Ainda de acordo com Eco (1994, p. 55), “uma obra de ficção, poderíamos supor, descreve pessoas em ação, e o leitor quer saber como essas ações se desenvolvem”; no caso da pintura, que é uma obra de ficção, o leitor tem diante dele todas as ações desenvolvidas.

[...] Não se trata de confusão, e sim de um momento de clarividência, uma epifania da arte de contar histórias, na qual os componentes da trindade narrativa – o autor-modelo, o narrador e o leitor – aparecem juntos. Precisam aparecer juntos porque o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra. Acho que isso é verdadeiro não apenas em relação aos textos narrativos como em relação a *qualquer tipo de texto* [grifo nosso] (ECO, *ibid.*, p. 30).

Ao falar em “passeios inferenciais” pelos bosques da ficção, Eco fala nos termos da metáfora silvestre e das caminhadas imaginárias fora do bosque (da previsão da história). E no caso da pintura, como se dá o processo da trindade narrativa (se esta existe)? Aonde o pintor quer nos levar? Para realizar a leitura de uma narrativa pictórica, é necessário ter a atitude de compreender que, de um fato aparentemente impossível, é possível deduzir as condições de possibilidade, estabelecendo uma analogia com o que é possível no mundo real, a clareza ou não clareza de uma imagem pictórica podem ou não ser um efeito discursivo, e além deste efeito, podem ser um elemento “real” da história que se pretende contar. É preciso estar munido dos conhecimentos do mundo real e de certo modo “lógico”, para tornar possível o mundo irreal. No mundo real está a base para a compreensão do mundo irreal, portanto, existe um paralelismo entre eles, porque o texto ou a imagem são formulados e executados com base nas leis do mundo real. Ao dar forma à arte, se o artista seleciona a música como sua leitura da realidade, ele sabe que aquela melodia poderá ser executada diversas vezes, das mais diversas maneiras pelos mais diversos músicos; contudo, ao pintar uma obra pictórica, o artista encerra aquela apreensão em um único espaço, em um determinado tempo, deixando aos leitores a não possibilidade de execução (de uma leitura diferenciada), mas a possibilidade de interpretação e de percepção, pura e simplesmente. Uma imagem numa obra pictórica torna-se eterna na memória de seu leitor, estabelecendo uma relação de alteridade entre leitor e autor da obra artística.

Cada obra nos traz uma narrativa pictórica diversa, ainda que possua o mesmo tema de outra. No caso do museu, a atenção, segundo Nelson Goodman, dissipa-se pela acumulação de várias obras no mesmo espaço, ao contrário da atenção necessária para a leitura, a atenção

aos trabalhos de arte plástica não é determinada pelas páginas a seguir, a continuidade de uma narrativa ou uma série de imagens em uma única superfície. Em um livro, você lê a primeira página e para quando chega à última; no caso da imagem, onde começar a olhá-la e quando parar de olhá-la? Nela, não há como continuar, voltar, não há início nem fim; sua temporalidade narrativa parece assegurada pela continuidade e desenvolvimento desta continuidade como uma espécie de “mapa”, que tem seu início e a extremidade do “percurso” indicado. A visão é a forma de leitura da arte deste mundo, e adquire uma nova formação com a reunião de um novo universo pictórico. A visão relaciona-se com tal universo. Contudo, a visão como fonte geradora do trabalho artístico não garante que o melhor trabalho seja sempre efetivo em sua mensagem ao leitor, pois existe na imagem um símbolo e o que esse símbolo significa, essa significação não é absoluta, bem como a visão do leitor/espectador, que depende da atenção, do ambiente e das circunstâncias de seu contato com a obra.

Embora as imagens da literatura sejam mentais e as imagens da pintura sejam visuais, ambas, revelam que a arte, seria a detentora de um universo, no qual a matéria encontra-se disseminada em subjetividades objetivas, portadoras das subjetividades humanas às subjetividades da vida, sem por isso, deixarem de possuir suas próprias leis – a lei do *modus faciendi* do artista e as leis da estética – dispersas em narrativas detentoras de suas próprias forças criativas.

Cada função específica dos genes é, diz Sagan, “maravilhosamente pormenorizada”; e cada função específica dos elementos e das cores, distribuídos no espaço artístico da tela também. Essa característica tão humanizadora, que iguala os artistas entre si, e ao mesmo tempo os distancia, por conter seu universo mental transposto para o visual, confirma que até a excelsa subjetividade na arte é proposital. Inexiste dúvida de que, no cotidiano, a matéria (e a energia) existe. “A evidência está por toda a parte, ao redor de nós”, e o autor questiona o outro lado, ou seja, a evidência da alma, salientando que indubitavelmente “cada um de nós tem uma rica vida interior”³⁵ – e não seria esta rica vida interior a geradora de parte considerável da obra de arte? A questão é que na busca por compreender minuciosamente a obra de arte, deparamos com a ausência de uma explicação para o que vemos ou para o que a imagem nos faz sentir, e deslocamos essa obra para o universo espiritual, imaterial e incompreensível *ad infinitum*, assim, distanciamos essa narrativa pictórica da ciência e a desvalorizamos frente às outras formas de conhecimento do mundo “real” e palpável da

³⁵ O fato de não podermos ter no momento uma compreensão detalhada dos estados alterados de consciência em termos da química do cérebro não é indicação maior da existência de um “mundo espiritual” do que, antes de conhecermos o fototropismo e os hormônios das plantas, um girassol seguindo o curso do Sol pelo céu era a prova de um milagre literal (SAGAN, 2006, p. 307).

matéria sem nos darmos conta de que a grande metáfora é a própria ideia de espírito, já que a arte possui e constitui-se de matéria. Sendo a alma uma das metáforas da arte, é possível dizer que o espírito depende da materialidade para atestar sua poética.

“O paralelismo não é trivial, mas profundo”, escreveu Sagan (2006, p. 311) ao tratar da “visão única” do universo como o mecanismo de um relógio – metáfora da ciência, usada por Isaac Newton ao se referir aos movimentos orbitais regulares e previsíveis dos planetas ao redor do Sol e da Lua ao redor da Terra, todos altamente precisos; ao limitar essas equações harmônicas de um objeto pequenino como o relógio, é possível realmente compreender os movimentos dos objetos astronômicos por todo o universo, ainda que, segundo Sagan, o modelo do relógio não funcione em circunstâncias como as dos puxões gravitacionais de mundos distantes. O ponto essencial é não subestimar que existem explicações a serem dadas para muitas coisas no universo, inclusive o objeto artístico, mas nenhuma delas está na corrida para o injustificável e o inexplicável universo imaterial; cabe não confundir subjetividade com imaterialidade. A arte, como cada organismo, tem sua própria particularidade; ao tratar do paralelismo, Roman Jakobson, talvez, ao estabelecer as seis funções da linguagem tenha tentado vislumbrar leis para compreender as estruturas que podem ser cabíveis a outras formas de expressão. A arte é a forma que por excelência comporta metáforas e alegorias sendo a detentora de um código a ser lido.

Figura 35: *Lendo*, Davi Burliúk, 1955

Uma possível analogia que um leitor poderia inferir, viria dos conceitos de sequência, série e limite dos trabalhos de Johann Bernoulli (1667-1748) na matemática; “*sequência* significa essencialmente o mesmo para todo mundo: uma sucessão ordenada de elementos, como pontos ou números” (MLODINOW, 2009, p. 102); em pintura, essa sequência implica a sucessão de elementos feita com pinceladas ordenadas para dar forma aos livros, à estante onde eles estão, à mesa, ao leitor nela, à porta de saída, localizando assim, num distinto espaço-tempo, a personagem da narrativa pictórica de Davi Burliuk (fig. 35). Ou ainda podemos falar em sequência, quando um artista se compromete a elaborar várias narrativas dentro de uma mesma temática, o que vemos na sucessão de flores de Vrúbel (fig. 36); trata-se de uma série, uma sequência de elementos ou os elementos de uma sequência “em direção a um ponto final, ou número específico” (MLODINOW, 2009, p. 102), o ponto de fuga ou *centro da mensagem pictórica*, quando o artista apresenta obras centradas numa mesma temática, chamado *limite da sequência*; caso de Vrúbel, e também de Nikolai Bogdánov-Bélski e suas cenas cotidianas do vilarejo, ou ainda da série sobre o circo de Marc Chagall.

Na narrativa pictórica com o tema “o menino e o violino” (fig. 37 e 38), temos narradores pictóricos de distintos universos culturais e sociais; o artista encaminha a obra para um ponto final e distribui os elementos desse mesmo espaço-tempo à sua maneira criando uma narrativa coerente à sua *mensagem*. A mensagem de Bogdánov-Bélski chega a nós de um espaço amplo e natural, que conduz à sua morada, mas aberto a possibilidades; o de Strzalecki está no espaço fechado da residência, a única menção ao espaço aberto vem da pequena janela; o violinista do primeiro é um camponês descalço e com vestimentas rotas, o do segundo usa sapatos bem lustrados e vestimentas destinadas à apresentação em público; o primeiro apresenta-se sozinho, sua fisionomia é leve e ele encara seu narrador pictórico, o segundo está concentrado no violino, sua fisionomia é aborrecida e ele vem acompanhado de um cão, um gato e um pássaro; em torno, a pequenina árvore do primeiro é o grande vaso no segundo; a mensagem da narrativa que parte de dois elementos – *menino e violino* – que imediatamente chamam a atenção do leitor é distinta, a vida da primeira está na natureza, a da segunda nos seres vivos que acompanham os protagonistas. As imagens não estão a cargo do leitor, como na literatura, mas a cargo do narrador pictórico. A função poética ocorre pela substituição da palavra pela relação entre cor, linha e traço, tendo a obra pictórica em comum com a literária a relação espaço-tempo e a possibilidade de multiplicar os sentidos em uma ação que não separa fato e valor, pois é uma ação da existência; a obra traz o olhar do artista que interage com o mundo à sua volta de acordo com suas crenças acerca dos fatos e dos valores.

Orquídea

Íris branca

Mikhail Vrúbel, 1886-1887

Azaleia vermelha (duas flores)

Figura 36: Sequência floral

Figura 37: *Menino com violino*, Nikolai Bogdánov-Bélski, 1897

Figura 38: *Um violinista*, Wandalin Strzalecki, 1874

Vincent van Gogh está entre os artistas que se afastaram do impressionismo em vigor; esse dado determina que o uso do espaço e do tempo, na obra de arte, ocorrem de modo concomitante à reformulação de estilos. Embora em sua maturidade o artista tenha levado adiante a experiência impressionista, a elaboração de seus elementos se deu de modo completamente diferente por causa da elaboração das cores. A elaboração das cores em substituição à elaboração das sentenças na obra literária torna possível que na função poética das artes plásticas, o “texto” seja tecido com desenhos e cores. As obras de Van Gogh possuem tensões espaciais e emocionais, conteúdos que podem apresentar-se tanto na obra de arte pictórica quanto na obra literária. “Cabe frisar a lucidez e o extraordinário poder de sublimação deste artista. A intensidade das cores, dos contrastes, das tensões, corresponde à intensidade de seus sentimentos” (OSTROWER, 1998, p. 12).

A narrativa pictórica pode ser elaborada de uma gama intensa de emoções, mas estas se associam à extrema lucidez na seleção de elementos e utilização das cores. Ao utilizar as cores e destituí-las de tempo, Van Gogh emparelha-se a artistas russos como Issaak Levitán ou Ivan Aivazóvski, ao explorar a condição de sua morada externa e a sua vida interna em meio à natureza. O artista tece o vocabulário de sua linguagem tanto na obra literária quanto

na obra pictórica, utiliza a arte/linguagem, ritmo/matéria em ambas as formas de texto. As imagens da obra literária são criadas pelo autor e repassadas ao leitor para que este possa, a partir delas, criar as suas próprias impressões; nas obras de arte figurativas as imagens são oferecidas pelo artista, e podem servir de inspiração³⁶ ao criador da obra literária. O estilo permeia todas as obras de arte, e as diversas formas de arte podem dialogar constantemente sem que sejam as mesmas; não se trata de comparar um livro com um quadro, mas de considerar que ambos são narrativos.

Nessa narrativa, que é transitável entre a intuição e a inovação, existem percursos semelhantes aos percorridos pela arte e pela ciência; no entanto, na arte é possível dizer que Issaak Levitán se ocupou da busca por essa visão interior; entre intuição e inovação há a inferência e a dedução acerca das coisas do mundo. Tal visão estaria presente também nas obras intimistas de Camille Pissarro, que em meio ao seu contexto referencial visa a compreender sua verdade poética. A percepção das associações espontâneas (sua composição) mediante as formas expressivas da linguagem (cor-espaco-tempo = contexto referencial/movimento visual) permite compreender a sua sensibilidade (intuição) diante da linguagem visual. “A intuição vem a ser um dos mais importantes modos cognitivos do homem” (OSTROWER, 1977, p. 56), mas estudos recentes demonstram que ela não está só. Nas artes plásticas os elementos visuais, os componentes formais da linguagem são: *cor-linha-superfície-volume-luz* (*ibid.*, p. 98). Pissarro, Cézanne e outros descobrem seu ser em formas culturais, e os estilos vêm corresponder à sua visão de vida a partir da qual criarão suas obras; a criação identifica-se com a inovação, mas no ato criador encontra-se a inovação, e no ato inovador não se encontra a criação, porque criar é mais do que inventar, é dar forma a um conhecimento novo integrado a um contexto global, forma que intensifica um aspecto de uma nova realidade e a reformula (*ibid.*, p. 134). Nessas escolhas do espaço para registro em imagens, alguns artistas convergem poeticamente, o que não implica dizer que expressaram

³⁶ Nas obras de Paul Cézanne também se pode verificar a mudança de estilos, o que reforça a identidade do artista, sua mensagem e os universais artísticos – temos a obra *Pomar em Pontoise* em estilo impressionista, *Pomar* no pós-impressionista e ainda *Castelo negro* no cubista; o pintor ingressou no impressionismo e o abandonou, bem como tentou o romantismo, o simbolismo e o expressionismo. Para Ostrower (1998, p. 13), ele foi uma espécie de buscador de estilos, até se encontrar na “*réalisation*, visão interior, na qual ele transforma suas percepções imediatas em formas sugestivas das ordenações e dos grandes ritmos da natureza”; o que faz Eisenstein em sua medula do tronco: segmento áureo. Cézanne justifica a *função referencial* do plano pictórico, o que, segundo Ostrower (1998, p. 16), é uma questão de excelsa importância: trata-se da configuração de um novo espaço expressivo do plano pictórico sem abolir o plano pictórico original, ou seja, na equivalência de forma e conteúdo, os dois espaços se justificam de modo recíproco em ordenações assimétricas, livres e essencialmente dinâmicas capazes de promover uma só forma de espaço-tempo.

sentimentos “idênticos”, mas afirmar que conviveram com expressões similares do meio social em que estavam inseridos.

Os espaços campestres (fig. 39 e 40) assemelham-se e existe neles um número reduzido de opções: os elementos, que compõem esses lugares, e suas personagens, bem como os seus gestos; a distinção entre as obras não se encontra nesses elementos, mas na inovação criadora. A convergência poética é entendida aqui como uma *afinidade artística*, uma sensibilidade voltada para um mesmo polo de interesse – emissão de uma *mensagem* similar (função poética) –, ainda que seu ponto de partida seja de lugares distintos. A afinidade artística implica uma adesão do artista não necessariamente a um gênero ou escola, mas a um espaço que possua elementos similares entre eles – o campo, a cidade, o quintal, a casa etc. –, pois o gênero e o estilo podem dar ao artista alguns objetivos similares, mas as características de um espaço fornecem a ele, além dos elementos comuns, os elementos emocionais interligados aos elementos “palpáveis”. Como exemplo de uma *não* afinidade artística, poderíamos citar a decisão de vários artistas em tratar arte e religião; a arte e a religião são duas esferas distintas, inclusive quando se trata de uma arte religiosa; a arte prossegue sendo um fato da condição metafísica da existência de um determinado artista, que se expressou para que pudéssemos ler sua visão de mundo. Por essa razão, embora ela possa conter aspectos religiosos, não nos interessa debater a religiosidade desse objeto artístico, mas tentar ler a sua expressiva “realidade”³⁷ enquanto tal.

Figura 39: *Debulhando*, Boris Kustódiev, 1908

³⁷ Realidade entendida não como aquela que podemos ver com nossos cinco sentidos, mas como o que realmente existe no mundo. “E quanto a uma galáxia, tão distante que não pode ser vista a olho nu? E uma bactéria, tão pequena que só pode ser vista com um microscópio? Devemos dizer que essas coisas não existem porque não as enxergamos?” (DAWKINS, 2012, p. 13). Como leitores não esperamos buscar explicações pelo viés do sobrenatural, “que nunca pode nos oferecer uma explicação verdadeira para as coisas que vemos neste planeta e no universo que nos cerca. Dar uma explicação sobrenatural para alguma coisa não explica nada e, pior ainda, exclui qualquer possibilidade de essa coisa vir a ser explicada no futuro. [...] uma coisa ‘sobrenatural’ tem de estar fora do alcance de uma explicação natural” (*ibid.*, p. 23). Não é esse nosso intuito.

Por Paul
Cézanne:
*Pomar em
Pontoise, 1877*
Pomar, 1882

De Camille
Pissarro:
*Casal de
camponeses
atravessando o
interior do
país, 1864*
*Uma estrada
em
Louveciennes,
1872*

Figura 40: Narrativas pictóricas do vilarejo

A expressão como representada nas cores primárias da obra *Debulhando* (fig. 39) tem qualquer relação com a realidade das vestimentas no campo e sua despreocupação com os tons combinantes. Somente se pode expressar a partir do universo de fatos do mundo de cada um, convergentes ou não em sua narrativa pictórica, onde se desenvolve *o seu senso de vida*; uma expressão existe a partir do momento em que ela teve força neste mundo. A expressão, embora tenha estreita relação com o sentimento, necessita do aparato racional que irá analisar a “realidade” a seu modo, dentro da sua lógica e da lógica dos fatos da existência de cada indivíduo, para produzir um sentido a ser expresso. A arte, embora possa ter sua expressão revista por outros, não pode ser revivida e, menos ainda reexpressa tal como na obra (objeto artístico) original; o ato de sua criação depende das ocorrências fatídicas ou imaginadas – na obra, a imagem ganha concretude – relacionadas ao artista; ao avistar um determinado cenário, um artista pode inserir nele um aspecto que outrora foi um fato em sua existência, e em sua percepção de mundo. A obra de arte trará informações acerca da lógica emotiva do artista e sobre o mundo, informações colhidas e elaboradas para a sua posterior expressão, a marca do artista na memória do mundo por meio da personagem e/ou dos cenários e cores, que são a conjunção de um sistema de informação que transcende a ele próprio. Por essa razão, a arte não ocorre *tão extra/fora* do espaço lógico, já que o espaço lógico tem sua

referência nos acontecimentos da vida que podem ou não convergir. Uma presença existente no espaço/tempo da vida se faz presente na imagem artística (imagem dos fatos) e, após ser expressa, passa a fazer parte do nosso referencial de leitura pictórica. Aquela imagem passa a integrar o nosso mundo, sem necessariamente ter participado de nossa existência como participou da vida do artista-narrador. “Fazemo-nos imagens dos fatos” (WITTGENSTEIN, 2002, p. 34). A imagem que apresenta a situação no espaço lógico e a sua existência ou não. Imagem que ao ser o modelo de realidade é um fato em que os elementos (mandatários dos objetos de imagem) encontram-se relacionados de modo preciso.

A conexão dos elementos é a sua estrutura, a forma de sua representação pictórica e a possibilidade de relação de seus elementos – num espaço campesino, os elementos próprios do campo. “A imagem está assim em conexão com a realidade, chega até ela” (*ibid.*, p. 35). A imagem pertence à relação de representação pictórica que consiste nas correlações dos elementos da imagem e das coisas responsáveis por seu vínculo com a realidade, portanto, para Wittgenstein (*ibid.*, p. 36-37), “o fato tem de ter, para ser imagem, alguma coisa em comum com a realidade, a imagem – verdadeira ou falsa – possui a sua forma de *representação pictórica*”. Não conhecemos *a menina* (fig. 41), de Boris Kustódiev, mas conhecemos sua *representação*, do mesmo modo que não vivenciamos este *dia de manhã*, (fig.42) em que uma mãe banha seu filho ou uma babá banha uma criança, mas sabemos que existiu uma realidade próxima à imagem que não pode ser reproduzida, que pela via expressiva do escritor pictórico é um cenário de pequena parcela num intervalo de tempo.

De Boris Kustódiev

Figura 41: A menina. Um esboço, 1897

Figura 42: Manhã, 1910

A imagem, exibidora de sua forma pictórica, primeiro, representa o seu objeto do exterior deste, correta ou incorretamente, sem colocar-se no exterior de sua representação; e segundo, tem em comum com a realidade a sua forma. Em Wittgenstein, a forma da realidade, que é a imagem da lógica que pode representar pictorialmente o mundo. Sendo lógica, ela possui a *forma lógica* da representação. Tal representação é a pictorialidade da realidade que representa a possibilidade da existência e da não existência do estado de coisas – uma situação possível no espaço lógico. A obra pronta é portadora da possibilidade da situação que representa, e concorda ou não com a realidade, traça sua própria narrativa dos fatos – sendo correta ou incorreta, verdadeira ou falsa; independentemente dessa concordância representada pela sua forma de representação pictórica, portanto, “o que a imagem representa é o seu sentido”. A comparação da imagem com a realidade atesta sua verdade ou não; já que a imagem *a priori* não é verdadeira. “A totalidade dos pensamentos verdadeiros é uma imagem do mundo” (WITTGENSTEIN, 2002, p. 37-38). Considerando que nossa exploração do mundo não ocorre apenas pela visão, mas pelo pensamento.

Figura 43: Paisagem. Arco-íris, Arkhíp Kuíndji, 1900-1905

A estrada tem seus elementos na imagem que conta sua narrativa pictórica; ela como tema e como motivo, pode abranger vários espaços metafóricos por meio de um único, o da continuidade destituída ainda de adjetivos ou atributos antes de o artista determinar. O *motivo* da estrada, que é muito característico na arte russa do século XIX, está na base de muitas paisagens de muitos artistas. A estrada segue como o elemento, cujo símbolo palpável do seu chão conduz o caminhante às incertezas existenciais. Um elemento como a estrada ou o vento é um argumento lógico/palpável aos sentidos, sentimos os pés na terra e sentimos o vento no

rosto; cada narrativa pictórica terá mais ou menos metáfora de acordo com a história que a fez surgir.

A história do mundo traduz-se em imagem por um plano de experiência emocional, a função emotiva da linguagem artística, e, de certo modo, antecipa o que outros artistas irão criar a partir dali, o que eles irão buscar, se optaram por transições de cores mais sutis ao descrever a terra e o céu, ou o pequeno espaço que cabe em quatro paredes. Em *Paisagem. Arco-íris* (fig. 43), temos vários elementos chamativos à esperança, mas o que mais nos conduz ainda é a estrada; ela é o ponto lógico da tessitura do texto, e ao traçar este plano para a narrativa, a estrada não dissipa as emoções, mas as reúne e multiplica seus sentidos. A lógica na narrativa pictórica é uma colaboradora eficaz para o ordenamento das emoções.

A estrada que pode conduzir a um imenso arco-íris e se mostrar extensa, pode se mostrar intensa/curta, ao nos conduzir do rio à pequenina cabana e concede aos nossos olhos apenas poucos passos, como nos narra Iuli Klever (fig. 44); e ainda, pelo mesmo narrador pictórico (fig. 45 a 48), vemos que ela pode ser feita da mescla de terra e de água, entre terra, a água e vegetação, ou apenas de terra, ou apenas de água, ou ainda da água que virou gelo; temos os elementos dados pelo artista a nós leitores e temos os elementos dados pela razão, de que a estrada sempre nos conduzirá a algum lugar em nossas emoções – na arte e na vida – que nos é conhecido ou não.

Figura 44: Pequenina cabana ao pé do rio durante a noite, Iuli Klever, 1900

De Iuli Klever

Figura 45: Paisagem de verão, 1890

Figura 46: Pequena cabana próxima ao rio, o poente, 1900

Figura 47: Aleia de bétulas, 1910

Figura 48: Dama caminhando pela estrada rumo à fazenda, 1887

Um dos grandes construtores de estradas (fig. 49 a 51) em suas narrativas pictóricas foi Issaak Levitán; com a leveza de suas transições, ele trouxe uma pintura espiritualizada na lógica emocional da mente, a estrada do artista tem movimento e descanso, escancara a brevidade da existência, mas enfatiza a eternidade do que é belo na natureza. Tudo está em harmonia, tudo se associa e forma um elo para conduzir o leitor à reflexão filosófica. A narrativa pictórica que expressa a passagem humana, se encerra e aquela que expressa a passagem do tempo na natureza, parece não ter fim.

De Issaak Levitán

Figura 49: Paisagem de outono com um caçador, 1880

Figura 50: Dia de outono, Sokólniki, 1879

Figura 51: Carvalhal, Issaak Levitán, 1880

Ao defender o pensamento lógico, Wittgenstein argumenta que a representação *espacial* de um estado de coisas em contradição com as leis da física é possível, mas não é possível em contradição com a geometria; na geometria podemos encontrar os universais artísticos e os elementos de convergência poética. “Na proposição o pensamento *exprime-se* de modo perceptível pelos sentidos” (2002, p. 39). Ao exprimir-se de modo perceptível, a arte encontra-se com a função poética da linguagem, não vinculada exclusivamente ao texto escrito. O sinal – proporcional na sua relação projetiva com o mundo – perceptível pelos sentidos (sinal sonoro ou gráfico) da proposição como *projeção* da situação possível (*eixo sintagmático e paradigmático*) acontece na arte; para pensar (*expressar; enviar a mensagem*) o sentido da proposição, utiliza-se o método de projeção (*relação projetiva com o mundo*). Na projeção, está a *possibilidade de expressão do sentido* e não ele propriamente dito; nela está a forma, mas não o conteúdo do seu sentido. O sinal proposicional³⁸ que é um fato e a proposição que é articulada não implicam uma mistura de palavras, ou notas, ou cores e etc. (WITTGENSTEIN, 2002, p. 40-41). Os fatos *exprimem* um *sentido*, um conjunto de nomes não pode.

O que um artista torna evidente em sua obra é de certo modo sempre único, ainda que ele pertença a um grupo com interesses, regras e características comuns; a personagem da pintura, na obra de um artista, diferencia-se da de outro; ainda que dois artistas tenham o mesmo ambiente cultural e queiram retratar a mesma personagem, a obra não será a mesma; por meio da função emotiva do artista, ela pode suscitar as mais diversas reações ao leitor/espectador. Por essa via, é possível inferir que a função emotiva interligada à referencial proporciona convergência poética. O reconhecimento do símbolo por meio do *sinal* – que determina uma forma lógica – considera o seu uso com sentido, e tem relação com o contexto, reconhecimento esse que pode ser universal em símbolos religiosos, mas não elabora sozinho

³⁸ Daí dizer que para Wittgenstein, na proposição impressa o sinal proposicional não tem aspecto diferente da palavra (Frege – proposição – nome composto), a essência desse sinal esclarece-se quando pensada sob a forma de objetos espaciais (a exemplo de um livro) ao invés de sinais escritos. O sentido (da proposição) é expresso na posição espacial recíproca destas coisas; o pensamento expresso na proposição que aos seus objetos correspondem o sinal proposicional → 1) sinal simples = nomes – mandatário do objeto na preposição e sinais primitivos → denota o objeto – configuração dos objetos na situação = configuração dos sinais simples no sinal proposicional; 2) complexo = relaciona-se internamente com a preposição. *Uma proposição só pode dizer como uma coisa é, não o que ela é*; portanto, o que ela exprime, exprime de maneira simples e claramente assinalável. A definição é a expressão da condensação do símbolo de um complexo num símbolo simples, e as denotações dos sinais primitivos podem ser explicadas por meio de elucidações – preposições com sinais primitivos, que pressupõem um conhecimento destes –, a expressão (símbolo) compõe-se de cada parte da proposição que caracteriza o seu sentido; a preposição é uma expressão, entenda-se expressão como tudo o que, ao ser essencial para o sentido, assinala uma forma e um conteúdo. Ela tem denotação na proposição, e pressupõe a forma de todas as proposições → é constantemente representada uma variável – estipulação de valores das variáveis proposicionais = enunciado; cujos valores são as proposições que contém a expressão (WITTGENSTEIN, 2002, p. 42-44).

toda a narrativa pictórica. Do mesmo modo, quando a obra apresentar personagens religiosas ou historicamente consagradas (fig. 52 e 53), esse reconhecimento necessariamente trará consigo o contexto no qual elas estiveram inseridas, mas não fará com que as narrativas sejam próximas ou afins. São obras que podem trazer desde narrativas sequenciais como o percurso de Cristo, a personagens isoladas, ou ainda um único símbolo religioso e que, ainda assim, podem não convergir.

De Nikolai Gay

Figura 52: Cristo na sinagoga, 1868

Figura 53: Cristo diante de Anás, 1868

Na sintaxe pictórica, as disposições dos elementos na narrativa da mensagem pictórica possuem uma relação lógica entre si para sua construção; tal como ocorre na construção gramatical, a denotação de um sinal nunca deve desempenhar qualquer papel; ela tem de poder ser estabelecida, sem que por isso se mencione a denotação de um sinal; ela *apenas pode pressupor a descrição das expressões*; na pintura, o ponto de vista fisionômico. Por não poder estar contido em si próprio, o sinal proposicional esclarece que nenhuma proposição declara alguma coisa sobre si própria. A função não pode ser seu próprio argumento, porque seu *sinal* contém a *imagem* primitiva do seu argumento e não pode conter a si própria. O sinal do símbolo religioso é um argumento na pintura. Em meio à linguagem maquiadora do pensamento, existe *um andaime à volta da imagem que determina o espaço lógico* no qual se estende a proposição. A *expressão é uma imagem da “realidade”*, que podemos ver ou que é criada a partir do que vemos. Logo, a arte seria uma imagem da realidade, que não é a realidade propriamente dita, nem intenta sê-lo. Uma imagem da realidade imaginada que tem como inspiração outra forma, ou seja, o andaime lógico poderia ser uma narrativa literária, ou qualquer outra forma de arte; a partir dele a qualidade da mensagem, a função poética da linguagem pictórica irá depender da possibilidade e capacidade de abstração de cada artista.

Embora o estilo seja uma das expressões da fisionomia da personalidade artística, não é a principal razão pela qual, podemos tratar da convergência ou até da divergência poética, se

considerarmos a arte como a linguagem que personaliza seu agente expressivo. A personalização é essencial à expressão artística; embora Renoir tenha convivido com Monet e tenha pintado no mesmo estilo, Renoir não tinha o mesmo afeto do amigo pela construção de espaços naturais em seu espaço de intimidade, como eram os jardins de Monet.

No estilo, todas as feições da personalidade estão presentes e se fundem, mas elas são transformadas em termos de linguagem. E este é um ponto crucial: *a arte como linguagem*. É preciso entender que a arte não é uma mera técnica de reprodução das aparências de figuras humanas, paisagens ou objetos (como se fosse uma espécie de precursora da fotografia de documentação). A arte é uma linguagem própria, cujos termos específicos – cores, linhas, formas – são expressivos em si, e cujos contrastes e ênfases formais também se tornam expressivos. As “distorções”, por exemplo, correspondem a ênfases formais, ênfases seletivas acentuando certos aspectos no *conteúdo expressivo de uma mensagem* (OSTROWER, 1998, p. 3).

E ainda que um estilo não venha a surgir em função de certas teorias preconcebidas, caso em que o conceito seria anterior ao ato de criação, o que é uma inversão total do processo verdadeiro – todas as formas de arte se apresentam como formas de linguagem, a arte refere-se em última instância à própria condição humana e a certos questionamentos acerca da realidade –, a explicação da evolução de um determinado estilo carece de um ponto de referência e de comparação fora dele, ou seja, de um recuo no tempo. Há três correntes estilísticas amplas: naturalismo, idealismo e expressionismo, que comportam em si desdobramentos, que diversificam cada vez mais os estilos históricos e individuais, e estes partem da escolha do artista, a qual pautada pela intuição – elaboração formal com influência no conteúdo expressivo da obra (*ibid.*, p. 4-7).

A personalização expressa em forma artística traz afinidades que são mais visíveis na narrativa pictórica do que na narrativa literária, pois na pictórica a imaginação do leitor está mais concentrada nos elementos expressos do que nos descritos; a narrativa pictórica, muitas vezes, apresenta-se integralmente como uma metáfora que visa a responder ou atender a múltiplas questões humanas, ou ainda pode apresentar-se parcialmente metafórica ou com metáforas parciais que não deixarão dúvidas de sua forma na mente do leitor. Por não ter um modo de expressar-se descritivamente na textualidade, a pintura precisa ser textualmente expressa em cada pormenor, para fazer caber, em sua totalidade, toda uma intensidade de visualidades e apreensões emocionais do artista, que cria mentalmente, pela via dos conhecimentos da razão, um objeto que pretende demonstrar ao leitor/espectador todos os sentidos que o artista abstraiu de um determinado conteúdo de sua existência.

2.1.1 Narrativa pictórica: do concreto ao abstrato e vice-versa

A abstração é essencial à pintura, ela parte de uma ideia saída de algum elemento concreto e fatídico, não se abstrai daquilo que jamais se viu, mas ela ultrapassa o “concreto visto” para atingir o “abstrato da ideia”; após esse processo, ela volta a ser concreta, porque concretiza essa ideia sob a forma da pintura.

Em meio às mutações permanentes, o artista se encontra diante de um problema que para Zeki é comum à filosofia e à neurobiologia, o da aquisição do conhecimento em um meio que está em constante mudança, ou seja, o problema da constância. Nessa inconstância, quando pensamos no papel da função conativa da linguagem, temos de considerar duas mudanças colidentes: as mudanças do artista quando elaborava a obra, e as mudanças do contexto do receptor; o receptor também está nesse mesmo universo mutável. Para ilustrar o problema do conhecimento, Zeki trata do problema da cor, com questões como: se as cores existem ou não no mundo material e se as cores podem ser consideradas propriedades dos objetos que as refletem. A aquisição do conhecimento sobre uma propriedade inalterável de um objeto ou superfície em estado de mudança permanente conduz o autor a Kant e sua *Crítica da razão pura*, que questiona não apenas as limitações da mente em meio a esse cenário, mas em meio às limitações impostas pela natureza da própria mente e também até que ponto esse conhecimento depende da contribuição formal da mente.

De acordo com Zeki, a obra *Sobre a visão e a cor* (1854), de Arthur Schopenhauer, trata da certeza da natureza totalmente subjetiva da cor como contribuinte para uma compreensão profunda da doutrina kantiana sobre as formas intelectuais do conhecimento, o que nos conduz à percepção das cores. Em justiça a Newton, a quem Schopenhauer e Goethe acusaram imerecidamente como alguém que havia desconsiderado a subjetividade, cabe considerar que, em sua *Óptica* (1704), ele declarou que os raios de luz seriam acromáticos, e que não existia nada neles além de certa força e disposição para provocar a sensação de cor, reconhecendo, portanto, o papel do cérebro nesse processo. Maxwell expressou isso ainda de forma mais clara, revelando que se a percepção da cor se encontra submetida a leis de algum tipo, tais leis são determinadas por algo de nossa natureza; a ciência da cor seria uma “ciência essencialmente mental”. A mente realiza uma contribuição formal na percepção da cor e há um conhecimento de certas propriedades das superfícies que o cérebro interpreta em termos de cor. Atualmente é possível calcular o empenho que o cérebro realiza; a cor é uma propriedade do cérebro e não do mundo exterior. É pela via de cálculos que o cérebro adquire conhecimento acerca das propriedades dos objetos – sejam artísticos ou práticos.

Consoante com Zeki (1998, 1999, 2000, 2004), acreditamos que a estabilidade da cor há de ser buscada na capacidade do cérebro para realizar uma operação matemática mediante a qual a cor deixa de depender da mudança contínua na composição da longitude de onda da luz refletida na superfície. Esta por sua vez permite ao cérebro obter conhecimento sobre certas propriedades das superfícies, apesar das contínuas variações que os olhos percebem destas. A cor é uma propriedade dos objetos, argumenta o estudioso, é a interpretação que o cérebro faz da propriedade física deles, essa interpretação permite ao cérebro adquirir conhecimento de forma rápida sobre a propriedade de refletância deles, ou seja, temos de reconhecer a física da luz e das superfícies que a refletem. As leis da natureza estão inerentes aos conceitos, os quais constituem a contribuição formal do cérebro ao conhecimento do mundo das cores. Quando estamos diante de uma obra de arte, todos estes aspectos estão reunidos na nossa percepção; embora ela pareça ligeira, partimos dos mesmos conceitos, leis e princípios que os artistas. Tanto para os artistas quanto para os leitores/espectadores, é certamente por meio de um processo instantâneo do qual não somos normalmente conscientes, que o cérebro realiza uma operação para a elaboração da cor; a operação realizada nos gera conhecimento, contudo, a neurobiologia e a filosofia procuram estabelecer os limites entre os processos envolvidos na elaboração da cor (processos inconscientes) que são intuitivos e os que dependem da experiência. A partir daí, o papel da neurobiologia passa a ser o de definir os processos neurais implicados na construção da cor e averiguar que tipo de atividade mental nos leva à construção da cor mediante processos inconscientes da experiência consciente da cor.

Deparamos com duas aquisições essenciais à mensagem artística – a experiência e a intuição; na intuição inata, Zeki diz que a visão das cores seria um produto ou resultado das interconexões neurais que permitem ao cérebro realizar a operação formal com as senhas de acesso, comparando a quantidade de luz de cada banda refletida de uma superfície com a refletida pelas superfícies circundantes. Existe um “princípio organizativo geral” no processo de conhecimento, uma interconexão neural inatamente determinada sujeita à experiência. Quando lemos uma pintura, não lemos cores que já não tínhamos lido, sendo assim, o fator tempo tem grande relevância na percepção da cor, pois o cérebro irá determinar a quantidade de luz de uma banda refletida por uma superfície localizada no espaço e por seu contorno; ou seja, é ele quem determina a forma simultânea da composição da longitude de onda de luz refletida por uma superfície e a refletida em seu entorno. Fatores como espaço/tempo encontram-se inerentes à leitura de pintura, e neles se dá a percepção de suas cores, que irão requerer percepção visual e sensorial. Tais percepções, segundo Zeki, implicam relações entre

espaço e os diferentes elementos constitutivos, assim como a habilidade para localizar os objetos a serem percebidos fora do sujeito, bem como os que implicam simultaneidade e sucessão no tempo, em meio aos princípios organizativos, nos quais cada um é responsável pela aquisição de um tipo de conhecimento, como o concreto, por exemplo, as formas, as cores ou as organizações geométricas; os cálculos da lógica cerebral que fazem as inferências de certas propriedades físicas das superfícies interpretadas como as cores, não utilizam o mesmo método para deduzir a expressão de um rosto ou a aparência de um objeto.

Figura 54: *Dia cinzento*, Issaak Levitán, 1895

A visão da cor e dos elementos da pintura deriva do mundo da percepção. Quando se trata da abstração, a percepção da cor constrói-se em situações como a nossa não imaginação de um cinza quente, por exemplo. Algumas cores nos são quentes, e outras, frias, pois o conceito de cor se apresenta mediante o da linguagem. Como leitores/espectadores de uma pintura, podemos perceber se a cor cinza/não quente é utilizada como argumento pictórico de um fato ou de uma metáfora; como na pintura de Levitán (fig.54), a narrativa pictórica nos remete a um espaço aberto e vazio onde as coisas poderiam ser preenchidas e fazer barulho, mas este espaço é intensamente cinza, quieto e frio.

No pensamento dos filósofos, salienta Zeki, está implícita a ideia da unidade do conhecimento que contrasta com os descobrimentos realizados pela neurobiologia, para a qual a aquisição do conhecimento e suas particulares categorias são uma função das distintas partes do córtex cerebral. O pensamento único, contudo, é aplicado a qualquer número de percepções e o conhecimento pode ser derivado dele, manifesto na física, na matemática e na pintura por via da cor.

Os processos aplicados aos distintos âmbitos do conhecimento vêm à mente pela abstração ou a formulação das ideias. As funções da linguagem aplicadas à imagem, mais precisamente à pintura – linguagem pictórica – esbarram certamente em limites como o da abstração e do figurativo. Limiares que também se encontram presentes na arte e na ciência. O termo *abstração* sofreu metamorfoses conotativas ao longo do século XX; sua utilização em diferentes contextos e significados, quando se trata dos números abstratos ou de uma arte abstrata, ainda trazem mais um termo, o *concreto* carregado de oposição ao abstrato. Além dos distintos contextos e significados, a abstração apresenta distintos níveis. Na matemática, física e química, a abstração é utilizada de acordo com o seu significado original, em fórmulas e descrições de variados fenômenos e reações. Se, antes, o termo abstração era a eliminação simultânea e a generalização, na arte ela seria uma simplificação ou eliminação, mas sem generalização, já que esta se manifesta pelos sentidos e carrega pensamentos e sentimentos individuais. A considerada arte abstrata sofreu e sofre críticas porque sua expressão pode ser vista como uma junção de formas, linhas, pontos e cores sem ou com alguma lógica; intencionalmente feita para ser a arte de todos, como todas as outras formas artísticas, ela não pôde sê-lo, já que os receptores dessa arte também possuem suas opiniões.

Em termos neurológicos, a abstração (ZEKI, 1998, 1999, 2000, 2004), seria a capacidade do cérebro para encontrar propriedades ou relações que são comuns a muitos particulares, de tal forma que o cérebro se mantém independente do particular ou concreto; e ainda, a capacidade de abstrair possivelmente se encontra, segundo o estudioso, imposta ao cérebro pelas limitações de seu sistema de memórias, já que ele está encarregado de selecionar o que é relevante recordar em cada pormenor. No caso da dedução, a mente tem de confiar na memória para realizar a descrição das fases prévias dos processos dedutivos, sem a garantia de que a memória será impecável. É bem provável que o mesmo processo seletivo tenha sua aplicação em todo exemplo de abstração possível; a abstração é uma característica geral da unidade do conhecimento. A abstração aplicável à arte encontra-se no processo mediante o qual o produto não representa ou simboliza os objetos, abstração não icônica.

Aristóteles introduziu a ideia da abstração para compreender a fonte do conhecimento em seres que nascem sem quaisquer ideias e em quem a ideia passa a existir mediante a abstração das essências das coisas particulares a formar ideias universais. As formas e cores correspondem ao que existe no mundo visível. Ele utilizou a palavra grega *aférese* – extração de uma coisa, a eliminação, ou diminuição – e *korismos* – a separação, divisórias. A extração mental, em cada coisa, da qualidade que todas têm em comum. Ao apagar os pormenores, a atenção volta-se para a coisa que todos têm em comum, a saber, a humanidade, que é

universal, é a mesma em todos os seres humanos, isso nos permite formar um conceito de humanidade que se aplique a todos os humanos. Então, nesse processo filosófico, a abstração permitiria às pessoas o desenvolvimento de conceitos gerais a partir da experiência; trazendo para a aplicação na arte, podemos dizer que a abstração se torna um objeto artístico palpável/concreto extraído da mensagem da experiência individual de cada artista para configurar o todo na imagem. A abstração é o processo de elaboração por eliminação/separação da essência das coisas para dar-lhes uma existência independente das coisas que estão intrinsecamente ligadas, como quando utilizamos um termo geral, uma palavra que designe várias personagens para que esse termo genérico traga consigo a ideia de todos os particulares com essa denominação. A abstração então precisa da eliminação simultânea e da generalização. A condução de forma natural à formulação de ideias seria depende do processo de abstração³⁹ (ZEKI, 1998, 1999, 2000, 2004), a percepção; a fonte do conhecimento é particular, então, cada artista, de seu universo, envia a mensagem ao receptor desta, habitante de seu próprio universo; a forma com que a realidade do artista está representada deve ser lida por alguém com uma realidade distinta. A formação de ideias está necessariamente ligada à formação do pensamento abstrato, independentemente do processo neurológico que resulte em sua formação, ele se inicia substancialmente desde o particular/concreto do qual emana e que é aplicado à experiência presente e futura. A abstração parte do concreto.

Em Zeki, a arte é a via utilizada pela humanidade para representar os ideais abrigados em nosso cérebro e que não se encontram na realidade, a arte vem sanar a frustração derivada de não se poder satisfazer todos os anseios na vida cotidiana. Por isso, os elementos e cores, embora contenham os atributos encontrados na natureza, e obedeçam às leis físicas, também são portadores de sentimentos e anseios próprios de cada artista. Quando estamos tratando de valores qualitativos, há mudanças de significado originais de cores, como enumerou Susanne Langer. Na arte, as cores nem sempre se distinguem por seus valores espectrais reais, mas principalmente por quente ou frio, transparente ou opaca. Sensações opostas ou sentimentos que se relacionem com metáforas. Kandínski analisou as cores de uma maneira semelhante.

Zeki (*ibid.*), esclarece que, a abstração e o idealismo são, pois, privilégio de um órgão que, graças à evolução, desenvolveu uma estranha capacidade para adquirir conhecimento por

³⁹ Zeki cita Platão e Kant, para os quais as ideias pertencem ao mundo dos suprasentidos; as ideias, portanto, chegam a esses suprasentidos mediante o processo do pensamento puro, e tais sentidos são capazes de proporcionar conhecimento; para o estudioso, esse ideal platônico de um objeto seria como o registro que o cérebro fez de todos os objetos que visualizou, por esta razão, este depende de uma multiplicidade de percepções concretas a partir das quais o cérebro é capaz de sintetizar um ideal. Era essa a intenção do cubismo, que visava expressar a realidade pura por meio da redução das formas naturais a seus elementos constantes.

meio dos processos do pensamento. Eles conservam o conflito entre a experiência do particular ou concreto e aquilo que o cérebro elaborou a partir das múltiplas experiências, por esta razão, elas podem acarretar muitas decepções, que são abordadas tanto pela abstração quanto pelo idealismo sujeitos à variabilidade no tempo para com o indivíduo ou os indivíduos. É tal variação que se encontra presente nas configurações mentais do homem, nas diferenças entre os indivíduos e é nela que jaz a miséria psicológica humana. A variabilidade apreciada tanto pelo sentido evolutivo quanto pelo cultural também se vê conduzida pela sociedade para proteger-se de si mesma para forçar a adoção de uma conduta comum; e é tal variação de condutas que a sociedade suprime ou não tolera que aparece expressa nas obras de arte. A arte, portanto, apresenta a fisionomia da variabilidade humana.

Defender que as artes plásticas são narrativas pictóricas não implica torná-las iguais à narrativa literária; implica considerá-la como a detentora de uma expressão que possui caráter expositivo, que dá a conhecer ao outro (o leitor-espectador) a opinião descritiva que o artista tem e quer comunicar; não apenas comunicar, mas exteriorizar sentimentos reunidos em formas; consideramos a pintura uma intuição lógica que pela via da natureza emocional em concordância com um determinado contexto histórico, social e econômico – em um contexto distinto a mensagem artística também seria distinta – visa a buscar a verdade expressiva do indivíduo/artista e emite aos outros o resultado de sua expressão. A narrativa pictórica solicita mais conhecimento de alguns conceitos matemáticos, em especial de geometria, noções mínimas de anatomia humana, animal e vegetal, noções mínimas do uso de cores, dentre outros, para a aplicação imediata na feitura da imagem; ela não pode apenas descrever, ela tem de mostrar. A descrição de uma personagem ou de um cenário/lugar, na narrativa pictórica, se expressa em imagem visível e não imaginada; a ciência não seria capaz de nos informar porque cientificamente deveríamos valorizar a arte, mas, uma vez que, admitimos que a arte seja uma necessidade expressiva legítima, podemos estudá-la/lê-la com auxílio da ciência. O excesso de subjetivismo tornaria a nós, leitores da narrativa pictórica, muito mais vulneráveis a erros; a percepção dos conhecimentos que o artista precisou ter para elaborar a obra, eleva seu valor; essa percepção não compreenderia apenas suas aplicações lógicas, mas também seu conteúdo emocional, que torna possível que ela multiplique sentidos. Trata-se de estudar fatos subjetivos de modo objetivo; ler dedutivamente uma narrativa valoriza-a; o objeto artístico não é apenas compreensível pelo viés da sensibilidade, embora este seja essencial, mas também pelo viés inteligível. A obra de arte é um objeto inteligível.

2.1.2 Distintas narrativas pictóricas

Quando a arte se forma de uma ideia pré-concebida, em geral estamos diante de uma obra fechada e calculada, ou seja, ela parte de uma ideia da ideia de outro, que pode ser qualquer outra forma de arte, ou ainda dos mitos, das lendas ou das narrativas literárias; a mensagem artística (função poética da linguagem pictórica) terá partido de uma ideia que sobrevive no imaginário “coletivo” juntamente com a ideia particular que o artista tem da ideia primordial, a imagem que ele elaborou em sua mente e, partindo dela, expressou-se em uma ideia própria. Temos, por exemplo, os referenciais “universais” da ideia bíblica de um menino discursando para adultos no templo (fig. 55); a luz branca atinge o menino e obscurece os demais, todos aguardam fisionomicamente concentrados a próxima palavra com suas expressões de pura concentração. O quadro parece um palco onde Jesus é a personagem central, o detentor de grande parte das falas, senão de todas elas; os demais personagens gesticulam fortemente com os olhos e mãos as mudas palavras. A cena está em movimento, o movimento das palavras que não ouvimos, mas podemos pressupor, da narrativa bíblica.

Figura 55: *Cristo entre os mestres*, Konstantín Makóvski, 1860

Figura 56: Boiárychnia, Fírs S. Juravliov, 1896

Figura 57: A pequena grande duquesa Aleksandra Pávlovna⁴⁰ vestindo kokóchnik e sarafana, 1790

Quando a arte tem como referência aspectos culturais específicos, podemos inferir a origem da narrativa pictórica. A *kokóchnik* é um chapéu festivo feminino forrado, decorado com pérolas ou bordados com contas brancas; contudo, a mais solene era sólida e formava um aro convexo com uma banda, que era decorada com bordados de ouro além das minudências em branco. As coroas, do final do século XVII até início do XIX, possivelmente surgiram da fusão de elementos do folclore locais e elementos da cultura pré-mongólica; as cidades também possuem suas coroas no alto das torres. Quando deparamos com essas formas legitimadas na cultura eslava, nas igrejas ortodoxas ou nas cabeças, temos as referências indicativas do local, do tempo e do espaço. Têm-se referências pictóricas (fig. 56 e 57) no quadro de um artista desconhecido datado de 1790 e no da grã-duquesa Aleksandra Pávlovna em traje russo. Neste caso, as referências têm sua ideia estruturada na cultura local e encontram-se evidenciadas em características que se apresentam ao leitor não apenas por meio dos gestos e da fisionomia das personagens, mas também por meio das vestimentas; em

⁴⁰ Aleksandra Pávlovna Románova (1783-1801) foi a terceira filha do tsar Paulo I da Rússia. Na obra, a menina veste um *kokóchnik* e uma *sarafana*. O nome *kokóchnik* vem do antigo eslavo *kokoch*, palavra para designar uma galinha ou um galo. Esse antigo enfeite era usado na cabeça pelas mulheres russas, tornando-se comum, a partir do século XIX, no ambiente comerciante e camponês (principalmente nas províncias do Norte), na Rússia pré-petrina e entre os boiardos. A *sarafana* era um vestido, geralmente sem mangas, usado sobre uma camisa com mangas falsas dobráveis, consistindo de corpete e saia.

alguns casos, o artista encontra-se ausente da sua mensagem, pois a fisionomia da personagem traz consigo os seus próprios referenciais emotivos, não os do artista, caso da *Boiárychnia* (fig. 56) de Juravliov; toda a obra estrutura-se no olhar fixo no leitor.

Figuras 58: Recortes da *Boiárychnia*, Fírs S. Juravliov, 1896

As sensações ganham forma por meio de personagens e figuras bem definidas em seus espaços de intimidade, em geral nos espaços de intimidade do artista e dos retratados por ele. Quando a arte tem como ponto de partida o familiar, um autorretrato ou um registro doméstico, uma fotografia narrativa na tela, essa ideia vem com a predominância da função emotiva; podemos citar o caso de Zinaída Serebriakóva (fig. 59), que transmite mensagens em que a imagem visual oferece ao leitor a completude do espaço pictórico do cotidiano da artista. O artista se expõe e se expressa em uma narrativa pictórica pessoal.

A realidade interior existe de forma alheia ao espaço externo e está desobrigada do tempo linear; a imaginação pode trazer dias inteiros para a realidade. E da visão espectral interior, equivalente a uma opinião mental, existe a unicidade para cada indivíduo de como o mundo funciona, em seu pequeno mundo a ser expresso.

Eugene Serebriakóv, 1917

Boris Serebriakóv,
1900, 1908, 1913

Aleksander Serebriakóv
estudando um álbum,
1922

Kátia dormindo,
1945

Autorretratos,
1900, 1907

Autorretratos,
1911, 1956

Tata com fantasia
de Arlequim,
1921

Figura 59: Narrativas pictóricas do cotidiano de Zinaída Serebriakóva

O bom artista emite sua mensagem por meio da sua pintura, sem precisar das palavras. A predominância da escrita nos trouxe benefícios, mas também nos tornou ao mesmo tempo distanciados da capacidade de abstração para coisas e situações ainda sem nome, e também, especialmente no mundo contemporâneo, tão anestesiados pela imensa enxurrada de imagens, com mensagens subliminares que visam a moldar nossos padrões e nosso perfil de habitantes no mundo das compras, que terminamos eliminando a criança crítica e imaginativa, capaz de abstrações superiores, a mente elaboradora de suas próprias imagens. Com o passar do tempo deixamos de considerar aspectos relevantes à arte como a sinestesia, que “abre uma janela para a conectividade dos genes e do cérebro que torna algumas pessoas bastante criativas, e pode encerrar pistas sobre o que faz de nós, antes de mais nada, uma espécie tão profundamente inventiva” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 12).

Monet, em seu jardim de Giverny, em 1881, começou a se concentrar em representar a superfície de uma piscina de água, manipulando a linha do horizonte de Manet; Monet levantou o ângulo de visão do observador até que o horizonte pudesse estar em algum lugar fora da tela. Então, ao contrário de Manet, ele reduziu a variedade de elementos na tela para dois: nenúfares e água. A distinção entre o que estava na água ou refletido sobre a água tornou-se cada vez mais difícil para o espectador, até que se tornaram um *continuum* de elementos e de cor. Finalmente, em composições que testaram os limites do realismo e beiravam à arte abstrata, a imagem de Monet tornou-se tão turva que todas as possíveis pistas que poderiam orientar a visualidade, desapareceram. Para Shlain, juntamente ao trabalho de pintores abstratos como Kandínski, Mondrian e Malévitch, Monet poderia reivindicar a dúbia distinção de que foi acidentalmente possível pendurar algumas de suas pinturas tardias de cabeça para baixo; sua inovação contestou a veracidade dos vetores de Euclides. Tratava-se, portanto, de uma pintura desinteressada na geometria das formas e em como as cores iriam se aglomerar. Para capturar as impressões, o borrão contornava os objetos, a linha reta estava borrada também, inexistia uma fronteira nítida que delimitasse cor e objeto; o que é um tanto diferente na pintura de Issaak Levitán, que ainda preserva tal separação. Contudo, devemos considerar a defesa feita por Ramachandran (*ibid.*, p. 13) de que “há leis da estética que são universais atravessando fronteiras culturais e até de espécie”. Por esta razão, alguns temas tornam-se “universais”, tais como os sentimentos humanos.

Diante da mesma temática, temos de eliminar o homogêneo; “a homogeneidade gera fraqueza: pontos cegos teóricos, paradigmas rançosos, uma mentalidade de câmara de eco e cultos de personalidade. Um elenco diversificado é um revigorante poderoso contra esses males” (*ibid.*, p. 19). Com cores não tão distintas ou distantes, podemos reparar que os

elementos distribuídos na tela de Monet são difusos; o que Monet amalgama, Levitán separa (fig. 61); sabemos a cor da água, sabemos cada elemento e cada cor do elemento distribuído na água, ele não vislumbra a destituição das formas. As distinções entre as folhas verdes e as folhas secas amareladas e ferrugíneas caídas na água são fortes delimitações do espaço de cada objeto na tela; as cores não se aglomeram. Issaak Levitán não chegou a abdicar totalmente das noções lógicas da natureza; mestre no registro de paisagens, ele fez da realidade pautada na compreensão do espaço natural a força emocional que Monet trouxe com a junção dos elementos. Podemos notar um efeito similar nas *Macieiras em flor* (fig. 60); há uma convergência poética entre Courbet e Levitán; ambos visam retratar o espaço campesino sem ignorar as sombras, a luz solar, o céu, as flores da macieira, as construções em cada pormenor que não promove uma fuga da “realidade” ou imagem difusa; destituição de clareza que podemos verificar pela via oposta na obra de Monet.

A compreensão dos elementos constituintes da imagem pode nos orientar de modo substancial e reduzir os equívocos e as inferências excessivas; diante da macieira como estímulo à atividade criadora, temos de considerar as características “reais” de todos os elementos que a constituem, como as suas flores, brancas na primavera, e os frutos amarelos, vermelhos ou verdes a partir do final do verão até o inverno; a macieira anuncia a estação do ano. Estamos na primavera, em todas essas obras, quando a macieira produz essa vistosa floração branca. Simbolicamente, essas flores remetem à resistência e à coragem da passagem por todas as estações até que, a beleza seja reconstituída pela natureza em sua capacidade plena de renascer. A narrativa pictórica, assim como a literária, reverencia as estações do ano a seu modo; na literatura, segundo Ferber (1999, p. 17), o outono é um tema mais frequente do que a primavera⁴¹, desde a era romana clássica, pois essa estação apresenta dois aspectos: “completa o verão e antecipa o inverno, que celebra a colheita das culturas do verão e lamenta a morte do ano” e, ainda vigora como uma metáfora para a maturidade da vida humana, diferentemente da primavera que vigora como uma metáfora para a juventude. Contudo, “a época mais frequentemente personificada é a primavera” (*ibid.*, p. 183), e é também, a mais comemorada, basta rememorar Emerson para quem, a primavera seria a renovação da Terra. É desse momento da Terra que essas narrativas pictóricas trazem sua mensagem, quando ocorre um rejuvenescimento das árvores, que logo depois irá proporcionar o nascimento de novos frutos, um renascimento que, na prática física, é inacessível a nós, humanos.

⁴¹ O autor aborda ainda o simbolismo das aves, que por vezes é metonímica na origem, como exemplo, cita as aves que representam fatos; as cotovias como as representantes do amanhecer e os rouxinóis como os da noite, as andorinhas e os cucos como os anunciantes da chegada da primavera. Há também representações metafóricas (FERBER, 1999, p. 25-26).

Macieiras em flor,
Issaak Levitán, 1896

Paisagem suíça com macieira em flor,
Gustav Courbet, 1876

Primavera (Macieira em flor),
Claude Monet, 1873

Figura 60: Macieiras em distintas narrativas pictóricas

Nenúfares, Issaak Levitán 1895

Nenúfares, Claude Monet, 1897-1899

Nenúfares de Claude Monet: 1897

1914

1916-1919

1920-1926

Figura 61: Nenúfares em distintas narrativas pictóricas

Esse efeito de emissão de uma arte com elementos difusos que violam certas normas pode ser encontrado na série *Veneza*⁴² (fig. 63 e 64) de Vassíli Súrikov ou no caso de *A morte de Petrônio* (fig. 62):

Figura 62: A morte de Petrônio, Konstantín Makóvski, 1904

Estamos diante de uma pintura codificada em cores; a sensação/percepção/emoção estende-se ao longo de todas as dimensões do espaço pictórico; a leitura de um espaço tão repleto de cores dispersas solicita uma dedução das intenções alheias que visam a exprimir algo menos limitado do que a individualidade de uma pessoa. A imagem, difusa ou não, não é mera informação visual, mas consiste “em descrições simbólicas que representam as cenas e objetos que compõem a imagem” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 74). A leitura dessa e de outras imagens, explica Ramachandran, tem relação com a criação de descrições simbólicas pelo cérebro, que não recria a imagem original e, sim, representa as várias características e aspectos da imagem em novos termos, e não a partir dos rabiscos de tinta, mas a partir de seu próprio alfabeto de impulsos nervosos; codificações simbólicas criadas principalmente no cérebro e parcialmente na retina, que são divididas e combinadas na extensa rede de áreas visuais que nos permitem conhecer os objetos.

⁴² Ou ainda em outros exemplos da arte russa, em obras como *Outono* (1890), de Arkhíp Kuíndji, *Outono* (1906) e *Outono em um vilarejo* (1942), ambas de Mikhail Néstеров, em obras de Konstantín Makóvski, em especial em *A morte de Petrônio* (1904), e também em obras de Odilon Redon, de quem podemos citar *O porto de Morgat* (1882); e ainda em artistas do porte de Iliá Riépín, do qual poderíamos citar, *Siga-me Satã! A tentação de Jesus Cristo* (1901-1903), ou Vassíli Polénov, em obras como *Na Crimeia* (1913).

Para compreender a percepção, precisamos primeiro nos livrar da noção de que a imagem do fundo de seu olho é simplesmente “retransmitida” para nosso cérebro para ser exibida numa tela. Em vez disso, temos de compreender que a partir do momento em que os raios de luz são convertidos em impulsos neurais no fundo do nosso olho, não faz mais nenhum sentido pensar em informação visual como uma imagem. Temos de pensar, em vez disso, em descrições simbólicas que *representam* as cenas e objetos que compõem a imagem (RAMACHANDRAN, 2014, p. 74).

O que vemos, ainda de acordo com Ramachandran (*ibid.*, p. 75-78) não é a imagem na retina; ela pode parecer constante, mas sua percepção muda; o inverso também pode ocorrer; a imagem retiniana pode mudar enquanto a percepção do objeto se mantém estável e, além das aparências, a percepção necessita de tempo e se realiza em fases. A percepção demanda julgamento e interpretação, ou seja, uma opinião sobre o mundo, não é meramente passiva. Outro aspecto é que ela não oscila, ela encontra o caminho para a interpretação correta; por exemplo, “qualquer cor observada excita os receptores para vermelho, verde e azul em diferentes razões, e mecanismos cerebrais superiores interpretam cada razão como uma cor diferente”. E complementa: “Usar apenas luzes coloridas para decifrar leis da cor foi um dos grandes triunfos da ciência visual” (*ibid.*, p. 79).

Vassíli Polénov

Figura 63: Veneza, canais, 1895

Figura 64: Veneza, 1896

O desafio de imagens como *Veneza*, de Polénov, tem profunda relação com o caminho percorrido pelo sistema visual para determinar relações entre traços para identificar os objetos.

Com poucas obras nesse estilo, como *Entrada para o vilarejo* (fig. 65) e *Lago. Entardecer* (fig. 66), Levitán nos atesta sua capacidade de retratar pictorialmente o mundo a seu modo. Sem atingir, embora, uma grande difusão de cores e elementos, o artista logra, na primeira obra, abstrações coloríficas do nível de Kandínski ou de Malévitch; na segunda, não deixa nada a desejar às obras de cores mais sóbrias e sobrepostas para atribuir forma, como de Monet. Contudo, temos de ter em mente, salienta Ramachandran (2014, p. 89), “que palavras como ‘exagero’, ‘molde’ e ‘relações’ podem nos tranquilizar, dando-nos a ilusão de ter explicado muito mais do que realmente explicamos. Elas ocultam o abismo da nossa ignorância”, sendo o santo graal da neurociência as associações semânticas de um objeto, realizadas pelos neurônios ao codificar em seu significado, pois envolvem memória, percepção, arte ou consciência; “as estratégias computacionais para cada um desses aspectos poderiam ser suficientemente diferentes para que a evolução desenvolvesse o *hardware* neural de maneira separada”⁴³. Cabe considerar também o que ele denomina prelúdio crítico para o reconhecimento de objetos no fluxo, a *segmentação*. A segmentação é um recurso da pintura, que requer do leitor a reunião dos fragmentos de uma cena visual para a constituição de um único objeto; além da segmentação, atingimos a percepção, que seria a capacidade de reagir emocionalmente aos objetos.

Figura 65: *Entrada para o vilarejo*, Issaak Levitán, 1898

⁴³ V.S. Ramachandran menciona o registro das atividades nervosas únicas nas áreas TM – área de movimento no cérebro – pela IRMf (imagiologia por ressonância magnética) responsável pela medição dos campos magnéticos no cérebro produzidos por mudanças no fluxo sanguíneo enquanto o sujeito está agindo ou olhando para alguma coisa; tais pesquisas práticas colocariam as linhas convergentes de evidência para provar algo, o que em ciência é algo positivo.

Figura 66: Lago. Entardecer, Issaak Levitán, 1899

Além da requisição do *agrupamento* dos elementos, vemo-nos diante da interpretação das cores, e nosso cérebro sabe interpretar cada uma como uma cor distinta; “cada comprimento de onda específico de luz (visível) estimula nossos cones vermelhos, verdes e azuis num grau específico. Há literalmente milhões de combinações tríplices possíveis” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 153). Nossos olhos utilizam apenas três tipos de fotorreceptores para cor, denominados cones, para representar a todos eles. Em meio a essa vastidão de brancos e azuis do *Lago* de Levitán, ou as tríplices combinações multifacetadas na Paris de Koróvin, valemo-nos dos mesmos recursos para leitura.

Duas obsessões são as marcas do estilo artístico da natureza; a primeira seria um amor pela harmonia, pelo equilíbrio e pela proporção, a *simetria*, e a segunda seria uma satisfação em produzir uma abundância de efeitos a partir de efeitos muito limitados, a *economia*. “Nossos cérebros contêm módulos especializados, que nos permitem construir muito rapidamente e sem esforço consciente uma visão de mundo dinâmica com base em objetos tridimensionais localizados no espaço tridimensional” (WILCZEK, 2015, p. 19-20). Vemos a partir de duas imagens bidimensionais nas retinas dos nossos olhos (que, por sua vez, são o produto dos raios de luz emitida ou refletida das superfícies dos objetos externos, que se propagam para nós em linhas retas). O trabalho, a partir das imagens que recebemos a objetos que as produzem, remete a um problema complicado em geometria projetiva inversa; um problema insolúvel, pois não há informações suficientes nas projeções para fazer uma reconstrução não ambígua. De início, um problema básico é que temos de separar os objetos

de seu fundo (ou plano) e explorar todos os tipos de truques baseados em propriedades típicas dos objetos que encontramos, tais como a sua cor ou contraste, a textura e as distintas fronteiras. Após essa etapa ser realizada, permanece um problema geométrico difícil, para o qual a solícita natureza nos forneceu, em nosso córtex visual, um excelente processador especializado (WILCZEK, 2015, p. 19-20).

Konstantín Koróvin tem uma considerável quantidade de obras expressionistas, que constituem o substancial de sua realização artística. Dele seria possível extrair vários exemplos; sua narrativa pictórica de Paris apresenta uma sequência da cidade em todas as horas do dia até o cair da noite, com seus bulevares e suas principais ruas, além de lugares-referência como a *Bastilha* (1928) e *Montmartre ao entardecer* (1930); a cidade acompanha a existência expressiva e cotidiana do artista. Um bulevar em Paris pode ser amarelo, azul ou verde salpicado de vermelho, de acordo com suas impressões emocionais. Diante desses aspectos reunidos, estamos, como leitores, diante de outro desafio, a capacidade de ver o mundo partindo pelo olhar de outra pessoa, o que, segundo Ramachandran, é essencial para a “construção de um modelo mental dos pensamentos complexos e intenções de outrem no intuito de prever e manipular seu comportamento” (2014, p. 158).

Como leitores/espectadores, começamos a contar os carros, as pessoas, as luzes acesas nas janelas e todos os pormenores que nos conduzem do particular ao geral; entendemos que se trata de um período extremamente moderno, a narrativa pictórica de um momento do século em que poucas cidades do mundo possuíam iluminação pública e veículos. O pintor está frente à modernidade.

Figura 67: *Bulevar em Paris*, Konstantín Koróvin, 1939

Na imagem seguinte, percebemos que se as pinceladas fossem contínuas na totalidade, teríamos uma continuidade expressa sob outra forma, uma forma destituída das gentes e do movimento delas, construída apenas do movimento das pinceladas. Percebemos que as pinceladas interligam de modo curvo todas as personagens animadas e inanimadas da narrativa pictórica, e percebemos também onde estão os veículos, os personagens de primeiro plano, os de segundo e os de terceiro. A obra é um movimento de vaivém do pincel que exige do leitor um forçar de vista para localizar todos os seus elementos. Ela reúne todas as personagens, veículos, árvores, rua, construções, até o céu noturno, por meio desses movimentos que distorcem a necessária compreensão geométrica que dá forma a cada um desses elementos.

Figura 68: *Bulevar em Paris* (com e sem as personagens), Konstantín Koróvin, 1939

Figura 69: *Bulevar em Paris*, Konstantín Koróvin, 1939

Koróvin foi o artista que retratou o interior das casas russas, alguns festejos e eventos históricos de seu país, bem como a nostalgia por uma Rússia do passado com traçados difusos, que trouxe também lugares como Sevastópol e a Crimeia, mas as personagens representativas de sua obra vêm de lugares com culturas distintas, dentre os quais sobressai Paris. Em obras como a de Koróvin, um dos grandes representantes da pintura russa impressionista, seguido de nomes como Mikhail Nésterov, Nikolai Pimonénko (conhecido também como Mikóla Pimonénko) e Valentin Seróv – este último também com uma quantidade representativa de obras nesse estilo, destacando personalidades da sociedade russa como Pedro I, dentre outras, e especialmente o estilo do retrato, em detrimento das paisagens e dos cenários urbanos –, perguntamo-nos como o cérebro agrega as imagens difusas para dar conta de compreender a totalidade da obra.

A pintura é uma narrativa pictórica. Em sua narrativa pictórica dos espaços mais intimistas (fig. 74 a 77), Koróvin escurece as cenas, e traz uma tonalidade de cor distinta apenas ao que deseja iluminar com o branco. O artista enfatiza a relevância da luz para sua mensagem, e as suas personagens parecem convidar-nos para a conversa no espaço fechado das reflexões. Para a leitura dessa narrativa, valemo-nos da capacidade que nosso cérebro tem de compreender o sentido em meio às linhas, cores e padrões aparentemente dispersos na tela plana. O artista recria, com base na realidade, mas fugindo dela, a profundidade e a luminosidade que pretende dar à sua criação; algumas obras parecem imagens mais reais do que a própria realidade. O cérebro do leitor capta rapidamente convenções presentes na natureza, ou seja, complementa as formas desejadas pelo artista, desse reconhecimento do leitor surge o efeito que o emissor da mensagem artística queria causar, inclusive em meio a desenhos que são em grande parte bidimensionais, o nosso cérebro ainda tende a enganar-nos para que possamos complementar as formas. No universo real, distinto do universo pictórico, em qualquer lugar em que o leitor/espectador estiver, não haverá linhas divisórias ou limítrofes evidenciadas por cores; nessa realidade espacial, não acontece o que acontece na pictografia da realidade; nela, os artistas conseguem imprimir esse efeito que não é visível num espaço fechado ou aberto e convence o leitor de que há profundidade e luminosidade. Essas imagens impressionistas envolvem-nos porque parte de nosso sistema visual que busca as minúcias encontra-se distraída pelo artista; encontramos-nos em meio às cores “irreais” e formas “irregulares”, diante da mínima noção do efeito das cores – a maioria dos leitores possui três tipos de cones na retina do olho: vermelho, azul e verde, mas conta com a luminância e seu contraste e, também com o contraste –, com os quais, o artista nos fornece o

que quer da luminosidade. Essa distração também nos traz a concentração nos pormenores de que precisamos para ver a forma.

Konstantín Koróvin

Figura 70: Paris, 1906

Figura 71: Café, 1901

Figuras 72 e 73: Paris, Rua Veneza, 1927

Paris, Portão de São Dinís (Arco do Triunfo), 1901

Konstantín Koróvin

Figura 74: *Em um aposento*, 1886

Figura 75: *Comprando um punhal*, 1889

Figura 76: *No estúdio do artista*, 1892-1894

Figura 77: *Pela janela*, 1893

Do impressionismo e dos impressionistas, diz-nos Gombrich (1999, p. 512-522):

é muito difícil entender por que esses quadros provocaram uma tempestade de indignação e escárnio. Percebemos sem dificuldade que a aparente superficialidade nada tem a ver com desleixo, mas é, pelo contrario, o resultado de grande talento artístico [...] Por conseguinte, tiveram que ir ainda mais longe do que qualquer geração anterior realizando a dissipação intencional de contornos claros e definidos. Sabiam que o olho humano é um instrumento maravilhoso para fornecer-lhe a sugestão certa e ele se encarrega de construir para nós a imagem total que sabe estar ali.

Quando se trata de narrar pictorialmente por meio de traços difusos a vida campesina russa, temos Nikolai Bogdánov-Bélski; em sua obra, o cotidiano das crianças camponesas encontra-se vislumbrado a partir de uma idealização distanciada das cores sóbrias. O pintor traz a narrativa do aprendizado no campo, com atividades de lazer, mas, sobretudo, das crianças que seguem rumo às escolas e igrejas e que se encontram compenetradas em leituras ou nos estudos de música. A expressão visa a ressaltar a mensagem do campo como um local de aquisição do conhecimento intelectual. O campo vigora como um espaço de serenidade, harmonia e atividades refinadas que se distanciam do trabalho duro. As crianças estão sempre ocupadas em seus pequenos gestos cotidianos, são saudáveis e não trabalham.

A narrativa aparece permeada de cores fortes para imprimir vivacidade; o campo é o espaço idílico de sua criação.

Nikolai Bogdánov-Bélski

Figura 78: *Visitantes*, 1913

Figura 79: *Em uma visita*, 1930

Nikolai Bogdánov-Bélski

Figura 80: *Pastorinha*, 1924

Figura 81: *Coral de meninas*, 1916

Figura 82: *Lendo um livro*, Nikolai Bogdánov-Bélski, 1915

Alguns dos artistas russos foram expressionistas em poucas obras, como Ivan Vladímirov, Filípp Maliávin, Piotr Kontchalóvski, Piotr Kholdny; outros, com uma frequência um pouco mais constante, como Iliá Machkóv, conduzindo o espectador às cidades da Geórgia e ao vilarejo, bem como Boris Kustódiev e sua idealização da vida da classe média. Expressou também nesse estilo Víktor Boríssov-Mussátov, em temas que delimitam o espaço de sua expressão; cada obra narra uma pequenina história por meio de cada gesto ou pequeno espaço, micromundos como a obra *Janela* (fig. 83), nada além das flores térreas e a cortina branca rendada aberta para o quintal; tudo o que a obra visa a dizer, está contido aí, suas obras trazem o tom naturalista que o artista deu ao seu impressionismo. Em meio às mulheres bem

trajadas que passeiam nos jardins, e os meninos nus, o artista encontrou a vida latente numa escrita pictórica feita em traços simples, mas que fazem movimentar as cores como o vento.

Figura 83: *Janela*, Víktor Boríssov-Mussátov, 1886

A força das cores primárias na obra *Ceifeiras* (fig.84) torna os cenários longínquos menos relevantes do que as duas mulheres com vestes idênticas; a obra recebe uma bipartição colorífica, pois uma das ceifeiras se vê envolta pela grama verde enquanto a outra se encontra envolta pelo trigo amarelo. Nessa narrativa pictórica, o trabalho árduo no campo que requer força e desgasta, adquire leveza pelo movimento semicircular das cores. Sem temer o vento, as mulheres trabalham com ele. Ao mesmo tempo, a imagem é silenciosa, mas emite todas as palavras que cabem no espaço/tempo para trazer o sentido de uma mensagem que não visa a agarrar ou apreender as coisas do mundo, como ocorre nas obras do realismo. Como numa narrativa literária, em que a personagem não apresenta nada de suas características físicas, temos de inventar um rosto, caso queiramos, e imaginar um cotidiano que ultrapasse os limites da tela. Temos, pelo jogo movimentado de cores, um vilarejo além de uma das ceifeiras e outro cenário mais azulado ao fundo da outra; de um lado há o predomínio do verde, e do outro, do amarelo. Enquanto uma delas segura um feixe do verde escuro, a outra caminha nele. Um delas se abaixa para nos mostrar o vilarejo, e a outra se levanta para tornar-se tão alta quanto a paisagem ao fundo. Podemos conjecturar se as duas não seriam a mesma ceifeira, em um espaço/tempo distinto, quase como duas narrativas que coexistem: uma

narrativa contada em dois tempos distintos de um único dia, divididos em dois espaços menores de um mesmo espaço maior.

Figura 84: *Ceifeiras*, Víktor Boríssov-Mussátov, 1897

A leitura de uma narrativa pictórica não ocorre a partir do que está para ser e ninguém sabe ainda o que será, pois ela se apresenta como algo que está ali, feito da escrita pictórica – elementos e cores –; um objeto artístico sólido e material que não pode ser modificado. Mas, ainda assim, podemos defrontar com algo que não está presente, algo que integra o mundo imaterial, invisível e inconcebível na imaginação, algo que traz para essa narrativa o reino da abstração. Tentamos ler a mensagem artística (função poética), alcançando o cerne emocional do artista (função emotiva), captando cada sinal ou pista reunido nas diferentes texturas e tessituras de cores moventes ou estáveis que se encontram em dimensões do espaço/tempo selecionadas pelo artista e condensadas na tela. O movimento das cores das ceifeiras direciona o olhar do leitor num vaivém de pinceladas muito bem planejadas para que a leveza não destitua a mulher da força de seu trabalho. O tempo não muda de forma; o espaço muda de forma. A relação tempo/espaço, nas funções da linguagem, é também relativa; em geral, as narrativas pictóricas apresentam um deslocamento de acordo com a função emotiva/intencional do artista, que busca na função referencial a base para a composição dessa mensagem, por meio da informação que ele pretende oferecer ao leitor, ou seja, sua função conativa. Na obra *Ceifeiras*, o deslocamento temporal entre elas é curto; o espaço delimitado do campo é extenso.

Nas *Ceifeiras*, o tempo não muda de forma, pois o trabalho permanece constante ao longo do mesmo espaço; em algumas obras, o tempo e o espaço permanecem mais constantes, o espaço está bem delimitado, o tempo permanece estático, o artista não se deslocou nessa relação espaço/tempo, mas compôs sua narrativa em parceria com o contexto fixo, selecionando apenas o estilo. É como se o leitor/espectador pudesse entrar na obra e andar por aquelas estradas entre as casas fixas e a igreja sem ser percebido; assim é o cenário do vilarejo de Machkóv.

Enquanto Iliá Machkóv (fig. 85) delimita o espaço do que expressa⁴⁴ sem determinar as personagens, Kazímir Malévitch (fig. 86) expande o espaço delimitando os personagens que quer narrar, dando a ideia de que, além da grade as outras personagens não serão destacadas na pintura, mas estão ali. Há toda uma gama de personagens possíveis que não estão na narrativa pictórica, mas que estão subentendidos. O espaço/tempo desloca-se no movimento da narrativa, sem grandes saltos temporais, como faz, por exemplo, Nikolai Rérikh. Nessa obra de Rérikh temos o tempo, o espaço e a força; a força pertence à textura. O

⁴⁴ Zinaída Serebriakóva é outra referência do estilo, mas não como seu estilo expressivo de destaque; nela o esteticismo se refina, embeleza o comum, nos conta de suas viagens; em obras como *Capri* (1903), *Bulevar em Paris* (1900), *Outono verde* (1908), *Pomar* (1908) e outras poucas.

deslocamento temporal do artista é imenso, já que ele nos conduz à Rússia medieval, contudo, dentro desse deslocamento, ele imprime a estática do tempo e do espaço nas construções. A função referencial, pautada no medievo e nas características arquitetônicas conduz o leitor ao peso da tradição desses locais, tradição que é abstraída por meio do código (função metalinguística) pela via do contato/canal (função fática) dessas referências. O leitor identifica a mensagem do artista pela textura impressa na permanência e persistência dos valores culturais objetivos e subjetivos desses espaços arquitetônicos na narrativa.

Figura 85: *Vilarejo* Mikháilovsk, Iliá Machkón, 1933

Figura 86: *Irmãs*, Kazímír Malévitch, 1910

Figura 87: *Velha Rússia, Iarosláv Igreja de Nossa Senhora da Natividade*, Nikolai Rérikh, 1903

2.2 Possibilidades narrativas

2.2.1 Pintura histórica: narrativa pictórica com base no contexto

Algo que tornaria praticamente irrealizável a classificação de um determinado gênero ou estilo pictórico e está sempre relacionado a uma determinada função da linguagem, é que um gênero e um estilo puro em pintura são ficções, um sistema rígido de regras que com a abstração, por exemplo, jogam para muito longe os aspectos complicados de realidades não visíveis – tal como na ciência – em sua forma pura, mas que não seriam menos reais por isso. Podemos falar em tendências, por exemplo, no caso dos gêneros pintura histórica e pintura literária; o primeiro tende à função referencial, e o segundo, à função poética, ambos tecidos com a função emotiva; contudo, uma obra considerada como pintura histórica pode pender mais à função poética.

Figura 88: *Princesa Tarakánova, na fortaleza de Pedro e Paulo na época da inundaço,* Konstantn Flavtski, 1864

A pintura histórica trouxe à tona o realismo crítico e, com ele, um maior esforço vinculado à função emotiva, já que a pintura histórica tendia a referenciar os símbolos e as personalidades e, por isso, a grande maioria se encontra mais distante da função emotiva e poética, representando pessoas influentes na sociedade, homens públicos, figuras da corte ou do clero. Por mais conteúdo estético que esses quadros possuam, eles ainda carecem da liberdade de escolha do artista; muitas vezes o artista era tolhido em sua criatividade. E quando não, era tomado por um excesso de referência do evento ou até de outra obra artística, como foi o caso de Karl Briullóv nos *Últimos dias de Pompeia* (1827-1833) ou ainda nas obras de Fiódor Bronnikov. Ocorre uma variedade limitada pois a mensagem tende a heroicizar essas personalidades. Em a *Princesa Tarakanova, na fortaleza de Pedro e Paulo, na época da inundação* (1864), o evento “histórico” aproxima-se artisticamente da função poética, quando no auge de seu romantismo, Konstantín Flavítski, dota a princesa de sensualidade em meio à catástrofe.

Figura 89: Catarina II (1729-96) junto ao caixão da imperatriz Elizabete (1709-1761), Nikolai Gay, 1874

Nikolai Gay dota Catarina de imponência estética, mas, a consagração da personagem/personalidade histórica pela arte não “desobriga” o leitor de uma análise contextual; a figura do tsar Aleksiei Mikháilovitch nos informa isso, embora saibamos que a arte não tenha firmado compromisso com a realidade, a pintura histórica, apresentada sob a perspectiva das figuras heroicizadas, nos trazem questionamentos, e estes não a afastam da sua função poética, mas a aproximam da função referencial.

Os historiadores têm utilizado a expressão *tempo das perturbações* para se referir a várias séries de eventos do final do século XVI e início do século XVII. Em seu estudo clássico (publicado pela primeira vez em 1899), S.F. Platónov aponta a morte de Ivan, o Terrível, em 1584, como o início dessa época, pois é quando se inicia a luta pelo poder entre os boiardos. A eleição de Mikhail Románov em 1613, de acordo com Platónov, teria finalizado esse período. Na era soviética, o termo foi abandonado em favor do conceito de uma “guerra camponesa” (derivado de estudos de Friedrich Engels); o relato de Smirnov sobre a revolta Bolótnikov (1606-1607) identificou-a como a “primeira guerra camponesa” na Rússia, mas após a morte de Stálin, alguns historiadores soviéticos argumentaram que toda a sequência de eventos de 1603 até 1614 (entre estes episódios, a rebelião de Khlopko⁴⁵ e a derrota do movimento de Zarútsy) configurou como “guerra camponesa”. Por essa razão, tais historiadores rejeitaram a noção de uma “guerra camponesa” e adotaram novamente a expressão “tempo das perturbações” (PERRIE⁴⁶, 2006, p. 409).

No tempo das perturbações, de Serguéi V. Ivánov (fig. 90), temos uma pintura histórica com as influências do academicismo; estamos diante de um espaço pictórico tomado por uma imensa quantidade de personagens, cada qual centrada em suas próprias ações. Temos de encontrar cada um, individualizar e vistoriar; suas vestes nos informam suas funções e papéis sociais; uma narrativa pictórica como a de Ivánov, que reúne muitas personagens num único espaço, concentrando-as e dispersando-as ao mesmo tempo, pode nos remeter à outra que os separa, os identifica pelas suas características e até mesmo de suas vestes. Ivánov nos informa características de sua narrativa pictórica; uma delas consiste no preenchimento com vários personagens atuantes em uma única trama pictórica, e a outra trata da temática voltada a uma Rússia dos tempos idos. Em meio a tantas narrativas pictóricas inseridas em uma única, que, em meio à multiplicidade de cores, atíça os olhos do leitor para o vermelho – é o vermelho que contrasta com todas as outras cores –, a obra de Ivánov pode remeter a outras narrativas pictóricas que isolam essas mesmas personagens, como as de Riépín e Makóvski, dando a oportunidade ao leitor de conhecê-los mais de perto.

⁴⁵ A rebelião de Khlopko em 1603 foi um movimento de escravos e servos camponeses liderada por Khlopko. O levante foi um resultado da opressão feudal intensificada e da sanção oficial do estado de servidão. Ocorreu uma fuga em massa de escravos e camponeses de 1601 a 1603, que se tornaram ladrões em dezenove distritos do oeste, centro e sul do país. No verão de 1603 alguns bandos rebeldes se concentraram perto de Moscou e, em setembro, após uma batalha contra os soldados do tsar, I.F. Basmanov foi morto e os insurgentes foram esmagados. Alguns dos rebeldes fugiram para o sul; os capturados foram executados.

⁴⁶ O autor considera que o início do “tempo das perturbações” foi a primeira invasão do falso Dmítri, no outono de 1604, ocorrida no rescaldo da fome de 1601-1603, somada ao desafio do pretendente à legitimidade como tsar, Boris Godunóv, e à interação disso com os males sociais da população, produzindo uma mistura altamente explosiva.

Figura 90: *No tempo das perturbações*, Serguéi V. Ivánov, 1908

Cossaco Zapórogo,
Konstantin Makovski, 1884

Coronel Zapórogo, Iliá Riépin, 1880

Zapórogo, Iliá Riépin, 1884

Figuras 91: Narrativa pictórica com personagens únicos

Em Ivánov, o efeito da cor vermelha (fig. 92) é o que mais branqueia a neve; as cores visam a delimitação dos espaços e dos personagens: primeiro, deparamos com uma multiplicidade de cores distribuídas entre intervalos de gritante vermelho; e em seguida, começamos a perceber onde cada cor está e como ela em sua força que dá forma aos episódios de sua narrativa. A multiplicação de sentidos de Ivánov, narra, integralmente cada acontecimento de fatos menores envoltos em um acontecimento maior. As personagens gesticulam, emitem sons; há a pureza do movimento. Vemo-nos diante da mensagem da mutação constante dos fatos, dos efeitos ligeiros dos gestos e da passagem das pessoas.

A obra de Svertchkóv (fig. 93) também traz todo o movimento da narrativa pictórica, regido pelo primeiro cavaleiro; todos o seguem, pertence a ele todo o ritmo da obra. O evento histórico submete-se à arte juntamente com sua personagem central, esta, o tsar Aleksiéi Mikháilovitch, se vê desobrigado da realidade pela arte e adquire as mais diversas formas. Contudo, tal desobrigação também conduz o leitor ao conhecimento dessa personagem e a outras leituras, já que se trata de uma personagem que é um referente histórico. A obra com esse tipo de referente por vezes solicita do leitor a busca por eventos “reais” nos quais a referida personagem tenha participado.

*A chegada da Voievoda *1, 1908*

A chegada de um estrangeiro à Moscou do século XVII, 1901

Strélets, 1907

*Inspeção das tropas de classe de serviço *2
nos séculos XVI-XVII, 1907*

*1 Chefe militar e governador de província na Rússia antiga.

*2 Pessoas vinculadas pelas obrigações de serviço militar, para o Estado russo moscovita.

Figura 92: Narrativas pictóricas históricas de Serguéi Ivánov

Figura 93: O tsar Aleksiéi Mikháilovitch e os boiardos caçando com falcões, próximo a Moscou, Nikolai Svertchkóv, 1873

A narrativa pictórica com base histórica irá nos colocar diante de vários personagens com o mesmo nome; temos Aleksiéi representado pictorialmente por vários artistas (fig. 93, 95 e 96), e ainda que selecionássemos outro tsar ou patriarca, teríamos também várias representações. Assim, a pintura denominada histórica faz sua narrativa, solicitando do leitor a busca por uma referência que a transcenda, a busca por acontecimentos que trouxeram à tona a personagem ou o episódio narrado. Temos várias personagens com um só nome na narrativa pictórica e apenas um na documentação histórica.

Aleksiéi Mikháilovitch se tornou tsar em 1645, e o seu papel decisivo nos eventos tempestuosos das décadas seguintes demonstra a extensão em que, muito antes de Pedro I, as atitudes e escolhas do governante secular determinaram, em última instância, o destino da Igreja Ortodoxa Russa. Os fortes partidários da reforma, o jovem príncipe e seu confessor, Stefan Vonifátiev, reuniram homens com pensamento similar, tradicionalmente conhecidos como os zelotes de piedade, incluindo párocos, como Nerónov, e, no futuro, o patriarca Níkon, um grupo que concordava, apesar de sua diversidade, que a vida paroquial deveria ser revitalizada por meio da pregação eficaz, a celebração completa e ordenada da liturgia, bem como a execução rigorosa dos ensinamentos morais da Igreja. O tsar, já conhecido por sua antipatia pessoal pelo entretenimento popular, emitiu uma série de decretos a partir de

dezembro 1648 ordenando aos governadores locais que proibissem os *skomorokhis*⁴⁷ e suprimissem os costumes populares associados a eles em cada vila e aldeia de sua jurisdição, mas muitas dessas práticas sobreviveram para o registro dos etnógrafos modernos, em especial no campo (CRUMMEY, 2006, p. 627). Curiosamente, a fé cristã também será preservada pelos camponeses mais adiante, no período soviético, do mesmo modo que preservaram alguns hábitos do paganismo; o campo, em função de sua distância da cultura mais “erudita”, irá salvaguardar a religião dos nobres e das classes mais elevadas.

Diante dos argumentos históricos que inspiram a narrativa pictórica, tendemos a negligenciar os argumentos artísticos e, por vezes, ignoramos que os artistas se valem de leis, leis estéticas que permitem a aplicação de recurso artístico à referência histórica. Podemos atestar, com a pintura histórica, a maleabilidade da função referencial na composição de uma narrativa pictórica. Em artistas como Chíchkin e Levitán, a *função referencial* está na natureza, ela e sua alma repousam em paz no corpo da terra, em meio às existências indolentes, sem grandes golpes ou inquietações morais destruidoras da conduta; os espaços reflexivos surgem em questões intelectuais que são solucionáveis na lógica natural e na natureza da lógica, dando coesão à narrativa pictórica; nessa narrativa, cuja base é a abstração da natureza, a função poética floresce, a obra pode configurar-se como um poema pictórico capaz de reunir muitos sentimentos arrematados pelo pincel. Em Filípp Maliávin a função referencial está no movimento da cor; em Mstisláv Dobujínski, na paisagem urbana, em Péróv, no criticismo das personagens clássicas do cotidiano, e nos artistas que narraram os conflitos cotidianos, esta função assume muitas facetas. A metafísica ou a concretude, na arte, encontra-se em seus distintos modos de narrar pictorialmente não apenas as ideias, mas os eventos. A função referencial não é necessariamente a função poética, inclusive nas narrativas pictóricas estruturadas em eventos e em personagens históricos; ela pode encerrar, ou não,

⁴⁷ A arte teatral na Rússia está enraizada em jogos populares, ritos e cerimônias; os mais comuns eram aqueles realizados por hístriões populares, chamados de *skomorokhis* (o primeiro foi registrado em crônicas históricas por volta de 1068). Os *skomorokhis* eram os menestréis errantes da Rússia antiga – cantores, palhaços, músicos, artistas performáticos, acrobatas e treinadores de animais –, que visavam pela sua manifestação livre exaltar as pessoas comuns e ridicularizar o poder, o clero e os ricos. Chegaram a ser considerados adivinhos, mas tratava-se de uma crença falsa; nem todos podiam ser considerados artistas *skomorokhis*, somente os que se destacavam contra a arte de massa. Os primeiros dados a respeito deles coincidem com o período dos afrescos pintados nas paredes da Catedral de Santa Sôfia, em Kíev, quando o monge cronista os denunciou como servos do diabo ao mesmo tempo em que o artista, ao pintar as paredes da Catedral, descobriu que era possível introduzir suas imagens, juntamente com os ícones, como decoração da igreja. A arte realizada por eles – extremamente satírica – foi considerada ideologicamente perigosa pelo clero e pelo sistema feudal; referências a este ódio da Igreja por estes artistas são encontradas nas crônicas antigas (a exemplo das *Crônicas dos anos passados*, e nos sermões dos séculos XI e XII, onde eles figuravam como pecaminosos). Por utilizarem elementos da Igreja cristã, eles foram perseguidos como supostos propagadores do misticismo, do paganismo e de heresias, da mesma forma que os feiticeiros e os adivinhos do período, mas conseguiram realizar apresentações nos vilarejos, nas grandes cidades e também na corte.

uma mensagem, mas tende a predominar quando o contexto é o conteúdo principal. E, quando predomina, essa função ainda persiste maleável.

Figura 94: *Descrição do arrastamento do Streltsí*
*Ivan Narýchkin segue rumo à morte enquanto o jovem Pedro, o Grande, consola sua mãe*⁴⁸,
Aleksiéi Korzúkhin, 1882

A função referencial reforça a referência ao episódio a ser narrado pela pictografia, como no consolo de Pedro à sua mãe, ao mesmo tempo em que atesta sua essência de ser puramente narrativa, por ser inteiramente destituída de compromisso com a alguma referência real. Encontramos, nessas narrativas, exageros interpretativos das personagens, que enfatizam ao leitor o aspecto emotivo dessa personagem, sua função emotiva pela via desse narrador.

⁴⁸ A revolta de Moscou (1682), também conhecida como *Revolta dos Streléts* (бунт Стрелецкиѹ) ou *Khovánchtchina* (Хованицина), foi uma rebelião dos regimentos do exército moscovita. O resultado foi a devolução do poder absoluto à Sófia Aleksiéievna Románova.

O resultado da seleção realizada em todo o território de domínio tsarista e organizada por Boris Morózov foi a escolha de sua irmã, Maria Miloslávskaja. Boris Ivánovitch Morózov (1590-1661) foi um estadista russo e boiardo que teve uma longa carreira na corte do Krémelin e supervisionou uma série de ordens do governo – desde o grande Tesouro, os Streléts, a farmácia, e as folha de pagamento – e, ainda, aspirando a aumentar a renda da tesouraria, reduziu os salários dos funcionários estatais e introduziu um elevado imposto sobre o sal. Essas medidas causaram o motim do Sal de 1648, no qual os rebeldes queriam sua cabeça, mas o tsar o escondeu em seu palácio, enviando-o, em seguida, para um exílio fictício no Monastério de Cirilo-Belozersky. Morózov retornou a Moscou após apenas quatro meses, participando ainda da elaboração do *Sobórnoie Ulojénie* em 1649, que foi um código legal que promulgou a *Zémski Sobór* em substituição ao *Sudébnik* – o código de leis de 1497, do reinado de Ivan III – que iria vigorar até o século XIX.

Figura 95: Narrativas pictóricas da escolha da esposa do tsar Aleksiéi

O tsar Aleksiéi da Rússia escolhe sua esposa, 1882
Grigori Sedov, 1882

No início da década de 1650, ele ainda mantinha-se no comando do governo moscovita e era proprietário de 55 mil camponeses e de uma série de usinas, destilarias e fábricas que produziam ferro, tijolos e sal. Enquanto isso, sua cunhada, a Boiárina Morózova, estava envolvida no movimento dos *Velhos crentes* – seguidores fiéis do contexto da antiga igreja ortodoxa russa (desde seus hábitos às práticas litúrgicas) anterior às reformas empreendidas pelo Patriarca Nikon (1652-1666); estes haviam-se apartado da Igreja ortodoxa oficial como um protesto contra as tais reformas.

O tsar Aleksiéi Mikháilovitch escolhe uma noiva,
Konstantín Makóvski, 1887

*Comboio primaveril da rainha em peregrinação
junto ao tsar Aleksiéi Mikháilovitch,
Viatchesláv Schwarz, 1868*

*O tsar Aleksei Mikháilovitch,
Mikhail Néstrov, 1887*

*Domingo de Ramos em Moscou
com o tsar Aleksiéi Mikháilovitch,
Viatchesláv Schwarz, 1865*

2.2.2 Narrativa pictórica com apelos teatrais

Quando se trata da narrativa de eventos e não de ideias, a função que lhe confere referência, predomina e sofre grandes variações. Nas pinturas em que as figuras históricas são as geradoras do objeto artístico, a função referencial predomina sem destituir as demais; em tais obras, o contexto – não o contexto do artista, que pode estar referenciando outros tempos, mas da obra – precisa emergir em uma leitura. O forte elo entre os acontecimentos políticos e religiosos na configuração do objeto artístico tem um impacto intrínseco em suas narrativas pictóricas.

O objeto artístico destitui a temporalidade, mas não o espaço de seu acontecimento, ou seja, ao pintor o registro de um referente histórico basta à seleção das personagens e dos eventos e sua correta distribuição no espaço pictórico, que precisa respeitar o espaço “real” do episódio selecionado. Trata-se de um recurso predominante em uma linguagem artística que independe do fato; esse recurso não é possível, por exemplo, na fotografia, mas encontra-se presente em outras formas de arte como a música; do mesmo modo que uma melodia dos séculos passados pode ser rememorada ao ser executada, as personagens consideradas “históricas”, que são referências dentro da referência de um determinado contexto, podem ressurgir em qualquer tempo. Se selecionarmos um único tsar da história russa, podemos encontrar diversas narrativas pictóricas a seu respeito, e cada uma delas irá nos contar uma história distinta da outra. São *obras pictóricas teatrais*, já que o emissor dessa mensagem artística não está vivenciando aquele tempo-espaço. Nelas estão todos os personagens relevantes, os tsares, os servos, o clero e, por vezes, a massa não relevante daquela sociedade retratada. O pintor opta por buscar, em sua expressão, uma sociedade à qual ele não pertence; por essa razão, muitas dessas obras trazem uma aura edificadora talvez muito improvável no cenário “real”, ou ele imagina situações que sequer ocorreram na realidade.

O espaço pictórico sofre variações teatrais tanto quando o episódio se refere a um acontecimento específico em uma determinada cidade e os deslocamentos são limitados, pois a cidade também é uma referência dentro da obra, como quando o episódio remete a um espaço aberto ou fechado, destituído de uma referência episódica, mas apenas uma referência mais cotidiana. O elemento selecionado pelo pintor para agregar a uma obra que parte de um cenário não visualizado, aproxima-se mais de seu caráter imaginativo do que da realidade; por isso, embora a obra seja considerada uma pintura histórica, ela se aproxima mais de uma narrativa pictórica da história. O movimento de algumas dessas narrativas existe, mas é estático, como se fosse o flagrante de um instante em um espaço ou cidade cenográfica, onde

tudo foi colocado em seu devido lugar, com homens que fizeram seu último movimento e a partir dele encontram-se paralisados. O registro do movimento congelado num único ato.

Figura 97: *Uma cena cotidiana no lar dos tsares russos (em um jogo de xadrez)*, Viatchesláv Schwarz, 1865⁴⁹

⁴⁹ Essa obra relaciona-se à pintura histórica; utilizada para expressar aos leitores uma narrativa pictórica de fatos ou de atos heroicos – da palavra italiana *istoria*, que designa tanto narrativa quanto história –, em geral essas pinturas não possuem necessariamente um compromisso com a “realidade”, porque suas temáticas narrativas incluem a bíblia, a mitologia e não necessariamente os eventos históricos. Em muitas ocasiões essas obras são responsáveis por atribuir uma heroicidade a um cotidiano mais do que comum; a mensagem da obra torna-se então uma narrativa fabricada do evento. Claro que poderíamos questionar se toda a narrativa pictórica não seria pré-fabricada ou fabricada sem os fatos, mas isso seria simplificar uma discussão mais complexa. A pintura histórica tornou-se por um período a realização plena do pintor “academicizado”; essa adesão do artista não implica em uma diminuição de seu talento, mas o conduz por eixos programados e técnicas específicas; nada pode estar embaçado aos olhos do leitor, é a expressão do desejo subjetivo do artista que se concretiza na obra. Viatchesláv Schwarz (1838-1869) figura entre os pioneiros do realismo na pintura histórica da Rússia, atuando na década de 1860. Obras como *Uma cena da vida doméstica dos tsares russos (em um jogo de xadrez)* (1865), possuem inspiração no tempo passado, na história russa dos séculos XVI e XVII. Trata-se de uma condição um tanto peculiar, essa reunião entre o realismo e a pintura “histórica”, pois embora a base inspiradora seja pautada nos acontecimentos históricos, num primeiro momento essa obra não poderia ser do realismo. Se o realismo pressupõe a novidade plástica e estética com influência do progresso da ciência e da tecnologia, e propõe-se como um movimento renovador da moral responsável por denunciar pela arte a opressão e a desumanização próprias da sociedade industrial, a realidade de outros séculos não pode ser alcançada visualmente. Essa arte com fins sociais possui mais limites, teria que ser vista e não apenas imaginada.

Figura 98: Recortes do retrato de M. I. Lopukhina, Vladímir Borovikóvski, 1797

Figuras 99: Retrato de M. I. Lopukhina⁵⁰, Vladímir Borovikóvski, 1797

⁵⁰ O retrato é uma narrativa pictórica “teatralizada” de uma personagem cuja temporalidade coincide com a do artista. No retrato temos Maria Ivánovna Lopukhina (1779-1803) vivenciando o mesmo contexto de Vladímir Pukítch Borovikóvski; a moça nascida condessa Tolstói foi retratada de acordo com o ideal estético do sentimentalismo, em que os artistas buscavam as tenuousidades na condição humana, a vida da alma. As cores claras dão finura aos contornos, ocorre uma gradação da cor fria, azul iridescente, malva, verde, combinadas para harmonizar a imagem. O azul brilha em consonância com as flores no cinto da personagem envolta em minúcias e cabelos dourados, enquanto a cor do leve tecido que está parcialmente sobre as costas e braços dela, um discreto rosa, dialoga com as rosas ao lado. A luz incide em seu rosto e colo, iluminando a expressão facial e a sensualidade do colo, sem lhe extrair a palidez e o ar pensativo e melancólico. Trata-se de uma personagem que aspira ser uma poesia narrada para transmitir algo simples e atrativo, a terna e delicada Maria Ivánovna, que teve uma existência curta (viveu apenas vinte e três anos) e, um casamento infeliz na corte com Stepán Avramovitch. Na imagem ela está com apenas 18 anos; nela, o artista conseguiu exprimir a brandura, a pureza e o prenúncio de um acontecimento catastrófico.

Figuras 100 e 101: Retratos de Elena A. Narychkina, Vladímir Borovikóvski, 1790 e 1799

De Vladímir Borovikóvski⁵¹, 1798

Elizavéta Grigórievna Tiomkina

Ekaterína Vladímirovna Chidlóvskaia

Ekaterína Alekséievna Dolgorúkova

Figuras 102, 103 e 104: os retratos de:

⁵¹ Valendo-se de recursos estéticos próprios do sentimentalismo, na utilização da luz, salientando as cores claras em um fundo sóbrio e, também na postura da personagem, o artista elaborou uma série de retratos que visavam elaborar uma narrativa pictórica coesa, digna da aristocracia e da nobreza russa. Trata-se de uma narrativa precursora dos retratos em estúdio, que intencionavam mostrar certa casualidade e naturalidade, mas, que, na prática, são planejados e elaborados com objetivos específicos, retratos nos quais nada foge à expectativa e à intenção do artista e do retratado que, de antemão, intenciona não decepcionar o leitor. Neles, as metas eram a distância máxima de eventuais “defeitos” e, a adequação aos padrões de beleza vigentes no contexto. Nesse caso, tudo concorda com o classicismo, o tom da pele, a postura do colo e das mãos, ambos arredondados; nada é ósseo, a sensualidade não enche manifestamente o olhar do leitor, ela encontra-se nas nuances curvilíneas.

Figura 105: Retrato de M. A. Diakova⁵², Dmítri Levítski, 1778
Figura 106: Retrato da condessa Úrsula Mnichuk⁵³, Dmítri Levítski, 1782

Figura 107: Retrato de uma desconhecida com xale vermelho, Aleksandr G. Várnek, 1810
Figura 108: Retrato de M. I. Alekséievna, Karl Briullóv, 1837-1840

⁵² O registro teatral de uma única personagem, nesse caso, Maria Alekséievna Diákovna (1755-1807), filha do promotor-chefe do Senado A. Diákov, põe-se diante do leitor em um morno verde oliva e em vários tons rosados com fundo escuro, efeito *chiaroscuro*, no qual a figura humana é a luminosidade da obra. A personagem, foi uma mulher que escreveu poesia e cantou lindamente as canções populares russas.

⁵³ O retrato oval traz a imagem requintada com vistas à beleza secular, coroada com a peruca cinza da alta moda, com as maçãs rosadas da maquiagem. Em um fundo escuro, a narrativa pictórica se vale da combinação tom pérola dourado e cinza-azulado em pequeno contraste com o pálido. A cabeça levemente virada, o sorriso e o olhar, dão-lhe uma expressão dócil e educada. A personagem que pertencia aos mais altos círculos da aristocracia, era sobrinha do último rei Estanislau II da Polônia; o retrato permaneceu com a família Mnichuk por um longo tempo, em 1908, foi negociado em Paris e, em 1917, após a revolução, E. P. Nóssov doou toda sua coleção para a Galeria Tretiakóv. Dmítri Levítski também expressa em sua narrativa pictórica, o ideal iluminista russo, que visa a direcionar a luz aos nobres com vistas ao bem-estar do povo. Mesmo que tenha muitas técnicas e elementos similares, o retrato não deixa de ser um registro da personalidade e, esteve muito presente na Rússia até meados do século XIX quando a expressão passou a trazer uma sociedade mais plural, no realismo crítico.

Esta imagem traz a *Manhã da execução dos Streléts* de Vassili Sútikov (1881); ela descreve uma execução após um levante da guarnição em 1698. O tsar da Rússia aboliu a pena de morte em 1754, exceto em casos de traição. Os detalhes da imagem encontram-se na sua expressividade verdadeira; a expressão do quadro é a expressão de cada personagem retratada; embora Sútikov se tenha voltado para a multidão, foi por esta que ele acentuou cada aspecto impresso na face individual; nenhuma expressão é igual, embora todas digam a mesma coisa.

Streléts

O trabalho de Sútikov foi o de culminação da pintura histórica russa da segunda metade do século XIX. Como ele disse: “Eu não entendo as ações das figuras históricas apartadas das pessoas, sem a multidão; eu tenho de trazê-las para a rua”. O tema da pintura é a repressão de Pedro, o Grande, à revolta dos Streléts (1698) em Moscou e a execução dos rebeldes. Pedro e seus colaboradores mais próximos participaram pessoalmente da execução. Sútikov intencionalmente desafiou a realidade e trouxe a Catedral de São Basílio para mais perto das muralhas do Krémlio, tornando o espaço da Praça Vermelha compactado e opressivo (Fonte: Galeria Tretiakov).

Figuras 109 e 110: Recortes da *Manhã de execução dos Strélets*

Figuras 111 e 112: Recortes da *Manhã de execução dos Strélets*

A parte enlameada da praça promove uma clara divisão entre os homens de Pedro e o povo. Do outro lado dessa margem elaborada para a obra, ninguém olha para Pedro, ele é uma personagem em relevo, sem figurar como personagem principal. As personagens cobrem a face, miram o vazio, vislumbram o chão, seguram suas velas pelos mortos, sem ceder espaço pictórico à figura de Pedro; seus homens e o representante do clero fixam seu olhar nas personagens do povo como meros observadores passivos, o próprio Pedro olha de esguelha e com imponência,

toda a sua composição física, em especial dos joelhos ao tronco, torna-a única personagem não estarecida, mas satisfeita. Em meio a todas as personagens, lá está Súrikov, com as mãos no queixo, próximo ao tsar, destituído de qualquer passividade em sua expressão corporal.

Com uma vestimenta similar à do grande imperador, o oprimido tem mais força que o opressor, não somente por meio da multidão, mas também no reforço da individualidade expressiva da dor impossível de ser lida – pertencente a cada um. O pintor dá ênfase a quem e ao que ele seleciona; ele desloca todo o conjunto da obra para sua mensagem artística. Esse deslocamento do espaço pictórico no tempo que isola cada personagem, e sua força expressiva possibilita ao artista deslocamentos no eixo sintagmático da imagem, ou seja, sua contiguidade é distribuída de modo que os termos da obra possam combinar e construir as unidades de sentido a partir de cada elemento. Além disso, possibilita a seleção desses elementos composicionais e/ou substituições deles, como exemplo, a inclusão de personagens como o próprio pintor e/ou elementos novos. Ao realizar essa ruptura com a história do evento por meio das impossibilidades dos elementos reunidos, o pintor começa a aproximar-se cada vez mais da função poética da linguagem.

Figura 113: Recortes da *Manhã de execução dos Strélets*

As obras do século XIX dedicadas a outros períodos da história russa, possuem uma narrativa mais próxima da literária do que do fato histórico, contudo, nesse século, a pintura russa rememorou as épocas anteriores de sua história, as registrando pictorialmente. Enquanto na

Manhã de execução do Strélets a multidão emite a mensagem da obra face por face, na *Revolta dos Strélets ou Revolta de Moscou* (fig. 114), ela pouco aparece diante das personagens da nobreza. As personagens do povo, ocupantes de um pequeno trecho da narrativa pictórica, são as agressivas coadjuvantes que portam as armas, enquanto, o patriarca ergue a cruz, elas avançam enquanto as personagens da nobreza recuam. No entanto, há um predomínio da expressão individual, não apenas na atenção dirigida a cada gesto ou olhar, mas na preocupação em esclarecer por meio de toda a constituição da personagem, seus sentimentos. O jogo de luz faz incidir a luminosidade especialmente sobre a personagem de branco, luz que começa no patriarca e termina na tsarina. A obra atesta que a pintura histórica assume uma teatralidade que lhe é inerente e também atesta que sua personagem nos conduz a um contexto social, político e econômico por meio das questões que inferimos ao tentar lê-la.

Esse asseverar da pintura histórica, ocorre em obras com múltiplos personagens que se movimentam em uma trama maior, ou, com uma única personagem estática; essas narrativas convidam o leitor a conhecer episódios inteiros ou apenas um único instante de práticas corriqueiras de registro, instante não episódico, como é caso de Catarina (fig. 115). Catarina II realizou com êxito os ambiciosos planos de expansão russa. Nas Guerras Russo-Turcas de 1768-1774 e 1787-1792, a Rússia incorporou o território da Crimeia; nos conflitos a oeste, que tiveram como resultado as três divisões da Polônia (1772, 1793 e 1795), a Rússia adquiriu em torno de 468.000 quilômetros quadrados de terra e cerca de seis milhões de habitantes. Catarina foi sucedida em 1796 por seu filho Paulo I, um governante despótico e desequilibrado, que foi assassinado em seu palácio em 1801, ano em que a Rússia anexou a Geórgia. Paulo foi sucedido por seu filho Alexandre I, que tinha sido o neto favorito de Catarina. Em 1805 a Rússia se juntou à Grã-Bretanha, Áustria e Suécia contra Napoleão I, mudando de lado em 1807. Após a Guerra Russo-Turca de 1806-1812, a Rússia recebeu a Bessarábia da Turquia e, em 1813, o país ainda se apossou do Daguestão e de outras áreas. Em 1815, no Congresso de Viena, a maior parte do ducado de Varsóvia foi para a Rússia. Quando Aleksandr morreu em 1825, sem herdeiro, o trono passou para o seu irmão mais novo, Nicolau I. Após as revoluções que ocorreram em toda a Europa durante 1848, Nicolau começou uma campanha vigorosa contra as ideias liberais na educação e nos círculos intelectuais em geral, realizando ainda esforços para continuar a expansão de seu império, iniciando uma guerra com o Irã em 1826, que só foi ter fim dois anos depois, com a Rússia tomando posse de parte da Armênia, incluindo a cidade de Ierevan (DIXON-KENNEDY, 1998, p. 243-244).

*Natália Kirílovna Narýchkina,
o tsar Ivan e o tsar Pedro*

O tsar Pedro, o tsar Ivan e um boiardo
Recortes da obra de Dmítriev-Orenbúrgski

**Figura 114: *Revolta dos Streléts ou Revolta de Moscou (1682)*,⁵⁴
Nikolai Dmítriev-Orenbúrgski, 1862**

Ao tratar do papel simbólico e religioso das cidades, Shaw salienta que a religião era central na vida das cidades russas do século XVII. O cadastro do ano de 1627 para Vólogda, discutido por Mertsálov, mostra que naquele ano a cidade tinha entre 5000 e 6000 habitantes e cerca de sessenta igrejas, incluindo a catedral, e três mosteiros; além disso, havia mais de oitenta casas habitadas por padres e outras autoridades da Igreja, sem contar as casas das pessoas ligadas ao monastério e seus dependentes e os servos e dependentes do arcebispo.

⁵⁴ Na obra, o homem de vermelho aponta o dedo para o tsar Ivan, que por sua vez, responde apontando para si próprio. A narrativa conta sobre o ato de Natália Kirílovna Narýchkina, mostrando Ivan V aos Streléts, a fim de provar que ele estava vivo e bem, enquanto o patriarca empenha-se em acalmar a multidão.

Tratava-se de uma infraestrutura que sustentava um jeito de viver; a vida dos moradores urbanos foi pontuada por feriados religiosos, festas, jejuns e dias de abstinência que marcavam o ano ortodoxo. O culto religioso público e/ou a devoção privada eram regulares e exigentes; as procissões e romarias eram partes normais da vida urbana. A cidade em si constituía-se de um conjunto de espaços sagrados, tanto nas residências individuais – com seus ícones sagrados –, quanto na igreja – que confrontava as pessoas com seu simbolismo cósmico em forma de arquitetura e painéis elaborados de mosaicos, ícones e outras decorações, sem falar do verbal, musical e da dramaticidade presente nas encenações de seus rituais; o morador da cidade era constantemente lembrado da verdade religiosa que deveria guiar seu comportamento (SHAW, 2006, p. 593).

Figura 115: Retrato de Catarina II, Giovanni Battista Lampi, 1792-1793⁵⁵

⁵⁵ Nessa narrativa pictórica de personagens russos por artistas estrangeiros, algumas personagens transcendem os limites geográficos e são registradas por pintores de nacionalidades diversas. Em geral, essas personagens ou são mitológicos – temáticos e universalizados pelo folclore ou pelo viés da religiosidade ou ainda do paganismo, são personagens que permitem ao pintor um leque amplo de criatividade porque muitos sequer existiram –, ou são pessoas de carne e osso que exerceram poder e influência, em geral os membros da nobreza ou de classes sociais abastadas. Nesse exemplo de Catarina da Rússia temos o jovem Lampi, nascido em 1751, filho do modesto pintor Mathias Lampi, quem lhe ensinou os primeiros passos. Giovanni foi um dos grandes narradores pictóricos dos imperadores e imperatrizes, arquiduques, príncipes, abades, generais, grandes ambiciosos, mulheres belas e ricas; residiu meses em vários países a convite de reis e demais membros da nobreza que contratavam seus serviços. No caso deste quadro de Catarina, a quem o artista retratou várias vezes, o pintor foi convocado pelo secretário dela, o general Popóv, e permaneceu na Rússia por mais de seis anos, até a morte da imperatriz. Logo após retornou aclamado para Viena, onde obteve o “von” em seu nome, e também um brasão da família com referência ao significado de seu nome no dialeto tirolês, “cordeiro”. Sua narrativa expressou os rostos por meio do brilho que atribuiu a cada traçado, tudo em sua pintura tem minúcias, desde os pormenores das roupas à fisionomia. Essa minúcia expressiva faz com que o artista de retratos capte o que o retratado almeja; a função emotiva do pintor mescla-se à do retratado.

A arte do século XIX, histórica ou não, trará essa religiosidade que permeia as espacialidades; o mosteiro figura como esse espaço interno do homem, fechado em si mesmo. *No mosteiro*, de Nikolai Iarochénko (fig. 116), avistamos uma luz que vem de fora e não de dentro; como se o que a personagem buscasse, estivesse porta afora. O azeviche nas vestes dos monges contrasta com a luminosidade que atinge a entrada e simboliza o sagrado.

Figura 116: *No mosteiro*, Nikolai Iarochénko, 1870

Figura 117: *Rumo ao reverendo*, Serguéi Vinográfov, 1910

A narrativa pictórica histórica russa traz a religiosidade dos espaços fechados e individuais (fig. 116), e também dos espaços abertos e coletivos (fig. 117). São os peregrinos das estradas rumo às buscas “espirituais”, portando todos os seus pertences. Diferentemente de obras destituídas desses personagens bem como dessa religiosidade ortodoxa, como as de Issaak Levitán. É possível dizer que em sua “itinerarte”, o narrador pictórico das expressões emotivas da natureza não fugiu às temáticas vigentes no seu tempo – a religião, os personagens históricos, as paisagens, ou ainda os aspectos mitológicos da cultura russa –, agregando-as à gente comum. Em 1880, também partidário do realismo, Levitán foi considerado o mais proeminente artista no registro de paisagens e, possivelmente, poderia ser visto como o maior pintor de paisagens da história da arte russa (SARABIANOV, 1990, p. 160)⁵⁶. Nesse gênero de pintura, ele tentou encontrar respostas para as questões presentes na pintura e na literatura fazendo questionamentos como: “o que deve ser feito?” ou “de quem é a culpa?”, dando sua resposta na obra *Vladímirka* (fig. 118), em que foi capaz de unir suas reflexões sobre a história e a sociedade à sua capacidade de retratar as estepes (FEODOROV-DAVYDOV, 1995, p. 24). Na estrada em que, o impressionista Serguéi Vinográfov anuncia as cores quentes pelas vestes, Issaak Levitán as extrai deixando um espaço para todo e qualquer peregrino em meio às cores sóbrias.

Em uma viagem de caça ao longo da estrada Vladímirka, Levitán e sua companheira, Sófia Kuvchínnikova, teriam se sentado para contemplar as orações de lamento dirigidas a um altar. No dia seguinte, Kuvchínnikova observou que Levitán voltou com uma enorme tela na qual tratou o destino dos numerosos indivíduos miseráveis que se arrastavam ao longo da estrada com destino ao exílio na Sibéria (KING, 2004, p. 67). A característica mais proeminente da pintura é a estrada eterna, comum na arte russa como símbolo da desesperança, que ela ultrapassa; o lembrete da vida humana aparece na mulher solitária. Em meio ao conjunto de trilhas feitas por um número incontável de viajantes, a estrada desaparece no horizonte, e as nuvens baixas e escuras evocam a chuva e enchem o céu. A presença das nuvens ameaçadoras reflete a natureza opressiva da Rússia tsarista. A paisagem árida e a ausência de árvores ressaltam a solidão e a privação que aguardavam os exilados. É uma pintura triste, com a atmosfera de uma força quase inflexível mediante a amplidão da terra na estrada, cortada por trilhos, que desaparece ao longe (FEODOROV-DAVYDOV, *ibid.*, p. 24-25). As pinceladas largas de tons de cinza e cinza-azulado captam vividamente o desânimo dos prisioneiros acorrentados em sua marcha laboriosa até a fria Sibéria. Os indivíduos

⁵⁶ Em 6 de março de 1891, com catorze dos dezoito votos, Levitán tornou-se membro da Sociedade de Arte Itinerante (FEODOROV-DAVYDOV, 1995, p. 162).

gradualmente desaparecem na estrada rumo ao anonimato e tornam-se lembranças, sem espaço para aspirações e sonhos (KING, 2004, p. 69).

Em seus primeiros anos Levitán pintou vistas de vários locais na região de Moscou. Durante o segundo período da sua carreira encontrou sua inspiração no Volga. O pintor passou vários verões consecutivos às margens do grande rio russo, mais exatamente na pequena cidade de Plíos⁵⁷, local que foi sem dúvida seu ponto favorito. O artista pintou telas multiformes que serviram como uma contribuição inestimável para o avanço da pintura de paisagem realista na Rússia. De 1892 a 1895 dividiu seu tempo entre as cidades de Vladímir, Výchni Volotchíok e a região de Tver, as obras desse período são consideradas as mais poderosas reflexões filosóficas do pintor sobre o destino do homem. A tela *Águas profundas* evoca imagens dos contos populares; *Vladímirka* (fig. 118) retrata o percurso que era habitualmente utilizado para levar prisioneiros ao exílio na Sibéria. Já em *Sobre a paz eterna* (fig. 223) fala do dualismo irreconciliável da vida e da morte. Mas nem todas as pinturas desse período apresentam uma perspectiva sombria sobre o destino humano.

Levitán tratou sua obra de forma pessoal. Foi capaz de fazer convergir pormenores alteradores da luz para produzir sombras intrincadas em toda a paisagem, sem utilizar os símbolos da revolução ou figuras revolucionárias para capturar os sentimentos conflitantes desses exilados. A atmosfera da pintura é íntima e desperta emoções no espectador. A pintura é um símbolo eterno do aspecto deste momento na Rússia⁵⁸, da melancolia da nação, feita por um pintor consumido pela ideia de uma nação democrática e preocupada com o seu futuro. Embora simples, é uma criação socialmente consciente, e foi recebida pela Galeria Tretiakóv em 11 de março de 1894, atingindo o nervo da sociedade russa da forma mais intensa (FEODOROV-DAVYDOV, 1995, p. 24).

O trabalho de Levitán tornou-se um tributo ao sofrimento desses agitadores políticos, sugerindo que as autoridades reacionárias eram as culpadas pelo sofrimento do povo russo, cabendo ao espectador a tarefa de ponderar se as pessoas deviam continuar a empurrar a Rússia para que esta adotasse uma postura mais progressista à custa da morte de milhares de

⁵⁷ Plíos é para Levitán o espaço de suas narrativas pictóricas da natureza tal como os jardins de seu quintal foram para Monet, este último dizia que havia se tornado pintor por causa das flores.

⁵⁸ Quando, após a emancipação dos servos, os modos de vida tradicional na propriedade rural da Rússia começaram a se tornar distantes, o impulso de nostalgia cultural foi sentido ainda mais fortemente na literatura, como por exemplo na obra *Pais e filhos* de Ivan Turguêniev, publicada em 1862 logo após a emancipação. Nesse romance, o personagem Arkádi Nikolaitch Kirsánov se recorda com nostalgia da década de 1840, quando ele e sua esposa viveram juntos extremamente felizes e calmos, lendo, tocando duetos ao piano e cantando. A esposa também gostava de plantar flores e cuidar das aves, enquanto Kirsánov ocasionalmente ia caçar e cuidar da gestão da propriedade (TURGUÊNIEV, 1994, p. 569).

indivíduos, ou se o povo russo, a fim de buscar a estabilidade social, devia ceder submissamente às exigências tsaristas.

A época do quadro, a estrada Vladímirka não era já o caminho tomado pelos exilados para a Sibéria. Levitán fez referência a seu próprio exílio, que ocorreu no mesmo período. Ele foi expulso de Moscou por ser judeu, e essa experiência iria deixar uma marca profunda em sua alma. O céu e os campos constituem a sua mensagem simbólica por meio da pintura. As cores não são gritantes ou atrativas. Levitán seleciona tons marrons e verdes sobrepostos para que nada se destaque, o céu é azul-cinzentos, nublado e implacável, não há sol, ainda não há retorno para os exilados ou, eles já passaram por ali e seguiram rumo às incertezas. A paisagem é plana e, com a exceção das árvores ao fundo, não há outra vegetação, exceto alguma erva escassa e amarelada. A estrada parece não ter fim.

A estrada não nos conduz à totalidade da Sibéria na imagem artística russa, a Sibéria dessa estrada é o encontro com o trágico, o absoluto vazio de sentido, a isenção do tempo e do espaço – onde inexistem personagens e moradia –, a expressão que, embora não se oponha à Sibéria de outras obras, complementa as possíveis visões de um artista frente a um contexto específico, juntamente com a cor e o sentido, sua narrativa pictórica. Nessa obra especificamente, diferentemente de grande parte das obras de Levitán, dedicadas à natureza, há o acréscimo de um contexto “histórico” disperso nesse espaço vazio; ele, junto a artistas como, Iliá Riépin e Vassíli Súrikov, escreveram sua narrativa pictórica numa Rússia dos tempos do tsar Alexandre III, uma Rússia que se tornou revolucionária, não apenas com ações dos diretamente envolvidos nos conflitos, mas com o auxílio dos artistas que realizaram em seus objetos artísticos um anseio da população mais desfavorecida até então; uma Rússia revolucionada também com o auxílio dos pincéis. São artistas que encorajaram a causa dos que buscavam por dias melhores – a esperança de uma estrada que terminaria em azul – com a escolha do tema de suas pinturas e sua posterior exposição; era seu intuito atribuir à arte um papel nacionalista na defesa dos oprimidos, aproximando-a da realidade pela denúncia por meio de suas cores e de suas pinceladas. A obra traz a mesma melancolia banhada da serenidade própria aos sentimentos subjetivos e oscilantes entre a esperança e a desistência, não traz cores quentes e representativas de renovação, embora venha dotada de um forte refinamento. Inserida nas cores sóbrias e um pouco frias, a sóbria estrada narra uma história imprecisa, mas com um imenso azul de possibilidades futuras para o caminhante. *Vladímirka* agora está em silêncio, após tantos sons e sentimentos, após tantos passos sofridos.

Figura 118: *Vladímirka*, Issaak Levitán, 1892

2.2.3 Narrativa pictórica com perspectiva crítica

Figura 119: *Refeitório monástico*, Vassili Peróv, 1865-1876

Embora tenha sido uma resposta ao romantismo, o realismo crítico não visou a ser satírico, mas conduziu à sátira pictórica. Em obras como *Refeitório monástico* (fig. 119), vemos que, além dos espaços abertos das procissões, das igrejas como construções e dos espaços simbólicos e encerrados dos ícones, a pintura expressa o interior dos espaços religiosos. Não somente o interior dos espaços compartilhados pelos fiéis, mas os espaços compartilhados pelo clero em seu cotidiano. Dentro desses espaços, os ícones, os signos indicadores e os símbolos-referência se encontram distribuídos na tela com minudências; conseguimos distinguir certas fisionomias, em especial a de Cristo. Temos os pedintes – que o narrador pictórico parecer colocar como aqueles que não serão atendidos nem pelo Cristo nem pela dama da sociedade acompanhada de seu esposo e pelo clero –, temos a senhora distinta com uma fisionomia desdenhosa para com os pedintes, temos o homem que, com seus olhos e face hostilmente enrijecidos, aguarda impacientemente por sua bebida enquanto o serviçal se empenha por abri-la, temos ainda os confabuladores – esses monges que parecem dialogar entre si e ignorar o restante –, temos umas criaturas um pouco fantasmagóricas nos cantos com rostos borrados, e também, ao lado do monge glutão sentado à mesa com uma fisionomia de satisfação, um homem de vestes marrons, com a face totalmente retraída e uma fisionomia mais raivosa, que se assemelha com um Cristo humano. A *referência* é o símbolo da cruz e de um Cristo de cor clara sobressalta em uma das cabeceiras da mesa, o convidado mais elevado e mais estático, o observador dos eventos. Todos aguardam o alimento concreto e não o espiritual nessa obra satírica e caricatural, a *mensagem* é o luxo exorbitante, a vulgaridade, a hipocrisia e a ganância frente à miséria e à ignorância, numa imagem realizada em distintos planos; a luz das janelas invade e divide as mesas dos clérigos, há uma mesa menor sem tantos apetrechos como a central e ainda passagens dos Evangelhos difíceis de ver num primeiro momento; a obra precisa ser decodificada. São as quatro mensagens de Cristo na parede do refeitório do mosteiro; a primeira passagem seria identificável apenas diante da obra e sem luminosidade; a segunda: “Lázaro, vem para fora” (João 11, 43), a terceira: “Não julgueis, para que não sejais julgados” (Mateus 7, 1) e a quarta: “Não se turbe o vosso coração; crede em Deus, crede também em mim” (João 14, 1).

Peróv preenche o espaço pictórico com uma narrativa que pede ao leitor que saia de si mesmo e julgue a condição apresentada na pintura, e todo o cenário apresentado não nos humaniza, mas define novamente as classes sociais e as abandona em seus devidos lugares. A cor clara da roupa da senhora representativa das famílias detentoras de posses se iguala às minúcias da parede do monastério onde se encontram os anjinhos; o homem do clero argumenta com ela, mas ela não parece se importar, e seu marido fita o homem do clero

atestando sua passividade diante da esposa. A comida será servida muito em breve, a cena está em movimento, o serviçal já chegou com uma bandeja enquanto o outro se empenha por servir a bebida, tudo estará de acordo em pouco tempo; mas os debruçados no chão não irão receber nada.

Figuras 120: Recortes de Refeitório Monástico

Dentro do clero, podemos identificar uma diferença de classes; essa divisão não se encontra presente apenas numa esfera social mais ampla, mas também dentro da própria Igreja; nem todos ocupam a mesma mesa, e ainda há aqueles que se encontram inclinados. Esses religiosos, diferentemente dos mendigos que se encontram no mesmo nível ao prostrar-se com seu terço no chão, recebiam, de tanto implorar, o que esses homens representativos de Cristo não irão repartir com os demais. Nem todos serão recompensados por sua devoção.

Nessa narrativa de Peróv, não existem heróis e nenhuma estrada segue rumo a um futuro mais esperançoso, trata-se da exibição de um evento “cotidiano”; as fisionomias são caricatas e, de certo modo, ridículas, assim são também, os movimentos corporais e os apelos. Nesse caso não se trata de uma teatralização de um evento histórico, mas sim de fazer chacota de um teatro dentro de um evento. Peróv não apenas retrata as personagens ocupando seus papéis sociais e cumprindo suas funções, mas lança mão do escárnio; ele é um caso muito interessante de um artista plástico que caminha do realismo crítico rumo à sátira pictórica.

A pintura russa do final do século XIX tornou-se menos conhecida que a literatura e a música, mas não é menos merecedora de atenção. Em seus primórdios, a equipe da Academia Imperial de Arte em São Petersburgo foi constituída de professores estrangeiros, em especial franceses e italianos, gerando uma pintura vinculada às modas (chegadas com atraso na Rússia) prevalentes em outras partes da Europa – da segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX – e à circulação de reproduções e aos hábitos de compra de obras de arte da classe dominante, bem como ao financiamento da Academia a seus alunos (incluindo bolsas de viagem para os graduados) e à compra por Catarina, a Grande, de obras-primas francesas, italianas e holandesas para o Hermitage (LEEK, 2005, p. 12). Por volta de 1863, treze alunos da Academia se opuseram à escolha de “Odin no Valhalla” como tema para a atribuição da medalha de ouro. Eles queriam um tema eslavo e persistiram nisso a ponto de serem expulsos. No mesmo ano, a realização do *Salon des Refusés*, em Paris, contou com a participação desses pintores e um escultor, que protestaram contra as atitudes conservadoras e regulamentos excessivamente restritivos da Academia, criando em seguida uma cooperativa de artistas, a futura associação com base mais ampla e melhor organizada que viria a ser a partir de 1870, a *Sociedade de Exposições Itinerantes de Arte*, os *Peredvíniki*⁵⁹, tendo sua primeira exposição (foram quarenta e três, a última em 1923) realizada em novembro de 1871. Seus integrantes se deslocavam de um lugar para outro

⁵⁹ Ivan Kramskói foi o primeiro líder do movimento, e Iliá Riépín, o artista mais conhecido. Muitas das obras desses artistas encontram-se na Galeria Tretiakóv, em Moscou, numa enorme coleção de arte nativa coletada por Pável Mikháilovitch Tretiakóv, um rico industrial de Moscou que quando ele morreu, em 1898, legou à Rússia um tesouro de obras-primas.

exibindo suas obras com o objetivo de popularizar a arte em locais distantes dos grandes centros, com temáticas que envolviam assuntos sociais ou políticos, rompendo também com o romantismo e com o academicismo. Na Rússia, não se deu apenas uma sucessão de obras artísticas, e sim uma sucessão inédita de reações populares e mudanças políticas que iriam impactar todas as esferas da vida sociocultural e, como não poderia deixar de ser, a arte. A transição do sistema político proporcionou um sobrevoo mais amplo por toda aquela vastidão territorial, não apenas fazendo emergir os cidadãos, mas também os camponeses e toda uma gente que ficava subtraída dos acontecimentos em sua própria pátria.

Alexandre III (1881-1894) reagiu às circunstâncias violentas da morte de seu pai com a introdução de medidas de repressão que, na verdade, tentaram desfazer algumas das reformas de 1860, aumentando dessa forma a censura presente na vida dos escritores russos após 1804, que tinham de submeter seus escritos aos censores e cortar as partes desaprovadas. Essa transformação cultural já havia sido iniciada por Alexandre II, com os não conformistas e os antigos radicais entre a comunidade artística, que, gradualmente, começaram a tornar-se parte do regime estabelecido; como exemplo, Bartlett (2006, p. 103-104) menciona Rímski-Kórsakov, que foi nomeado para ensinar no Conservatório de São Petersburgo em 1871, e os membros do grupo *peredvíniki*, que tinham começado a ocupar as cátedras na Academia de Artes. No regime de Alexandre III, a cultura russa nacionalista foi pela primeira vez apoiada pelo Estado e suas políticas reacionárias causaram um desânimo generalizado entre a população com educação liberal, que considerou o período uma época estéril e de “pequenas obras”. O fechamento da principal revista literária do país, promovido pelo governo em 1884, por considerá-la populista e com ideias “perigosas”, foi mais um golpe moral (a *Notas da Pátria* havia sido uma voz liberal por mais de quarenta e cinco anos). O Santo Sínodo⁶⁰ assumiu, neste mesmo ano, o controle das escolas primárias, e as universidades perderam sua autonomia; foi também o ano em que o tsar apresentou sua esposa com um ovo de Páscoa trabalhado de forma requintada, confeccionado pelo joalheiro da corte, Piotr Karl Fabergé, iniciando uma tradição anual que foi continuada por seu herdeiro Nicolau II.

⁶⁰ Nomeado como procurador do Santo Sínodo (1880), Konstantín Pobedonóstsev era tão responsável quanto Alexandre III por uma atmosfera de melancolia e paranoia que se manteve ao longo de seu reinado; o leigo chefe da Igreja Ortodoxa Russa era um acérrimo defensor da autocracia e um oponente implacável das reformas, com poderes que lhe permitiam intervir em questões de censura, bem como na educação nacional e na liberdade religiosa. Com seus éditos tão impopulares nos círculos cultos, ele ganhou o apelido de “o grande inquisidor”, tomado de um personagem de *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, que o tinha consultado durante a impressão de seu último romance, publicado em 1880, e que tinha sido um dos poucos amigos íntimos deste homem sisudo. Os volumosos romances da década de 1860 e 1870 cederam lugar a histórias curtas, em função da apatia e da desilusão do período, espírito capturado nos contos de Tchékhov, com personagens melancólicos e sem ambição (BARTLETT, 2006, p. 103).

Em meio a esta crise das esperanças promovida pela censura extrema, Tchékhov, agora conhecido como o mestre de seu gênero, sobressai praticamente como o único escritor de calibre internacional a sair da crise dos literatos da Rússia dos anos 1880 e início dos anos 1890. A maneira como estabeleceu sua reputação revela muito sobre o quanto o mundo literário russo havia mudado desde os tempos em que os grandes romancistas tinham começado suas carreiras; Tchékhov era filho de um lojista falido, veio de um fundo provincial empobrecido e escreveu histórias cômicas para complementar a renda familiar enquanto estudava medicina na Universidade de Moscou. As revistas cômicas que o publicavam floresceram devido às crescentes e cada vez mais alfabetizadas classes mais baixas nas cidades russas e logo atraíram a atenção dos editores de jornais; em 1887, aos vinte e sete anos, ele foi convidado por uma prestigiada revista literária da Rússia a apresentar uma história. No início do ano seguinte, após a publicação de *A estepe*, na revista *O mensageiro do norte* (*Северный вестник*), sua carreira foi meteórica; era bastante inédito para um escritor começar uma carreira literária de uma forma tão despretensiosa. A ausência de qualquer didatismo em sua escrita foi uma reação à pregação de ideias morais no trabalho de seus contemporâneos mais velhos; Tchékhov foi severamente criticado por aqueles que viram sua falta de compromisso ideológico como uma falha, mas em seu lirismo suave, sua obra vislumbrou o período modernista, assim como as pinturas de paisagem de seu amigo Issaak Levitán, o maior pintor de paisagens da Rússia – um bom exemplo é o quadro *Sobre a paz eterna* (ou *Refúgio tranquilo*, fig. 223) (BARTLETT, 2006, p. 103-104).

Nesse ínterim, segundo Tarasov (2002, p. 347-350), Ivan A. Gólychev (1838-1896) teria sido o responsável pela primeira oficina litográfica numa aldeia russa, produzindo imagens de pinturas seculares, caracterizadas por gráficos simples de narrativas derivadas da literatura, das histórias religiosas e dos contos populares. Os trabalhos de Gólychev foram criados em Mstiora⁶¹ em 1858 e sobreviveram até meados de 1880, quando sucumbiram à

⁶¹ De acordo com as estatísticas de 1874, todas as temáticas foram impressas na oficina de Mstiora em edições de 1000 a 5000 cópias por ano. Em 1884 a oficina teve 130 pedras litográficas, com 300 títulos e 10 placas de cobre que pertenciam anteriormente à impressão de placa de metal em Moscou. Como protótipos, os artesãos locais também usaram obras de grande circulação das oficinas moscovitas. Existem ainda evidências de que parte do que foi impresso pode ter sido orientado para a produção de ícones sob uma forma curiosa e uma variante popular russa utilizada no menológico grego de Vassíli II (imperador bizantino, 972-1025) a partir da segunda metade do século XIX (TARASOV, 2002, p. 349).

O Menológico de Vassíli II é um manuscrito concebido como um calendário da Igreja Ortodoxa Oriental ou livro de serviço na Igreja que foi compilado por volta de 1000 d.C. pelo imperador bizantino Vassíli II. Ele inclui 430 pinturas em miniatura por oito artistas. Era incomum que os menológicos fossem tão ricamente pintados. Ele atualmente se encontra na Biblioteca do Vaticano (Ms. IVA. Gr. 1.613). Um *fac-símile* integral foi produzido em 1907.

concorrência de empresas moscovitas de cromolitografia. Um pouco mais tarde, apareceu uma oficina de impressão na aldeia de Bogdánovka, no distrito de Kovróv da província de Vladímir, cujo fundador foi um rico caixeiro-viajante chamado Ignáti Akímov-Sorókin. O funcionamento do comércio de impressão ao lado dos produtores de ícones revela que existia um espaço histórico-cultural dentro da existência cotidiana das pessoas para a produção de imagens populares e de ícones; os desenhos para a feitura dos ícones eram feitos por pintores locais. Os ícones mais comuns apresentam Jesus Cristo, a Virgem Maria, os santos, os banquetes, a crucificação e outras temáticas ligadas à esfera do sagrado. “Eu faço uma imagem do Deus a quem vejo. Não adoro a matéria, adoro o Criador da matéria, que se tornou matéria por minha causa, que quis ocupar sua morada na matéria, que trabalhou a minha salvação por meio da matéria” (ST. JOHN OF DAMASCUS, 1980, p. 22).

Se imaginarmos a semiescuridão da casa de um camponês, onde os ícones desse tipo e as imagens religiosas quase sempre foram colocados lado a lado, então poderemos sentir que eles eram visíveis ao adorador apenas graças ao seu simples e amplo simbolismo, que responde a arquétipos do pensamento, mais precisamente a três ou quatro cores brilhantes e linhas vigorosas, pegando fogo e ganhando vida na fraca iluminação da lâmpada ardente. Em suma, estamos diante de uma estabilidade estilística antes que o próprio tempo e as fronteiras da cultura nacional sejam tornados ineficazes: pois a mesma estética da sensibilidade pode ser vista nos ícones primitivos da Bulgária, da Sérvia, da Transilvânia ou até mesmo, digamos, da Síria (TARASOV, 2002, p. 351).

As litografias com cenas dos martírios de santos cristãos foram feitas especialmente por pintores de ícones e impressas em papel transparente a partir do qual a imagem poderia ser convenientemente traçada para a realização de várias cópias. Existem características semelhantes entre essas e os muitos ícones do século XIX e início do século XX de Kholuy e Mstiora, semelhança que pode ser notada na arte gráfica do Lubók, tanto no tratamento da paisagem, nas poses e nos gestos dos santos, quanto nas roupas e expressões faciais (*ibid.*, p. 349). Podemos concluir que a presença e a referência da religião continuam vivas, transformando-se em artes que tomam formas diversificadas.

As notórias políticas de russificação de Alexandre III também tiveram consequências positivas, ou seja, sua promoção ativa da cultura nativa, incluindo a revitalização da arquitetura neomoscovita tornada popular, e projetos como a construção pública (no local onde seu pai havia sido assassinado) da abóbada da Igreja da Ressurreição, iniciada em 1882; nele o pastiche de estilos medievais russos foi projetado para rivalizar com o estilo europeu e realizar uma deliberada ruptura com a tradição moscovita. O tsar foi também o fundador do

primeiro museu estatal de arte russa (para o qual se tornou colecionador assíduo, deixando para a cidade de Moscou este patrimônio), inaugurado seis anos após Tretiakóv e beneficiou a Rússia com a arte dos espetáculos (BARTLETT, 2006, p. 105-115).

A função referencial pode ser verificada, quando o pintor utiliza a pintura de outro artista como referência ou ainda pode estar na sociopolítica do objeto artístico. Na obra da procissão (fig. 123), o aspecto curvo da estrada conduz nosso olhar para o menino manco. No final dos anos 1870 e no início da década de 1880, Iliá Riépin era um dos representantes da pintura de gênero conhecida como realismo crítico, escola que tivera início em 1860. Esses artistas se concentraram exclusivamente na denúncia e na crítica das inúmeras injustiças sociais, bem como na ênfase às características benéficas da vida e na descoberta de novos heróis e heroínas em meio ao povo. Era necessário promover uma concordância da arte com os ideais dos *peredvíniki* – errantes, viajantes, itinerantes, que compunham a Sociedade das Exposições Artísticas Móveis, fundada em 1870, e que era uma espécie de arena democrática na qual Riépin propugnava que os artistas deveriam promover a defesa das causas sociais; esta proposta reforçaria o aspecto nacionalista da arte. A arte deveria instruir os russos em prol da melhoria da vida no cotidiano. Um exemplo desta convergência entre arte e cotidiano apareceu na obra *Procissão religiosa na província de Kursk* (SARABIANOV, 1990, p. 133).

A obra *Procissão religiosa na província de Kursk* é uma dura crítica à Igreja e ao Estado russos. Trata-se da captação da natureza brutal das autoridades e de seu poder repressivo. A linha baixa e sem árvores do horizonte está ausente de vida e traz uma paisagem que provoca o espectador a perceber com mais ênfase as massas oprimidas. Os únicos objetos proeminentes que se erguem acima dessas pessoas são os símbolos religiosos, envoltos na poeira, e o soldado com o chicote levantado. A denúncia da superficialidade da Igreja aparece retratada no desamparo do garoto, que não é defendido pelos devotos da procissão.

Para fazer valer os seus direitos como governante divino da Rússia, o tsar, em vários aspectos da cerimônia de coroação, recebeu das autoridades eclesiásticas os adornos da realeza. A *Procissão religiosa na província de Kursk* é uma representação sarcástica das condições na Rússia provincial durante os vinte anos que se seguiram à libertação dos servos (1861), e ilustra a disparidade entre os prósperos e os indigentes. Riépin não só captou as correntes dominantes da Rússia rural, mas também a promulgação das rigorosas leis para as províncias, e denunciou a situação imutável dos russos pobres no meio rural (VALKENIER, 1990, p. 93-96).

Riépin começou sua primeira versão da procissão em 1876, após seu retorno de uma estadia de três anos na França e na Itália, quando tinha uma melhor noção da injustiça sofrida

pelo povo russo. A escolha do tema certamente teve raízes em um profundo sentimento de mágoa pessoal. Em 1883 esse tema se desenvolveu em um registro da vida contemporânea, incorporando vários estratos da sociedade russa. Apesar de seguir um caminho comum, a multidão parece impulsionada por uma autoridade sem coração, corporificada na polícia montada e no clero. Considerando suas origens camponesas, pode-se imaginar que as memórias de infância de Riépin tiveram papel importante na formação dessa composição.

Em meio aos motivos sagrados, Riépin apresenta o herói da sociedade na província de Kursk, que é um menino aleijado. O pintor viajou para Kursk para ver a procissão e retratá-la de forma realista. Nela, a multidão segue ao longo de uma estrada inóspita, dominada por colinas pontilhadas de tocos de árvore e pedras. É uma pintura realista⁶² que delineia minuciosamente o status social de cada indivíduo retratado, em meio à ausência da verdadeira devoção religiosa, evidenciada pelos peregrinos que dão pouca atenção à cruz, de maneira que a obra é também uma denúncia da hipocrisia. Nela figura uma variedade de personagens encontradas na sociedade russa: o jovem, o velho, o pobre, os ricos, os camponeses, os comerciantes, os colegiais, os monges, os professores, os soldados, os oficiais de polícia e os representantes do governo. A procissão está seguindo um ícone religioso a caminho de um monastério ou igreja, e ilustra claramente a disparidade característica da sociedade.

Os camponeses com suas vestes grosseiras encontram-se justapostos aos indivíduos trajados para um ensolarado dia de feriado (LINCOLN, 1998, p. 195). A mulher corpulenta de vestes elaboradas, que segura seu ícone para exibir sua devoção, e que é membro da sociedade de classe média-alta da Rússia rural, contrapõe-se ao herói, o elemento positivo, o único vislumbre de esperança representado na figura de um menino resoluto que mantém a cabeça erguida e olha fixamente para frente, representação de futuro, sinal das ideias de promessa e potencial de uma nova geração. Ele é um prenúncio dos que não iriam aderir mecanicamente aos princípios estabelecidos pela religião oficial da Rússia (STERNIN; KIRILLINA, 1996).

Os demais integrantes da procissão representados na obra encontram-se absorvidos em suas preocupações pessoais, a exemplo do grupo de monges, rumando ao santuário,

⁶² Os historiadores têm utilizado de modo confuso conceitos como “idealismo”, “forma” e, acima de tudo, “realismo”. Em seu ensaio “Sobre o realismo na arte” (1921), Roman Jakobson aborda a problemática do uso deste termo: “O uso indiscriminado desta palavra [realismo]”, escreve ele, “tão evasiva em seu significado, tem tido consequências fatais”. Ao não distinguir entre uma variedade de conceitos latentes de “realismo”, teóricos e historiadores da arte agem como se o termo fosse “um saco sem fundo no qual tudo e qualquer coisa poderia ser convenientemente escondida”. Ele exemplifica isso pela identificação de um número de diferentes fenômenos literários e críticos que são todos vistos como realismo, mas que se referem a distintas definições. Jakobson não oferece uma definição do gênero nas implicações da palavra “realismo”, em especial no contexto literário, mas suas observações são relevantes para a identificação de seu potencial significado, apontando para o “realismo” como um modo, uma tendência artística que visa transmitir a realidade tanto quanto possível e se empenha para alcançar a máxima verossimilhança ao retratar fielmente a vida (JAKOBSON, 1971, p. 38-46).

sobrecarregados por seus problemas, evidenciado na expressão melancólica do monge mais velho com areia nos cabelos. A representação do menino aleijado, no entanto, retrata um desafio ao anonimato da multidão. A jovem que caminha atrás dele inclina a cabeça, e embora seu lenço cubra os olhos, a menina olha com fervor para o rapaz, como se silenciosamente pudesse encorajá-lo a continuar em sua determinação. O herói tem aparência inflexível como que a sugerir que, embora o movimento revolucionário e a possibilidade de uma Rússia mais democrática tivessem avançado menos no reinado de Alexandre III, há uma nova geração com perseverança e coragem para lutar contra os obstáculos aparentemente insuperáveis. Riépin assinou desta forma a causa antimonárquica (LOWE, 1972, p. 73). O artista também se recusou a atender ao pedido do comprador da obra, Pável Tretiakóv, de substituir as servas que carregam o ícone por uma garota bonita, manifestando seu desejo por chafurdar com os camponeses⁶³ neste sacrifício sem sentido que era a vida deles e elevá-los.

Figura 121: Recortes da *Procissão religiosa na província de Kursk*, Iliá Riépin, 1880-1883

⁶³ As imagens da subclasse rural russa eram cruas e satíricas; em 1815, o poeta da corte do século XVIII, Gavríl Derjávín, consagrou formalmente o adolescente Púchkin à poesia. Mikhail Liérmontov rumou para a fama em 1837, na sequência de um poema indignado que compôs por ocasião da morte de Púchkin em um duelo no mesmo ano. Na década de 1840, Dostoiévski formulou seus primeiros heróis literários a partir de protótipos criados por Nikolai Gógol uma década antes, obrigando seus próprios heróis a ler, reagir e medir-se com os personagens fictícios criados por Gógol e Púchkin (EMERSON, 2008, p. 12-14).

Estudos e esboços de
Iliá Riépín, 1880-1881

Figura 122: Recortes da *Procissão religiosa na província de Kursk*, Iliá Riépín, 1880-1883

Figura 123: *Procissão religiosa na província de Kursk*, Iliá Riépin, 1880-1883

A crítica à Igreja e ao império reaparece nas pinturas de Vassili Súrikov, como, por exemplo, em *A Boiárina Morózova* (fig. 127), que foi objeto de grande aclamação e um excelente exemplo da pintura histórica, estilo artístico que originou o realismo. Súrikov procurou retratar as preocupações nacionais, em especial na década de 1880. Suas pinturas capturaram a luta interna entre os vários elementos da sociedade e representaram a força heroica do indivíduo durante esse período tumultuado (KEMENOV, 1997, p. 71).

A figura central dessa criação, Morózova, atrevera-se a desrespeitar os decretos do patriarca russo e, desta forma, do tsar. Ela era devota seguidora do arcipreste Avvakum, que se opôs às ideias do patriarca Níkon, e pagou sua traição com a vida. Em 1656, o programa do patriarca Níkon propunha uma alteração de certos rituais da Igreja, e em resposta a tais sugestões o arcipreste Avvakum liderou um grupo de pessoas que se opuseram a essas reformas que para ele significavam a destruição do mundo. O programa do patriarca Níkon, no entanto, recebeu o endosso do Estado e, posteriormente, de um conselho da Igreja. De modo similar, Morózova foi confinada por oficiais em um convento, no qual foi submetida a um duro interrogatório e a torturas, morrendo em um poço em Bórovsk em novembro de 1675. O episódio retratado por Súrikov capta a cena proporcionada pela declaração do tsar ordenando que Morózova devesse ser exibida em um trenó camponês para se submeter às vaías do povo (GEORGE; GEORGE, 2003, p. xxxix).

Após a posse relativamente tranquila do patriarca Filaret, a Igreja moscovita começou a sentir pressões por mudança, tanto internas como externas. Muitas das queixas não eram novidade; como exemplo, em 1636 Ivan Nerónov e outros párocos de Níjni Nóvgorod enviaram uma petição ao patriarca Ioassaf, pedindo seu apoio a fim de restaurar a dignidade e os serviços de culto. Em uma série de instruções pastorais, o patriarca apoiou fortemente essa e outras exigências de comportamento piedoso durante a liturgia. Dez anos depois, o seu sucessor, Ióssif, decretou que todos os sacerdotes, diáconos e cristãos ortodoxos deveriam abster-se da embriaguez, da injustiça e de todos os tipos de pecado, e que deveriam adorar e se apresentar à Igreja de Deus com temor e tremor de modo silencioso, bem como rezar para o perdão de seus pecados com lágrimas, suspiros humildes e corações contritos. Além disso, os peticionários de Níjni Nóvgorod atacaram as celebrações de festivais não cristãos surgidos anteriormente ao cristianismo. Especialmente encarniçada foi a perseguição aos artistas e aos saltimbancos *skomorokhis* (CRUMMEY, 2006, p. 626).

Ióssif também combateu a *mnogoglássie*⁶⁴, a polifonia, o canto simultâneo de partes diferentes da liturgia para encurtá-la, o que já não era tão simples. Esses atalhos litúrgicos surgiram na Ortodoxia Russa como resultado dos longos séculos em que os serviços monásticos haviam-se tornado a norma em paróquias, colocando exigências severas e exigindo paciência e resistência até do mais devoto cristão. Quando as primeiras tentativas de estabelecer alguns limites a essas práticas tradicionais encontraram oposição vigorosa, Ióssif recuou e, em 1649, para desgosto dos reformadores, um concílio eclesiástico optou por manter o *status quo*.

Pouco depois, porém, os reformadores ganharam sua batalha pela *edinoglássie* – a celebração integral da liturgia, sem nenhuma sobreposição. Invertendo a decisão de 1649, outro concílio eclesiástico (em fevereiro de 1651), tornou a prática obrigatória nas igrejas paroquiais, bem como nos monastérios. O programa de reforma dos zelotes despertou uma violenta oposição entre os leigos. (Esses acontecimentos são narrados na autobiografia hagiográfica de Avvakum – enquanto pároco de Lopatitsy – escrita cerca de 20 anos depois, e traz a descrição de seus confrontos com um importante aristocrata, outros membros notáveis da sociedade da época e ainda com os paroquianos. Ele chegou a temer por sua vida em duas ocasiões – 1668 e 1652 –, refugiando-se em Moscou.) (CRUMMEY, 2006, p. 313).

Quando Níkon se tornou patriarca em 1652, muitas das tensões latentes no seio da Igreja Russa assumiram forma de conflito aberto. Níkon despertou enorme controvérsia em sua época; nascido em uma família de camponeses na região de Níjni Nóvgorod, atuou brevemente como pároco antes de tomar os votos monásticos na Anzerski Skit (no Mosteiro de Solovkí ou Solovétskie) em uma ilha do Mar Branco – pequena comunidade na qual levou uma vida absolutamente contemplativa, além de demonstrar grande energia e talento administrativo, qualidades que, finalmente, conduziram-no ao cargo de abade do mosteiro na costa do continente. Em 1646, ele viajou para Moscou e foi apresentado ao tsar Aleksiéi, de quem se tornou favorito e grande aliado dos reformadores de sua corte, sendo então nomeado ao mosteiro Novospáski, em Moscou, a fundação favorita da família Románov. Em 1649, foi consagrado bispo metropolitano de Nóvgorod, a segunda posição mais poderosa na hierarquia, realizando o programa dos reformadores com intensa determinação. Em 1650, ele demonstrou grande coragem física e astúcia política, ao sufocar um levante em Nóvgorod

⁶⁴ Os reformadores também ganharam sua batalha pela *edinoglasie* – a celebração integral da liturgia, sem qualquer sobreposição. Invertendo a decisão de 1649, outro concílio eclesiástico (em fevereiro de 1651), tornou a prática obrigatória nas igrejas paroquiais, bem como nos monastérios. O programa de reforma dos zelotes despertou uma violenta oposição entre os leigos (CRUMMEY, 2006, p. 627).

com mínimo derramamento de sangue, deixando claro que, para ele, a hierarquia eclesiástica era a líder natural na campanha para revitalizar a Ortodoxia Russa, tendo recebido o epíteto de Grande Soberano em 1653, com o consentimento do tsar (CRUMMEY, 2006, p. 629-630).

Em cartas escritas no final de 1653 e início de 1654 dirigidas ao tsar e a Vonifátiev, Ivan Nerónov criticou o abandono o abandono do patrimônio da Rússia e arrogância do patriarca, considerado intransigente; muitos indivíduos pertencentes a pequenos grupos dispersos também resistiram às suas reformas litúrgicas, como por exemplo, Spirídon Potiômkin, alguns clérigos proeminentes, membros da elite eclesiástica, também escreveram críticas detalhadas às reformas de Níkon, recebendo um apoio valioso do bispo Aleksandr, de Viátka. Entre os anos de 1665 e 1666, as autoridades investigaram várias comunidades monásticas informais, tais, rejeitavam a Igreja Ortodoxa e seu clero, entre essas comunidades estava a do movimento de Kapiton (1620-1630), composto por um grupo de leigos ignorantes. Essas objeções isoladas aos novos textos litúrgicos não abalaram o poder esmagador de Níkon sobre a Igreja e sua influência na corte. A única ameaça à sua posição estava em sua dependência do seu patrono real, o tsar Aleksiéi. Mas, por alguma razão, em 1658, o tsar Aleksiéi e Níkon romperam abruptamente; quando o tsar recusou-se a resolver vários conflitos aparentemente insignificantes para a satisfação de Níkon, em 10 de junho, o patriarca se retirou de Moscou para o mosteiro de Nova Jerusalém, se impondo um exílio, sem abdicar do cargo patriarcal, criando uma situação extremamente embaraçosa, pois não havia nenhuma esperança de reconciliação entre Níkon e Aleksiéi. Em 12 de dezembro de 1666, o conselho depôs Níkon por prevaricação, insulto ao tsar e maus-tratos ao clero, reduzindo-o à categoria de um monge comum e o aprisionou no distante mosteiro de Ferapontov. O Concílio Ecumênico de 1666-1667 pôs fim à questão de forma simples e radical, declarando que apenas a liturgia reformada era verdadeira, condenando os usos ortodoxos das práticas tradicionais. As decisões pareciam ter devolvido a paz e alguma uniformidade à Igreja Russa, mas, ainda em desgraça e na prisão, Níkon manteve a fidelidade de muitos fiéis que o reverenciavam como o verdadeiro patriarca e se voltaram para ele em busca de conselho espiritual. Intransigente até sua morte, em sua crença o Estado era o agente do Anticristo e o esmagador dos direitos da Igreja; em 1681, o filho de Aleksiéi, Fiódor, deu-lhe permissão para voltar à sua amada Nova Jerusalém, ele morreu antes de chegar lá (*ibid.*, p. 633-636).

A revolta sangrenta em Moscou, em 1682, na qual os velhos crentes, liderados por Dobrínia Nikítitch, uniram suas forças à guarnição rebelde, produziu uma mistura explosiva de oposição política e religiosa inequivocamente clara. Quando Sófia saiu da crise como regente de seus dois irmãos, o governo emitiu o decreto de dezembro 1684, que determinou a

morte na fogueira para todos os velhos crentes impenitentes e penalidades severas para quem os abrigara. Nesse momento, os grupos dispersos de radicais religiosos já haviam demonstrado a última forma de protesto contra os poderes deste mundo – o suicídio pelo fogo. Após a sua liderança, na década de 1680 e 1690, os grupos de militantes aprisionados em mosteiros isolados e aldeias – notoriamente o mosteiro de Paleostróvski (1687-1689) e de Púdoj (1693) – queimaram-se vivos, quando as forças do governo atacaram, em vez de se renderem. Esses episódios de suicídio em massa, combinados com banditismo social e fanatismo religioso, deixaram o governo profundamente escandalizado, e, em 1691, Eufrosínia escreveu uma denúncia dessa prática, considerada como uma violação da tradicional proibição cristã do suicídio. Outra resposta, mais bem sucedida, foi a fuga de muitos membros para os cantos remotos ou para além das fronteiras do império, fundando comunidades não oficiais, que visavam, a adaptar as observâncias ortodoxas às novas circunstâncias; alguns foram vítimas de perseguição, e outros – a comunidade Vyg, por exemplo – conseguiram sobreviver e se tornaram os centros da velha crença nas primeiras décadas do século XVIII. A partir de 1700, apesar das tentativas para fortalecer o cargo de patriarca e do papel dos Concílios da Igreja, o governo dos tsares tomou várias vezes a iniciativa de estabelecer a política eclesiástica e interveio para resolver disputas entre os fiéis. Apesar dos eventos dramáticos, a Igreja havia mudado muito pouco; na competição com a Igreja oficial, os velhos crentes conseguiram construir suas próprias organizações e a Igreja ortodoxa teve que se curvar diante da intencional reforma autocrata (CRUMMEY, 2006, p. 637-639).

No que tange à vida cultural e intelectual, Hughes (2006, p. 640-641) nos fala de uma cultura em transição, caracterizada dessa forma por historiadores quando se trata da Rússia no século XVII, uma espécie de disputa entre tradição e inovação, entre a cultura local e as tendências importadas. A estrutura conceitual de oposições binárias se mostrou particularmente frutífera, pois, em especial, a alta cultura passou por mudanças que foram explicadas com referência à ocidentalização, modernização e secularização. As evoluções da arte, da arquitetura e da literatura constituem uma versão moscovita do Barroco, em última instância uma aproximação com a Europa ocidental. É possível detectar fenômenos próprios do Renascimento, tais como a utilização ilusionista da luz, da sombra e da perspectiva em ícones, retratos do cotidiano, bem como os elementos de um sistema de ordem clássica na arquitetura e novos gêneros e temas da literatura tratados como pano de fundo para o século XVIII, momento em que a Rússia iria começar a cumprir o seu destino de recuperar o atraso com relação à Europa Ocidental, com a ajuda de Pedro, o Grande. Até o século XVII, a

Renascença tinha causado pouco impacto sobre a Moscóvia; não havia na arte figurativa retratos independentes, naturezas mortas, paisagens ou cenas urbanas ou ainda pinturas históricas ou do gênero mais doméstico; havia ícones, gravuras em madeira e manuscritos ornamentados, mas nada de pintura a óleo sobre tela; no caso das esculturas, estas eram esculpidas em pedra ou, em raras exceções, em metal fundido. A Moscóvia não tinha universidades nem teatros, e estava distante da Europa devido a uma cultura ortodoxa baseada em uma proibição distinta da existente entre protestantes e católicos. Tentar compreender essa cultura, portanto, implica, inicialmente abandonar a busca por gêneros e por atividades definidas pela experiência ocidental, pois a ideologia política expressou-se em imagens e rituais e não nos tratos eruditos.

O ícone teria uma relação íntima com o universo espiritual no cristianismo russo. A arte iconográfica bizantina diferencia-se da arte grega clássica em um aspecto básico: a primeira visa à intensidade do conteúdo, e a segunda anseia pela perfeição das formas. Em uma, existe o predomínio da estética; e na outra, a religião indo além do intelectualismo abstrato, o predomínio de uma interioridade espiritualizada. São valores existenciais opostos. A perfeição das formas se vê substituída por outra substância, a ética-religiosa. Uma visa envolver o leitor pela admiração/razão e a outra pelo sentimentalismo/emoção. Para o cristão, a leitura de um ícone integra sua fé, e essa imagem, representa a confluência de seus sentimentos com a sua visualidade. No entanto, embora não tenha visado o idealismo das formas, a arte realizada na cultura bizantina foi revolucionária. A relação desta arte com os fatos sociais e históricos é um objeto de estudo vastíssimo⁶⁵. De acordo com Bernard Berenson, a entrada do ícone na literatura ocorreu em obras como “O anjo selado”, de Leskov, que é um conto que exalta o ícone como uma obra inigualável. A imagem assemelha-se à palavra neste caso, quando relacionada à história do idioma. Mais adiante, os simbolistas irão manter essa preocupação religiosa; o simbolismo russo relacionou-se com o simbolismo francês, mas desenvolve-se com características absolutamente próprias. Esteve vinculado a autores como Dostoiévski e Blok.

A *Boiárina Morózova*, assim como muitas obras do século XIX russo, traz um deslocamento temporal, a realização de uma crítica fora de seu contexto. O evento ocorrera séculos antes. Na obra, Morózova encontra-se num trenó, que divide a massa de pessoas em dois grupos: à sua direita, estão os partidários ou simpatizantes, a exemplo do peregrino com aparência de “um tolo messiânico” sentado com expressão de respeito e pesar. Uma jovem,

⁶⁵ Não se sabia quase nada deste objeto de estudo até os anos 1886-91, quando um dos criadores da história da arte bizantina foi traduzido para o francês: *L'Histoire de l'art byzantine*, de N.P. Kondakov.

com a cabeça curvada, reflete sobre sua fraqueza por não ser tão corajosa como Morózova, despedindo-se respeitosamente da nobre, enquanto a outra jovem exibe seu horror diante da cena trágica que se desenrola diante dela. O pintor ressalta o tormento de Morózova com a colocação estratégica dos dois jovens, um ao lado do trenó e outro atrás dela. O rapaz ao lado tem seu olhar centrado na mulher condenada, permanecendo fascinado por ela, e seu sorriso desaparece lentamente enquanto sua curiosidade se transforma em tristeza. O outro jovem que ainda não a tinha visto, permanece simplesmente excitado com o evento. À sua esquerda, estão as pessoas com simpatia ingênua e o sacerdote que zomba da situação, como a figura representativa da Igreja que enfatiza a natureza anticlerical do *realismo crítico* de Riépin (KEMENOV, 1997, p. 82-85).

Nesse caso, o realismo crítico russo tem a particularidade de não partir, necessariamente, de uma realidade vivida pelo artista, ele é em muitas ocasiões fruto da imaginação a partir de referenciais históricos passados, reunidos às novas formas de pensamento da contemporaneidade do artista. De acordo com Benois (1916, p. 114-116) costuma-se considerar o realismo como o detentor da característica que distingue a pintura russa de todas as outras escolas de pintura. Contudo, o realismo deixou de ser um fenômeno contemporâneo e passou a ser percebido em uma perspectiva histórica, perdendo, assim, sua supremacia na opinião popular e diminuindo sua relevância às proporções normais de uma fase entre outras fases da pintura russa, sendo visto, daí por diante, como uma das várias correntes significativas da escola russa. A origem da pintura realista russa passa, então, a ser procurada entre os amadores e imitadores do século XVIII, e também no campo do esboço etnológico. Uma classe da pintura de gênero, denominada “a classe dos exercícios domésticos”, foi estabelecida na Academia de Artes com a finalidade de formar “Teniers e Wouwermans” russos para os amantes da pintura nativa. Mais importante para o desenvolvimento da pintura realista foram obras de vários etnólogos estrangeiros e as gravuras de artistas estrangeiros, que foram os primeiros a chamar a atenção para as peculiaridades da vida russa. Claro, esses mestres, como Leprince, Geissler, Damame, Atkinson e outros, não eram realistas no sentido verdadeiro do termo. A motivação de seus esforços artísticos não estava no desejo de retratar o encanto da vida cotidiana; o que eles registraram foi as peculiaridades; eles prestaram atenção aos curiosos costumes e maneiras russos atraindo a atenção da sociedade russa para o colorido e para o caráter pitoresco da vida popular.

O primeiro verdadeiro realista russo para Benois (1916, p. 115-116), foi, sem dúvida, Aleksiéi Venetsiánov, uma das figuras mais marcantes da escola russa. Como ele se tornou

um pintor profissional apenas tardiamente, ele escapou da influência niveladora da Academia, escolhendo modestamente uma maneira própria que progrediu com ele de forma metódica e silenciosa. Ele fundou uma pequena escola de pintores, que consideravam como seu principal objetivo retratar, despretensiosamente, seus arredores.

Esse realismo fará que mais tarde, artistas demonstrem sua simpatia e veneração por indivíduos dispostos a desafiar a Igreja e o Estado para defender suas crenças, como Súrikov ao incluir-se como o peregrino compassivo na *Boiárina Morózova*⁶⁶. Súrikov encontra-se entre esses jovens para mostrar que, quando confrontada com um indivíduo dedicado a uma causa, a alegria ingênua da sociedade no que se refere às motivações e crenças de seus indivíduos, lentamente se transforma em uma expressão de moderada admiração. Em contraste com essa mensagem, a inclusão do sacerdote sarcástico serve para lembrar ao espectador que aqueles indivíduos que desafiam a autoridade estabelecida deverão enfrentar as vaías e as provocações dos sádicos e dos opressores (SARABIANOV, 1990, p. 151-152).

Morózova é o ponto central da pintura, com sua mão e sua cabeça desenhadas próximas. Especificamente, a cabeça dela serve como ponto a partir do qual se encontram interligadas, por linhas invisíveis, todas as outras figuras da multidão. Além disso, as cores empregadas possuem uma função psicológica: um traje escuro sob um rosto pálido é a antítese do traje rico e do rosto saudável da nobre mulher, o que a diferencia para o espectador em meio às inúmeras outras figuras, diferença que também é ressaltada pelo espaço claramente definido entre o trenó e a multidão. Os cobertores de neve, a coloração utilizada no fundo distante e as decorações dos edifícios colocados em lados opostos da procissão conduzem os olhos inconscientes do espectador a convergir para a desafiadora heroína (*ibid.*).

A pintura que retrata a protagonista condenada foi vista na décima-quinta Exposição Itinerante, em 1887, quando a *intelligentsia* democrática russa reconheceu nela um desafio ao Estado e à Igreja, bem como considerou Morózova uma mártir. Em 1881, Súrikov testemunhou a execução de uma revolucionária, que, sem relutância, enfrentou a morte por suas crenças. A expressão de Morózova, assim, surgiu a partir do rosto dessa radical

⁶⁶ A jovem Feodóssia P. Morózova nascida em 21 de maio de 1632 aos 17 anos, havia-se casado com o boiardo Gleb I. Morózov, o representante do clã dos Morózov, parente da família regente, os Románovs. Seu esposo era irmão do tutor do tsar, Boris Morózov, um dos homens mais ricos da Rússia. Após a morte precoce de seu marido em 1662, ela, que havia herdado uma grande riqueza e administrado os bens em nome de seu filho Ivan, manteve uma posição de destaque na corte russa como uma dama de companhia da tsarina Maria. Durante a reforma de Níkon, o *Cisma da Igreja russa* (*Раскол Рýсской църкви*) – a nova redação dos livros dos cânones e liturgias –, Feodóssia que tinha Avvakum como seu confessor, juntou-se ao movimento dos Velhos Crentes, tomando votos monásticos secretamente. Os Velhos Crentes rejeitaram as reformas do Patriarca Níkon insistindo que ele não tinha autoridade na igreja para alterar as práticas estabelecidas, identificando tais inovações com a corrupção da fé pelo anticristo.

revolucionária russa (FIGES, 2003, p. 190) ⁶⁷. Vassíli Súrikov é um mestre da expressão facial. Cada personagem pode ser vista separadamente, ser extraída sem problemas, e, para cada uma delas é possível criar uma narrativa distinta – com sentimentos individuais – sem destituí-la do conjunto da narrativa principal. Os rostos tocam uma canção de cordas separadas que vibram na mesma sintonia – os leitores não irão passar por cada um sem chegar ao ponto principal. Os processos matemáticos e os padrões deram forma à arte; não chegamos a cada personagem apenas porque somos excelentes leitores, mas porque o artista nos conduz matematicamente para cada pedaço de sua mensagem; desde os esquecidos triângulos brancos dos telhados cobertos de neve até o círculo que faz sobressair a virgem atrás de todas as cabeças, nada se torna irrelevante.

Artisticamente matemática, a obra se acerca das raízes na sociedade e na política, a partir das quais surgem nessa imagem a mensagem da perplexidade. Cada fisionomia é perplexa a seu modo, cada incompreensão repousa individualmente nas expressões distintas que querem dizer a mesma coisa, conglomerando várias personagens num espaço pictórico formulado para haver uma imagem cuja base de criação partiu da lógica da seção áurea. O artista necessita de estudos e trabalho árduo para obter esse resultado. Trata-se de uma utilização próxima à idealizada no renascimento; Kepler colocou esse diálogo como sendo a descoberta da ordem racional e da harmonia divina legada ao mundo e expressa a ele pela linguagem matemática; descobrir essa ordem, seria a tarefa do leitor/espectador. A conexão contínua entre o todo e suas partes, proporcionada pela seção áurea, não é o pano de fundo de uma obra como essa, mas é sua mensagem primordial, a harmonia de uma progressão contínua, expressa na ordem de todos os elementos da narrativa pictórica.

Figura 124: Recortes de *A Boiárina Morózova*, Vassili Súrikov, 1887

⁶⁷ Para fundamentar esta afirmação, a revolucionária Vera Figner viu Morózova como representante da coragem de revolucionárias como Sófia Peróvskaia, que, em 3 de abril de 1881, foi enforcada devido à sua liderança na orquestração do assassinato de Alexandre II (VALKENIER, 1983, p. 168).

Figura 125: Recortes de *A Boiárina Morózova*, Vassili Súrikov, 1887

Essa obra, concretiza em pintura a imaginação; Eisenstein denominou que todo o pensamento vital parte da imagem, sem carecer da memória visual do evento. A Boiárina apresenta o que Eisenstein⁶⁸ denominou “unidade orgânica de uma ordem excepcional”, a chamada “seção áurea” como proporção da composição de 2:3. A divisão da composição em terços, na qual a razão entre o menor pelo terceiro maior será igual à razão entre o terceiro maior do todo. Esse modelo de composição é a seção áurea⁶⁹, associada à imagem matemática do desenvolvimento orgânico natural.

⁶⁸ Em *A natureza não indiferente*, coletânea de ensaios compostos de 1939 a 1947 a respeito da estrutura das coisas, chamada *vechtch*, que também significa um objeto natural ou coisa tal como um objeto da arte, estrutura orgânica e *pathos*. Refere-se à dialética como estrutura orgânica – a natureza como um todo unificado –, e em Engels, à mudança dialética ocorrendo tal como as mudanças bruscas de estado ou qualidade. O êxtase – despertar do espectador colocando sua atividade emocional e intelectual nos mais elevados níveis, ou *pathos*, a paixão, que é o entusiasmo no combate por uma causa nobre – é a sincronização do espectador com a forma de arte, e, no caso deste trabalho, do emissor da mensagem com o receptor (leitor do texto artístico). A forma é modelada na linguagem do pensamento, com leis estéticas da composição como leis naturais. “As leis da construção do discurso interior vêm a ser precisamente aquelas leis que estão na base de toda a variedade de leis que regem a construção da forma e a composição da obra de arte” (EISENSTEIN, 1994, p. 130).

⁶⁹ A seção áurea foi utilizada por Beethoven na *Quinta Sinfonia* e a Mozart utilizou na composição de suas sonatas (exposição constituída de 38 compassos com desenvolvimento e recapitulação constituídos por 62 compassos). Stradivarius a utilizou para colocar os furos em seus famosos violinos e Baginsky a utilizou para construir o contorno e os arcos do violino. A seção áurea foi também utilizada no perímetro das pirâmides egípcias, ou seja, dividindo por duas vezes a sua altura vertical o valor é *phi*; aparece em muitas proporções do Parthenon na Grécia (com elevação construída sobre a seção áurea, 0,618 vezes tão larga quanto alta); na Catedral de Notre-Dame, dentre outras formas de arte, desde as esculturas gregas clássicas do corpo humano, com a proporção da altura total para a altura do umbigo relacionada à seção áurea. Os chamados retângulos dourados podem ser encontrados na forma das cartas de baralho, nas janelas, nas capas de livros, nos cartões de arquivo, nos edifícios antigos e até nos modernos arranha-céus. Estes retângulos especiais foram assim chamados porque a razão entre o comprimento do lado mais longo com o comprimento do lado mais curto representa a seção áurea. A seção áurea é obtida a partir dos números de Fibonacci; o limite é a raiz positiva de uma equação quadrática e é chamado de ponto de ouro.

A cabeça da Boiárina Morózova, 1886

A princesa, 1884-1887

Estudos e esboços de Súrikov:

O homem apoiado nos joelhos, 1884-1887

Jovens senhoras, 1884-1887

A prisão de Feodóssia Morózova pelos niconianos (1671); com seus dois dedos levantados, mostrando a velha maneira de fazer o sinal da cruz sobre si mesmo: com dois dedos, e não com três.

Figura 126: Recortes de *A Boiárina Morózova*, Vassili Súrikov, 1887

Figura 127: *A Boiárina Morózova*, Vassili Súrikov, 1887

Figuras 128: Seções áureas e números da série Fibonacci

Os números de Fibonacci surgem da seção áurea. O gráfico mostra uma linha cujo gradiente é ϕ . O primeiro ponto perto da linha é (0, 1), o segundo ponto perto da linha é (1, 2), o terceiro ponto próximo da linha é (2, 3), o quarto ponto perto da linha é (3, 5), e assim seguem sucessivamente, as coordenadas de Fibonacci são números sucessivos. Dois termos sucessivos da série, a, b e a + b então:

$$\frac{b}{a} \cong \frac{a+b}{b}$$

$$\cong \frac{a}{b} + 1$$

Define-se a seção áurea ϕ (ϕ) como o limite de b/a , então:

$$\phi = \frac{1}{\phi} + 1$$

$$\phi^2 - \phi - 1 = 0$$

$$\phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} \approx 1.618$$

Figura 129: Seção áurea na Boiárina Morózova

Eisenstein menciona a fórmula do crescimento, que, como um típico sinal primário de natureza orgânica, pode explicar obras com a forma pictórica da Boiárina Morózova. “Na área de determinadas proporções, na dinâmica desse fenômeno que se expressa na estática, emerge a fórmula, que nos estudos de estética é geralmente denominada ‘seção áurea’⁷⁰” (EISENSTEIN, 1994, p. 15). As espirais logarítmicas são variadas, mas elas possuem a mesma característica, vetores consecutivos dispostos como:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \dots = m \rightarrow \text{forma uma progressão aritmética, vista em obras como essa.}$$

Segundo o autor, “a seção áurea A1B1 passa pela palavra que voa da boca da Boiárina Morózova. Pois não é o braço, não são os olhos ardentes, não é a boca que é o principal, mas a palavra flamejante da convicção fanática (*ibid.*, p. 26)”. Na pintura, há a proporção de 3,65 x 5,68m, 3:4, 4:7, 5:7, mas esse padrão proporcional é totalmente diferente, e está na *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci.

Ele diverge tanto no sentido da divisão quanto no relacionamento entre totalidade e partes. Esta proporção não se subdivide por eixos verticais ou horizontais, não tem, portanto, características estáticas, mas por outro lado, também não é excessivamente dinâmica. Seu ritmo visual é de simultânea expansão e contenção no espaço. Nem os segmentos que resultam da subdivisão são entre si fisicamente iguais, como no caso das proporções até agora examinadas. Ao contrário, a divisão sempre produz áreas desiguais, pois em cada corte surge uma área maior e outra menor, cada vez invertidas em sua direção espacial. Assim todas as partes proporcionais são vistas a ocuparem posições assimétricas no espaço, umas diferentes das outras, e cada uma delas sendo nova e única. Contudo, a relação global entre totalidade e partes, assim como das partes entre si permanece constante. Esta relação pode ser definida do seguinte modo: *sempre a parte menor estará para a parte maior, assim como a parte maior estará para o Todo*. A esta proporção, que já era conhecida na arte egípcia, grega e assíria, foi atribuído um sentido sagrado. No Renascimento, ela veio a ser chamada de *Divina Proporção*, *Seção Áurea* ou *Corte de Ouro* (OSTROWER, 1998, p. 228-229).

⁷⁰ Ao conceber a noção de harmonias, Pitágoras encontrou-as como que cristalizadas na música. Partindo das subdivisões da corda musical, ele estabeleceu uma relação entre frequências sonoras e razão matemática, com a seção áurea regulando os acordes harmônicos de oitavas, quintas e terças (8-5-3, números da série Fibonacci) e também dos intervalos e sobretons correspondentes (os intervalos de terça-quinta-oitava representam a formação do acorde perfeito maior, o acorde mais consonante da música). Este conceito foi extrapolado pelo filósofo para o universo todo. Em sua visão, o cosmo inteiro participava de uma estrutura universal harmônica, cuja essência material poderia ser expressa em termos matemáticos a serem concebidos e entendidos pelo raciocínio humano. Por outro lado, Pitágoras também tratou a música sob um ângulo didático-ético, ao considerá-la o mais nobre caminho de educação da sensibilidade para se alcançar uma compreensão mais plena da vida. A seção áurea surge como *forma* (assim como, milênios mais tarde, haveria de surgir a perspectiva, no Renascimento), e não como um conceito abstrato. Portanto, já na origem, as configurações da seção áurea constituíram *formas expressivas*, cujas ordenações seriam referidas a sentimentos de vida e valores. Pelas várias designações que recebeu, sabemos que ela era considerada *sagrada*, sendo destinada, principalmente, a obras de caráter ritual e a cultos religiosos ou místicos (OSTROWER, 1998, p. 239-242).

Embora a proporção áurea seja um aspecto que torna a imagem da Boiárina Morózova ainda mais rica, tão vangloriosa quanto ela é a riqueza de minudências fisionômicas, a expressão de cada personagem do quadro a expressar a força narrativa do artista diante da cena. Ele conseguiu reunir todos os seus sentimentos por meio dos sentimentos dos presentes e, nos apresentou o espanto mesclado à dor complacente. Mas esse acautelamento, não se encontra presente apenas nos traços das faces, mas evidencia-se também em cada parte do corpo, as mãos, os troncos, os joelhos, todo o conjunto expressivo físico estrutura a reação individual de cada uma das personagens.

Nesse caso, a função da seção áurea⁷¹ é acionar a função poética da linguagem na pictografia, é, portanto, gerar a harmonia de que a arte precisa, para ser adequadamente lida de modo a evidenciar a informação que o artista pretende transmitir.

Outro exemplo dela nos é dado pelo último trabalho de Ivan Chíchkin, de 1898, e mencionado por Stakhov (2009, p. 54), no qual a imagem do *Bosque do navio* “é considerada um ponto culminante digno de sua carreira original e criativa. A imagem tem uma forma clássica perfeita, do ponto de vista da integridade e da composição”. Ela faz parte das criações baseadas nas florestas da sua terra natal, “onde encontrou sua própria síntese idealista de harmonia e grandeza” (*ibid.*). Nela, o artista exemplifica um conhecimento profundo da natureza russa, que foi acumulada por ele ao longo de seus quase 50 anos de vida criativa.

Para Stakhov (2009, p. 54), é evidente que a lei da seção áurea pode ser encontrada na imagem bem conhecida; o pinheiro no plano horizontal (visto em primeiro plano) e iluminado brilhantemente pelo sol divide a pintura pela seção áurea nessa direção. À direita do pinheiro, a colina iluminada pelo sol divide o plano vertical da imagem na seção áurea. A partir da esquerda do primeiro plano de pinheiros, podemos ver muitos outros pinheiros. A divisão da parte esquerda do plano horizontal da imagem em si, sugere o uso da mesma seção. E, ainda, a presença das linhas verticais e horizontais brilhantes, que dividem a imagem na seção áurea, produz o equilíbrio e a calma, consonantes à intencionalidade do artista.

⁷¹ A grande diferença entre a seção áurea e as outras proporções evidencia-se já ao nível básico estrutural. A subdivisão nas proporções comuns se dá pelos eixos verticais e horizontais, podendo ser esquematizada em forma de *cruz*. Na seção áurea não existem cruzamentos axiais. Ela se configura de modo inteiramente diverso, assumindo a forma de uma *espiral*. De fato, mais do que uma simples divisão, a seção áurea representa uma proporção de desdobramento, de desenvolvimento, no qual entra o fator importante do tempo. Na seção áurea, o sentido de crescimento e de expansão rítmica no espaço torna-se imediatamente perceptível. Todas as partes são desiguais, fisicamente desiguais e *assimétricas*. Cada segmento constitui uma unidade distinta e única, no espaço e no tempo. Pois em cada estágio altera-se o tamanho físico das novas partes e também sua orientação no espaço, ora ocorrendo em posição vertical ora em horizontal. O caráter das proporções comuns pode ser entendido como sendo *analítico*, ao passo que o caráter da seção áurea é essencialmente *sintético*. O que permanece constante é a reciprocidade das comparações, a reciprocidade de equivalências (OSTROWER, 1998, p. 233). A seção áurea é antes de tudo uma proporção.

2.2.4 Crônica pictórica

Quando consideramos a possibilidade de que haja convergências entre as narrativas pictóricas, consideramos que o mundo apresenta similaridades, não necessariamente padrões, pois estes podem enganar-nos e, examinamos essas três possibilidades: 1) a convergência composicional espaço-temporal, a referência da mensagem, 2) a convergência composicional temática, a poética (objeto artístico) da mensagem e 3) a convergência composicional da cor, o código da mensagem; tais possibilidades permitem estabelecer um ponto de contato entre as funções da linguagem na narrativa pictórica. A mensagem, como objeto artístico expresso na pintura, se aproxima mais da literatura e da ficção do que da fotografia; o eixo paradigmático tem mais proximidade com a pintura, enquanto o sintagmático tem mais proximidade com a fotografia. Em alguns casos, quando a pintura remete à presença da função referencial, ou seja, quando se aproxima de temáticas históricas com cenários delimitados como espaços de acontecimentos interligados à memória histórica, encontramos narrativas pictóricas como as de algumas obras de Mstisláv Dobujínski. Enquanto, a fotografia⁷² parte de uma seleção da realidade feita por um fotógrafo, que selecionou parcelas distintas do contexto (*função referencial*) de seu tempo – portando em si reminiscências, ainda que parciais, desse tempo, ou seja, a foto pode conter a mesma temática, ser do mesmo artista, pode oscilar em seu contexto de interpretação, mas não no contexto da ação que a criou –; a pintura cria todo um universo a partir dessa memória.

De 1939 até 1945, um fotógrafo poderia ter registrado cenas cotidianas da guerra; num período anterior ou logo em seguida, já o não poderia; do ano de 1946 em diante, seria possível registrar as consequências da guerra, o início da reconstrução dos espaços destruídos, a readaptação das pessoas a uma nova realidade, mas tudo já pertenceria ao contexto do pós-guerra. Já a pintura, como a literatura, pode a partir da fotografia da guerra recriar a imagem do tempo passado no agora, sem necessariamente ter sido realizada sob a influência direta dos acontecimentos, podendo também ser questionada em sua capacidade de representação fidedigna, mas a sua qualidade pode ser tal qual sua intencionalidade de exposição. Seria possível a um artista ser impressionista no século XXI, embora o gênero haja surgido e estado vigente durante uma época determinada, porque, nada o impede de expressar em sua pintura o estilo e o gênero (ainda que não denominado oficialmente) que melhor se adequem à sua

⁷² Aqui excluimos as imagens publicitárias, que em geral, por meio de montagens e adaptações são realizadas por métodos que visam camuflar ou falsear a “realidade”, utilizadas muitas vezes pelo universo da propaganda com o intuito de “vender” um produto – neste caso, a mensagem da foto é o produto.

essência. Do sensível ao inteligível, cada partícula de sua expressão traz elementos de sua personalidade artística.

Figura 132: *Rua dos vidraceiros em Vilnius*, Mstisláv Dobujínski, 1906
Figuras 133 e 134: *Vilnius*, Jan Bulhak, 1917 e 1918

Mstisláv Dobujínski

Figura 135: *Rua em Vilnius*, 1910

Figura 136: *Cena noturna em Vilnius*, 1915

A narrativa pictórica de Dobujínski origina-se de suas memórias. As memórias materializadas da expressão do mundo em que o artista resolveu estabelecer sua linguagem; tal é uma convenção; convencionamos a forma com a qual devemos fazer isso porque somos pequeninos demais diante da fraqueza de quando as imagens se ausentam de nossas memórias; no entanto, “acrescento (mas somente para alguns) que a vontade de não se deixar manobrar por *palavras* não está totalmente dissociada daquilo que denominei ou acreditei denominar: *Poesia pura*” (VALÉRY, 1998, p. 207). É de Vilnius que provém a poetização pictórica de Dobujínski, a memória é a referência e a mensagem de sua obra.

Se considerarmos que tudo é *imagem*⁷³ e que o cérebro registra a escrita e as demais formas tanto do objeto artístico como as do objeto prático desse modo, então a partitura, a pintura, a usina hidrelétrica e um aparelho utilitário qualquer etc. nos trariam a necessidade de uma compreensão de sua realidade que vai além de sua forma, que identificamos imediatamente em função dos referenciais que já possuímos; sabemos diferenciar um objeto de outro. Como leitores, devemos então conhecer o que em cada imagem difere além da forma que assumem no caso do objeto artístico, e depois, mais especificamente na pintura. Um desses aspectos seria a locomoção⁷⁴, ou movimentação, existente ou não – Vilnius nos apresenta personagens moventes em uma cidade parada –; outro aspecto relevante é a relação entre a *imagem* e o espaço-referência⁷⁵; no caso de Dobujński, temos uma igualdade plena nessa relação. Em sua abstração lírica, o artista traz um reflexo de sua memória acompanhada de sua verdadeira profundidade afetiva para construir outra Vilnius, que dialoga com as fotografias, mas as supera. Tanto a Vilnius fotográfica quanto a cinematográfica têm cores frias e fechadas, a da narrativa pictórica de Dobujński tem cores diversificadas e com temperaturas distintas que visam conduzir o leitor para um passeio mais agradável.

Trata-se de uma narrativa que se aproxima de uma “crônica pictórica”, que situa o espaço e seus personagens e não apenas um objeto; o artista, como qualquer pessoa, mais do que pelo viés unicamente cognitivo, adquire suas crenças por razões que são emocionais e sociais, ao mesmo tempo em que o mundo se apresenta a ele de acordo com os fatos de seu cérebro – onde estão suas memórias –, e com as limitações de seu entendimento sobre esses fatos. Por indução, o artista vai além desses fatos e pela dedução ele explicita as implicações de suas convicções, que insere em suas obras com a verificação de sua coerência. Da premissa verdadeira de sua expressividade, o artista busca as normas para a lógica de sua expressão; ele precisa acreditar em sua mensagem para elaborar sua verdade.

⁷³ Para rememorar os seres que “parecem ter possuído não sei que ciência íntima das trocas contínuas entre o arbitrário e o necessário. Leonardo da Vinci é o modelo supremo desses indivíduos superiores [...] a linguagem não é tudo. O saber não é tudo para ele; talvez lhe seja somente o meio” (VALÉRY, 1998, p. 215; 217).

⁷⁴ A locomoção dos elementos na obra pictórica certamente é distinta da locomoção na obra escrita; na primeira, a locomoção dos seus personagens e a disposição de suas cores para criar ou não este efeito difere da movimentação existente na literatura. Na literatura, essa movimentação do personagem encontra-se permeada de acréscimos que o leitor pode ou não conceber a partir do texto lido; o leitor pode imaginar algo *um pouco* distante do que o autor intencionou comunicar. A pintura já oferece a movimentação de suas personagens dentro de um determinado cenário ou a ausência absoluta delas nesse cenário; aqui podemos nos valer de um objeto específico que serve de elemento à obra pictórica – o violino. O violino pode estar acompanhado do musicista ou não; o violino pode ser o personagem “inanimado” ou o animado ser que fornece vitalidade ao seu tocador, portanto, a referência está na ausência de personagens para ilustrar um estado emocional do artista.

⁷⁵ Inexiste relação específica com o espaço quando este se encontra limitado na pintura; na literatura, o espaço imaginativo do leitor possui limites mais amplos, não há como controlar as informações não oferecidas no texto e que ficarão a cargo do leitor, por exemplo, se não há uma referência às vestes de uma determinada personagem, o leitor pode vesti-la como imagina; na pintura, as vestes estão ali, selecionadas pelo pintor.

Na narrativa pictórica, crônica não de um espaço concreto, mas de um objeto, o espaço realiza-se aonde as ondas sonoras conduzem os sons, e onde a música pode fazer-se presente, como a pintura de um violino. Esse instrumento, que pode ser apenas uma madeira, natureza morta, torna-se vivo se der vida a uma música, a um poema⁷⁶ ou a uma personagem desse poema – a metáfora é a vida da música na pintura e na poesia –; a impalpável música que chega a nossos ouvidos torna-se sólida na narrativa pictórica, da mesma forma que o vento; a narrativa pictórica precisa fazer restar a palpabilidade da arte.

Acho lícito pensar que toda arquitetura não é concreta, que toda música não é sonora. Existe um certo sentimento das ideias, de suas analogias, que me parece poder atuar e ser cultivado como o sentimento do som ou da cor; mesmo, estaria bastante inclinado, se tivesse de propor uma definição do filósofo⁷⁷, a baseá-la na predominância em seu ser dessa forma de sensibilidade (VALÉRY, 1998, p. 213).

Figura 137: Violino, Kuzmá Petrón-Vódkin, 1921

Figura 138: Musicista com violino, Marc Chagall, 1919

⁷⁶ Poderíamos mencionar alguns vivos poemas para o morto violino, tais como: *Canção de outono* (*Chanson d'automne*), de Paul Verlaine (1844-1896), *Harmonie du soir*, de Charles Baudelaire (1821-1867), *Violino mágico* (*Волшебная скрипка*), de Valéri Briussóv (1873-1924), *O concerto na estação*, de Óssip Mandelstám (1891-1938), *Est in arundineis modulatio musica ripis*, de Fiódor Tiútchev (1803-1873), entre outros.

⁷⁷ O autor acredita que se nasce filósofo, como se nasce escultor ou músico, e que esse dom de nascença conduza a uma busca por certa verdade ou realidade; “o filósofo usaria com liberdade forças que adquiriu na coerção e é de uma infinidade de maneiras, sob uma infinidade de formas, que despenderia o vigor e a capacidade que lhe são próprios – de dar vida e movimento às coisas abstratas” (VALÉRY, 1998, p. 213).

A narrativa pictórica de uma arte “mística”, que reúne um fascínio por lugares distantes, como a Índia, tem representação forte em artistas como Nikolai Rérikh (ou Riorikh), um metafísico da arte. Mas, quando se trata do registro dessa mesma Índia sob o domínio britânico, temos um narrador pictórico de olhar bastante aguçado, um fotógrafo com os pincéis, Vassíli Verechtcháguin. De família aristocrática, ele se formou na Corporação de Cadetes Navais em São Petersburgo; temos um militar como testemunha ocular dos conflitos que possuía forte inclinação para as artes plásticas. Na ocasião, ele se matriculou na Academia Imperial de Artes (hoje, Academia das Artes de São Petersburgo), uma escola que promovia, como já mencionamos, o estilo neoclássico e a rigidez técnica. Seu gosto pelos temas bélicos – iniciado aos 26 anos quando acompanhou o exército russo sob o comando do general Konstantín Kaufman em uma expedição ao atual Uzbequistão –, rendeu-lhe condecoração com a Cruz de São Jorge por sua bravura e também pinturas grandemente influenciadas pelo que ele testemunhou durante cada um desses conflitos.

Figura 139: Nos muros da fortaleza. Deixe-os entrar! Vassíli Verechtcháguin, 1871

Figura 140: Esboço para Nos muros da fortaleza. Deixe-os entrar! Vassíli Verechtcháguin, 1871

As obras de Verechtcháguin expressam aos leitores uma *mensagem* completamente distinta da das obras de Rérikh; tendo ido à Índia pela primeira vez em 1876, ele estava diante da realidade de um país que havia apenas duas décadas travado uma guerra por sua independência do domínio do império britânico (rival da Rússia tsarista). É um artista preocupado com as questões externas que o afetam interiormente; sua obra não é uma busca por iluminação espiritual, mas um registro histórico atento e minucioso. É o artista que tem em seu pincel uma arma; que parece querer suscitar no leitor de sua obra a humanidade perdida, em especial quando ele expressa essa mesma humanidade em tipos humanos diversos, capturando sua cultura, promovendo uma alteridade que até hoje podemos sentir ao

depararmos com uma fisionomia registrada por ele. É possível realizar todo o trajeto com ele, ultrapassando o tempo e o espaço, de forma a conhecer cada uma de suas personagens, em sua desgraça ou êxito, tal qual ele narrou com pincéis e tintas. Ao cronista pictórico as opções são similares às do cronista literário; ele decide seu registro a partir e por meio do cotidiano.

Figura 141: *Himalaia*, Nikolai Rérikh, 1933

Figuras 142 e 143: *Olhando ao redor* e *Mortalmente ferido*, ambos de Vassili Verechtchaguin, 1873

Sua arte se torna possível em função de dois aspectos, a guerra e as viagens que o artista realizou. O espaço para o caráter imaginativo é cedido ao olhar que registra partículas da realidade, sem imagens metafóricas ou metonímicas; o fato se apresenta como uma *crônica pictórica*. Entre essas obras críticas, temos a terceira maior pintura do mundo (em dimensões), *A procissão de Estado do príncipe de Gales em Jaipur*, 1876.

Vassíli Verechtcháguin

Figura 144: A procissão de Estado do príncipe de Gales em Jaipur⁷⁸, 1876

Figura 145: Sopro das armas na Índia britânica (Repressão da rebelião da Índia britânica), 1884

O artista também registrou personalidades como Napoleão; a evolução desse mito, segundo Emerson (2008, p. 54-56), se deu em várias etapas e com distintas assinaturas; após a devastação de 1812, ao longo de vários anos, o imperador persistiu na consciência popular como um destruidor, um bandido, uma espécie de anticristo. O trauma napoleônico se desvaneceu e se transformou a partir de 1820 em culto; na sufocante burocracia civil e militar de São Petersburgo, o homem que se realizara com ajuda do próprio esforço e pelo mérito, tornou-se um sonho ilícito e emocionante. Esse herói teve uma trajetória cíclica na Rússia, vinculada à mística do Ocidente e ao pesadelo (e à nostalgia) da invasão estrangeira e da heroica autodefesa.

⁷⁸ Essa pintura, assim como outros registros deste artista, teria despertado muita controvérsia; a imagem do quadro *Sopro das armas na Índia britânica*, que mostrava execuções em que as vítimas eram amarradas a canhões, foi contestada porque tais execuções só haviam ocorrido durante a rebelião de 1857, mas a pintura representa os soldados ainda na década de 1880. Seu estilo fotográfico traz um ar de imparcialidade à sua arte, e por isso ela suscita mais questionamentos; de qualquer forma, seu cerne é o humano: ele registra sua antipatia pelo domínio britânico na Índia. O artista também foi criticado por ter registrado a figura de um Cristo “realista”, julgado excessivamente semita na etnia, após uma viagem que fez para a Síria e para a Palestina em 1884. Enamorou-se pelas paisagens, mesmo sendo um cronista pictórico das guerras – a Guerra Russo-Japonesa e os avanços da Rússia na Manchúria, a Guerra Russo-Turca, a campanha americana nas Filipinas –; ele dialoga com Rérikh em seu encanto pela beleza do Himalaia e do planalto tibetano. Após a convivência com a guerra, o artista estabeleceu-se em Munique, onde pintou as imagens dos conflitos tão rapidamente que foi acusado de contratar assistentes; seus temas e sua representação dos horrores da guerra atraíram o público em Paris, em 1881, e, posteriormente, em Londres, Berlim, Dresden, Viena e outras cidades.

Figura 146: *Napoleão e o general Lauriston (paz a todo custo)*, Vassili Verechtchaguin, 1899-1900

Figura 147: *A caminho. Más notícias da França*, Vassili Verechtchaguin, 1887-1895

Figura 148: *Napoleão próximo a Borodinó*, Vassili Verechtchaguin, 1897

Figura 149: *Derrotados em Moscou (atiradores no Krémelin)*, Vassili Verechtchaguin, 1897-1898

Vassili Verechtchaguin arremessa-nos à guerra, aponta-nos os empilhadores de crânios, é um “repórter fotográfico”, cuja sensibilidade aguçada para o momento hostil entre os homens nos auxilia a questionar para onde ruma cada homem dessas obras. A leitura realizada por ele parece extraída de algo muito distante das fábulas ou das histórias extraordinárias que presenciamos em obras que remetem às batalhas da época medieval; o medieval, talvez pelo distanciamento, nos traz uma narrativa menos sanguinária, menos

dolorida aos homens e exaltadora do encanto do herói que desponta em seu cavalo branco. Por vezes, é como se a evolução da pintura não estivesse tão distante das demais evoluções ao longo da história da Humanidade; porque nas pinturas que reúnem as batalhas de 1700 em diante, temos uma ausência de cores; nas pinturas que visam a retratar os tempos do *Canto do exército de Ígor* e os séculos seguintes, depois do XII, as imagens pictóricas são permeadas por episódios imensamente coloridos, com cores praticamente opostas para desafiar o leitor a desvendar esse tempo perdido e o movimento desse homem aos outros séculos nos quais as cores já se acalmam e o movimento torna-se mais próximo da nossa realidade.

O advento de mecanismos para a guerra antes não disponíveis aos homens medievais, como os barcos, o vapor, a locomotiva, dentre outros, ganha movimento e cor “real”, enquanto o cavalo tem seu branco mais embranquecido pela nobreza requisitada a todo custo ao cavaleiro da Idade Média. Na pintura dos homens mais remotos, o sangue se converte em vermelho, tais como nas realizadas por Nikolai Rérikh, e não há sangue de fato senão o vermelho mais forte do que o sangue; já nas pinturas do puro azul de Bogolíubov, o sangue está submerso nas silenciosas águas.

Figura 150: *Duelo de Mstisláv com Rededia*, Nikolai Rérikh, 1943

Quanto mais distante está o universo pictórico de nós, mais a imaginação nos convida a “criativizar” a ideia que fazemos de um fato narrado com documentação um tanto fabulosa por si só. O texto escrito torna-se a ferramenta da imaginação do pintor; enquanto no caso de pintores que presenciam efetivamente a guerra, seu texto pictórico auxilia por vezes na restrição do compositor textual daquele contexto. A licença cedida pela imagem tem seus limites, a *mensagem* é mais histórica. Em muitas ocasiões, ao pintar seu próprio tempo, o pintor se vale das cores de suas emoções reais, mas, ao pintar outros tempos, as cores da criatividade prevalecem e, neste reino fantástico, são mais fortes do que os traços. As cores no *Duelo de Mstisláv com Rededia* tendem a serem muito mais enfáticas e contrastantes do que

as cores nas obras que tratam dos conflitos mais recentes como as obras de Vladímirov, mas temos obras que multiplicam significados inclusive quando tratam temporalmente temas mais próximos como *Improvisação 31* e *Batalha da vitória* (fig. 151 e 152):

Figura 151: *Improvisação 31 (Batalha naval)*, Vassíli Kandínski, 1913
Figura 152: *Batalha da vitória*, Aristárkh Lientúlov, 1914

À medida que lemos essas distintas batalhas pela via da narrativa pictórica, o que se modifica é o jogo entre as cores e as formas dos elementos. As normas da obra pictórica são distintas das do texto porque obedecem a regras distintas – no texto existem as oficialidades (cartas, documentos, prosas etc.), e na pintura existem outras oficialidades (estilo, cores, escola adotada pelo artista etc.). Os elementos que compõem a obra com o objetivo de denúncia, por exemplo, mais presentes talvez no acalorado século XX e seus movimentos artísticos mais nomeados, não são meros ornamentos, remetem à compreensão da solubilidade e da indissolubilidade entre a forma e o conteúdo do sentido da arte nesse contexto.

Sem descartar completamente um diálogo com a arte que ocorria na Europa no século XIX, artistas desse momento, como Kandínski, e outros advindos de um universo aparentemente distante, não estiveram tão distantes assim dos movimentos artísticos europeus. Era uma arte ansiada por períodos conturbados que exigiam imediatamente, a presença do futuro, destituindo o passado; uma arte fugitiva à tempestade e buscadora de sua própria paz, seja distante da Rússia, no caso dos artistas emigrantes, seja dentro dela. Foi uma busca por uma reordenação da ordem política e social sem o descarte da poesia, uma busca por uma felicidade sem tanta felicidade para alguns.

Se, anteriormente, tínhamos, em Vassíli Verechtcháguin, um cronista pictórico do belicismo, em Boris Kustódiev temos uma tomada de posição política por meio da arte; em Ivan Vladímirov, a força do contexto é a harmonizadora de sua *mensagem* artística; trata-se de

uma narrativa ágil, nela os personagens se movimentam no dramático do cotidiano. Estamos diante de uma narrativa pictórica de um jornalismo mais tendencioso. Vladímirov nos faz conhecer os feridos e os vencidos, mas não abandona o Estado⁷⁹. Ele humaniza a vítima mais do que seu algoz. Registra não apenas os momentos decisivos das batalhas internas de seu país, mas também suas causas e consequências nas vidas dos cidadãos “comuns”. Em meio a esses cidadãos, podemos encontrar tanto os que aderiram a algum lado da política, que se intensificou especialmente após 1905, quanto os que se encontram envolvidos simplesmente porque estão inseridos no local desses acontecimentos. No mesmo instante em que conseguiu expressar todos esses distintos contextos em meio a um único, beirando com a imparcialidade no registro dos homens comuns, Vladímirov conseguiu a façanha de aderir ao realismo socialista. Nessa via, ele traz a nós, leitores, Lénins e Stálin bucólicos e reflexivos, homens exemplares que seriam capazes de guiar bem a nação desgovernada de suas pinturas; sua obra exalta o papel orientador do partido e traz como *mensagem* um culto a essas personalidades pela adoração de suas lideranças, que aparecem representadas em meio às batalhas e ao desenvolvimento da indústria, da cultura e da educação, como fizeram outros artistas⁸⁰.

É possível afirmar que esse tipo de arte talvez seja a que mais se aproxima da propaganda, não em sua forma simples, mas em sua elaboração mais complexa, aquela que visa a atingir determinados objetivos e determinado público; a arte passa a estar a serviço não apenas do artista, mas de outrem, como de certo modo esteve em outras ocasiões ao longo da história – pelo viés religioso ou político –, do interesse de poucos. Esse tipo de arte não extrai a excelência do talento de seu narrador pictórico, pois sua narrativa mais “marqueteira” quase sempre, não sempre, tem sua função emotiva da linguagem comprometida.

Para a manutenção de certos padrões de comportamento, e por que não dizer também, padrões reconhecidos esteticamente como válidos, a arte não se eleva, pois perde sua primordial propriedade – a de ser expressão livre –; perde-se de si mesma, embora isso não implique prejuízo absoluto desses objetos artísticos em função do talento de alguns desses

⁷⁹ De 1894 a 1945, a quantidade praticamente simultânea de mudanças – algumas para o bem e outras para o mal – chegam a desorientar qualquer tentativa de compreensão plena e resumida; ocorre uma expansão intensa de movimentações políticas, sociais e econômicas que irão ser condensadas somente com a definitiva tomada do poder pelo socialismo soviético. A velocidade de qualquer locomotiva não teria a velocidade das mudanças ocorridas na Rússia deste período. Rememorando alguns dos episódios, temos, em 1894, o subido ao trono do tsar Nicolau II, considerado um governante sem pulso forte; e, com a percepção de que algo deveria ser feito, em 1902, Vladímir Lénin publica *Para onde estamos indo?* Em 1903, ocorreu o *II Congresso do Partido dos Trabalhadores Socialdemocratas Russos*, que os dividiu em bolcheviques e mencheviques, até que no ano seguinte eclodiu a Guerra Russo-Japonesa; temos ainda, o *Domingo sangrento* em 9 de janeiro de 1905 e em 30 de outubro do mesmo ano, a emissão do manifesto de Outubro por Nicolau II.

⁸⁰ Artistas como: Guérman Tatárinov (1925-2006), Issaak Bródski (1883-1939), Aleksandr I. Laktiónov (1910-1972), Aleksiéi Vassíliev (1907-1975), Konstantín Lomikin (1924-1994), entre tantos outros.

homens, que de certo modo serviram aos padrões ideológicos de seu tempo. O problema da narrativa pictórica propagandística é a manipulação de uma verdade a seu favor, e o que ela visa a ocultar, no caso dos regimes totalitários; essa ocultação não é exatamente figurada, ela realmente implica a ocultação de cadáveres e arbitrariedades. Segundo essa lógica, quando se exalta um comportamento excessivamente heroico, é preciso trazer à tona também outro comportamento julgado degradante, que em geral parte de uma personalidade que precisa ser demonizada. Um exemplo de demonização ocorrido entre tantos outros foi o caso propagandístico “Matem os judeus, salvem a mãe Rússia!” no qual ocorreu a utilização de imagens de um jovem inocente, abatido nas mãos desse inimigo público e o grande vilão; e com essa nem tão subliminar mensagem, a sugestão de que as atrocidades genocidas que estavam sendo cometidas contra os judeus, se encontravam a serviço de um futuro brilhante para as crianças russas. Assim como a religião, a política também elabora seus demônios a serem expulsos. O cidadão passa a ser equiparado à máquina, que tem seu valor medido por sua utilidade ao partido vigente.

Figura 153: Greve, Boris Kustódiev, 1906

Figura 154: 27 de fevereiro de 1917, Boris Kustódiev, 1917

O submisso clero russo aparece caricatural, bem como o soldado com as mãos na cintura; trata-se da interpretação do artista perlustrada por um filtro ideológico e não com

vistas a se aproximar e menos ainda reproduzir uma memória da “realidade”; a obra nos apresenta “fatos” que provavelmente ocorreram diante do artista, mas fatos que não cumprem bem o papel na obra de arte. A obra de arte pode, tal como a narrativa escrita, dar outro sentido; por essa razão, como leitores, por mais que nos encantemos com algumas mensagens artísticas resta capturar a “poesia” em meio às difusas crenças políticas. Na realidade, em muitas ocasiões, não temos como fazê-lo. A arte jamais será a realidade, não é esse o seu papel, mas algumas obras com vínculos políticos nos trazem reflexões e devem solicitar de nós, seus leitores, uma análise crítica. A história feita a partir da narrativa pictórica sempre torna-se outra história; nela, a *Greve* (fig. 153), de Boris Kustódiev, traz homens em tons de azul e cinza pequeninos diante das chaminés e das fábricas com tons mais alaranjados; nela, em *27 de fevereiro de 1917* (fig. 154), obra do mesmo artista, os homens escuros em meio à neve branca, em meio aos edifícios em tons amarelos e rosados abaixo do sutil azul do céu, dão relevo à cor mais forte nas duas narrativas, a da bandeira vermelha, pequena, mas enfática. Em algumas narrativas pictóricas, percebemos que se trata da possibilidade de contar episódios realmente ocorridos, mas com um olhar um tanto viciado.

Figura 155: O pogrom no Palácio de Inverno, Ivan Vladímirov, 1917

Figura 156: Removendo os emblemas reais (Uma águia decai!), Ivan Vladímirov, 1917

Figura 157: Clero russo em trabalho forçado, Ivan Vladímirov, 1919

Figura 158: Cortando um cavalo morto (Fome)⁸¹, Ivan Vladímirov, 1919

⁸¹ As imagens da arte e a poesia do período não são meras confirmações do conteúdo escrito, assemelham-se a ilustrações, mas não são simples ilustrações, são uma necessidade expressiva do artista diante de sua própria realidade e objetivam analisar e contar aos outros as ocorrências diante de seus olhos. Tratar a obra de arte como uma mera ilustração não apenas a destitui de seu caráter de testemunha – uma testemunha distinta, mas não inferior aos documentos escritos –, mas a destitui de seu papel de denúncia e de liberdade expressiva. A narrativa pictórica com base “histórica”, ainda que venha carregada de tendenciosidade, deve ser lida tendo em conta sua humanidade, pois, apesar do intuito de contar uma parte dos fatos, o artista recupera o drama da existência para todos os seres vivos em meio a condições desumanas como a da fome.

2.2.5 Pintura literária: narrativa pictórica com base literária

O referente esbarra nas possibilidades criativas do artista, que pode trazer uma narrativa com base em outra narrativa. A pintura literária, como também a histórica, penderia mais para a função referencial, mas quantificar em arte é complicado. A *Ofélia* (fig. 159), de Konstantín Makóvski, vem estruturada em dois referenciais: o romantismo e a obra de William Shakespeare. Se admitirmos que a função poética predomina na obra de Shakespeare, que é a referência da pintura, então poderemos dizer que pela função emotiva o artista se aproximou mais da função poética pela referência do que da função referencial pela poesia. Mas é difícil estabelecer um limiar, por isso, em obras como a dada, o artista transita da função poética pela referência e da função referencial pela poesia por seu conteúdo afetivo particular, que o faz emitir uma mensagem artística própria e única.

As narrativas pictóricas, baseadas em obras já consagradas da literatura universal, estarão presentes em toda a história da arte; portanto, é também comum a narrativa literária de outros povos na narrativa pictórica russa. Os referenciais, nessa narrativa, são universais, tratam de sentimentos e sentidos estéticos já conhecidos de um público maior e pertencem de certo modo a uma cultura literária clássica. A função poética ocorre, quando há simbiose entre o texto e a imagem na forma final da obra. A associação entre obra de arte plástica e obra de arte literária pode ser estabelecida com a menção direta do pintor à obra literária ou da obra literária a uma determinada pintura; e ainda pode ser feita por meio das relações “artísticas”: cores, espaço, tempo, motivo, temática.

O talento excepcional de alguns artistas para alcançar e atingir a imaginação dos autores e também dos leitores é conhecido e não precisamos ir longe. Exemplos de menção direta ao gênero pintura literária podem ser vistos em aproximadamente 29 pinturas de Eugene Delacroix, podemos pensar em artistas como Gustave Doré e suas excepcionais contribuições a obras clássicas como *A divina comédia*, *Dom Quixote*, *Paraíso perdido*, as *Fábulas* de La Fontaine e mais quinze obras desse porte; podemos lembrar também dos ilustradores dos livros de Charles Dickens⁸², dentre outros. Também não é novidade que as os contos de fadas nos revelam uma grata surpresa nesse sentido, pois, trazem ilustrações que

⁸² Os estudos atuais acerca da obra de Dickens demonstram que seu trabalho junto aos ilustradores constituiu uma de suas bases mais substanciais; muitos desses estudos são elaborações especializadas do que foi dado como certo ou casualmente conhecido por nossos antecessores vitorianos. Durante a vida de Dickens, algumas das observações mais perspicazes sobre seus artistas e suas ilustrações foram feitas em comentários publicados e ensaios, bem como em conversas privadas; em seus materiais autobiográficos, cartas, diários, memórias, alguns dos quais vieram à luz recentemente, o autor, antes de sua morte, em 1870, reverenciou os artistas que contribuíram com sua obra (COHEN, 1980, p. 11).

povoam a nossa memória, e por vezes tais imagens são o nosso primeiro contato com o livro, o primeiro encantamento da leitura; ler as imagens nos conduz à leitura do texto. Os ilustradores de livros são os pintores das telas dos livros; muitas obras formam uma espécie de simbiose – texto e ilustração, de tal maneira que reconhecê-la de modo pleno implica reconhecer ambos os artistas – o escritor e o pintor. Um bom narrador pictórico torna a narrativa literária sua parceira; as duas narrativas coexistem e formam uma única narrativa polissêmica.

Hamlet vê o fantasma de seu pai,
Mikhail Vrubel, 1843

Hamlet e Ofélia,
Mikhail Vrubel, 1884

Ofélia, Konstantín Makóvski, 1884

Romeu e Julieta,
Konstantín Makóvski, 1890

Figura 159: Narrativas pictóricas russas de narrativas literárias universais

Tais obras não precisam necessariamente ser realizadas no tempo de feitura dos textos; um texto medieval pode perfeitamente permear a imaginação de um artista de outro século. Contudo, a narrativa pictórica de uma narrativa literária esbarra de certo modo nas mesmas limitações da histórica, pois ela possui de antemão suas personagens e a de tais personagens; há todo um sistema de conduta que guia cada personagem do texto, e a narrativa pictórica deve contar a mesma história a ele. Quanto mais minucioso for o narrador literário nas descrições da personagem e dos espaços nos quais ela transita, tanto mais limitada estará a narrativa pictórica no que referencia essas atribuições já dadas de antemão.

Seria no mínimo estranho, se Vrúbel de repente colocasse, em sua narrativa pictórica de Shakespeare ou de Goethe, personagens que não se encontram nela. Pode acontecer de o narrador pictórico tomar certas licenças, como faz Chagal em *Sonhos de uma noite de verão* (fig. 160), mas ainda essa licença tem vínculo com a narrativa do texto-base. Essa sucessão de fatos em um dado mundo imaginário ou real, que para Tódorov, traz um diálogo de duas narrativas – literária e pictórica –, e mais do que os acontecimentos relatados, traz a maneira pela qual o narrador nos os fez conhecer. A narrativa pictórica clama pelas mesmas estruturas que a literária; podemos ter uma narrativa como conto, desenvolvida em torno de uma única ideia – como a que se baseia única e exclusivamente em torno de uma obra pronta –, ou ainda, como uma narrativa romanceada, plural e sequencial trazendo várias ações encadeadas como em algumas das pinturas históricas mencionadas anteriormente. Nessas as personagens são variadas mas relacionam-se umas com as outras de forma que o deslocamento espaço-temporal e a multiplicidade de cenários e personagens tragam a mensagem pretendida pelo artista. Diferentemente da narrativa literária, os eventos, com ou sem alteração de fatos e consequências, trazem consigo as situações-chave do enredo, os mistérios e enigmas a serem desvendados pelas personagens estão evidentes.

Ocorre a configuração de um enredo que visa a expressar um tema, e não apenas informar sobre ele. Diante da narrativa pictórica que se destina a dar conta da literária, percebemos que esse ser fictício, o personagem, responsabiliza-se por todo o andamento do enredo; o artista precisa reproduzir em imagem suas ações, seja ela a personagem heroicizada ou o anti-herói ou ainda o opositor ao protagonista. Ao narrador pictórico não é permitida a descrição textual dos aspectos psicológicos e da profundidade destes nas personagens; se quiser ser fidedigno ao texto inspirador, ele precisará atingir a expressão do narrador literário com todos os recursos possíveis para conseguir reunir as duas narrativas, de modo que uma fale da outra da forma mais próxima possível. A esse narrador, o espaço prescreve seus personagens e os eventos; nesse sentido, o ambiente aproxima tempo e espaço, os dois

referentes da imagem, acrescido do conjunto de determinantes que cercam as personagens. O encadeamento dos fatos dessa história em imagens também requisita a lógica, tanto com o universo interno, do personagem, quanto com o externo, do espaço. O personagem deve comportar-se dentro da coerência que o narrador literário imprimiu no tempo que ele manipulou em sua narrativa. A narrativa pictórica de uma narrativa literária é a sua representação.

Na quinta cena do primeiro ato, Hamlet vê o fantasma de seu pai, e desse diálogo é feita a narrativa pictórica de Vrúbel, cuja mensagem advém da mensagem de Shakespeare; cria-se uma narrativa pictórica que somente é possível na interdependência dessas mensagens. Em imagens como a Ofélia de Makóvski⁸³ temos o aprofundamento da dicotomia fundamental de signos e objetos atribuídos por Jakobson à função poética, bem como a interação de dois eventos em um só, a interação da função poética e da metalinguística; o primeiro evento dependente do processo de significação da relação lógica dos elementos e cores na narrativa pictórica (sua sintaxe) e a percepção interpretativa desses elementos e cores (sua semântica), e o segundo, tratando do objeto artístico pronto (a materialidade da linguagem). Nessas narrativas pictóricas ocorre (fig. 159 e 160) a manutenção da tensão, para Jakobson, sempre presente em poemas, a tensão do continuum referencial mediado pelo signo e pelo padrão interno de signos, que é duplicada pelo fato de que o continuum principal do referente constitui-se ele próprio de signos, como na imagem poética.

Dos mitos e contos de fadas, temos uma grande diversidade de narrativas pictóricas extraídas da narrativa escrita. O *Sadkó* (1876), de Iliá Riépin, advém do realismo que não pode ser real nem pelo referencial na realidade, nem por integrar o mesmo tom ditado pela referência literária. Poderíamos inferir que a pintura inspirada num poema penderia mais para a função poética, contudo, ela poderia também pender mais para a função referencial, por ter um poema como a fonte de seu contexto. Novamente esbarramos na tarefa da quantificação.

O sabido é que *Sadkó* requer explicações, e nisso a pintura literária se assemelha à pintura histórica, solicitando que o leitor busque os referenciais que a originaram; por referenciar outra obra, ela requer informações sobre a obra inspiradora. Diante da pintura histórica, perguntamo-nos quem é a personagem mais no sentido de saber o que ela foi na “realidade”, e também de saber o que ela fez e como fez; diante da pintura literária elaboramos as mesmas questões, só que a personagem não foi, ela é para sempre na obra

⁸³ Caso similar ao da heroína Velléda, em cinza prateado e pérola, criada pela narrativa pictórica de Camille Corot, inspirada na narrativa de François-René de Chateaubriand; heroína que já sofreu várias transmutações ao longo das narrativas de narradores textuais como Anatole France, Paul Verlaine, Augustin Challamel, ou ainda narradores de partituras como Eduard Soblewski e por modeladores de formas como Hippolyte Maïndron.

ficcional⁸⁴. Quando se trata de uma leitura dedutiva, a localização – da personagem, da paisagem, da natureza morta – não é um lugar ruim para começar, mas ela não detém todas as respostas para a mensagem da narrativa pictórica.

*A luta entre Fausto e Mefisto;
Fausto,
Mikhail Vrubel, 1886*

*O convidado
de pedra,
Dom Juan
e Donna
Anna,
Iliá
Riépin,
1886*

*Sonho de uma noite de verão,
Marc Chagall, 1939*

Figura 160: Narrativas pictóricas russas de narrativas literárias universais

⁸⁴ No caso de obras literárias consideradas obras-primas, temos a *poética dentro da poética*, a função metalinguística dentro da função poética; a mensagem de uma obra poética sobreposta à outra obra.

A narrativa pictórica, cuja base estrutural seja a narrativa literária, tem um objetivo um pouco diverso da narrativa pictórica independente de referenciais históricos ou literários, ela visa a atrair o leitor para o texto escrito e diferentemente do que ocorre com a narrativa que precisa narrar tudo de uma só vez, esse tipo de narrativa pictórica pode ser narrada em partes, acompanhando o texto-referência. Esse tipo de narrativa pode ser reformulado inúmeras vezes, porque atende ao princípio básico do que é a narrativa, *a maneira de narrar* de cada um, ou seja, inclusive quando parte do mesmo ponto, cada artista trará a seu modo uma nova narrativa pictórica para a mesma narrativa literária.

Figuras 161 e 162: *Sadkó no reino subaquático*, Iliá Riépin, 1875 e 1876

Sadkó, um pobre músico que se tornou o comerciante mais rico de Nóvgorod, mantinha relações com tsar Morskoi (tsar do mar) e foi prometido à sua filha, detida sob os oceanos por seu pai; o tsar sabia que quando o casal consumasse seu casamento, Sadkó estaria para sempre sob seu feitiço. No entanto, Sadkó buscou o auxílio de São Nikolai, que o instruiu a não se deitar com a menina; desse modo, ele foi liberado de seu compromisso e, após ser libertado, foi transportado pelo Tchernava – também o espírito do rio do mesmo nome –, que corre perto de Nóvgorod. Na lenda russa, todos os rios são descritos como filhos do tsar e surgem a partir do sangue de heróis caídos (DIXON-KENNEDY, 1998, p. 52).

Sadkó ressurgiu após o advento do cristianismo como um músico pobre de Nóvgorod, portando um instrumento de cordas semelhante a um saltério, e ganhava a vida tocando em banquetes. Um dia, ao encontrar-se em desespero, por uma razão que não é explicada, ele se vê triste e preocupado e segue para as margens do lago Ilmen, onde começa a tocar; toca ao longo do dia e do anoitecer, até que avista uma enorme onda se formando no lago. Muito assustado, ele corre todo o caminho de volta até Nóvgorod, voltando três dias após o ocorrido, e, ao tocar, forma-se novamente uma enorme onda e ele foge. Mais uma vez, retorna após três dias e, dessa vez espera. Da onda surgiu o tsar do mar, uma personificação do lago. Como recompensa, ele diz a Sadkó que, ao dia seguinte ele seria convidado a tocar em um banquete em que alguns dos homens mais ricos de Nóvgorod estariam presentes; no evento, os ricos iriam começar a se gabar de seus bens e de suas posses, Sadkó então deveria gabar-se também, afirmando que poderia dizer-lhes onde encontrar um peixe com barbatanas de ouro que nada nas águas do lago Ilmen. No dia seguinte, realizou-se o dito do tsar, e Sadkó foi convidado a tocar em um magnífico banquete; após a embriaguez, os ricos começaram a se vangloriar, e, em voz alta, Sadkó gabou-se do que o tsar lhe tinha dito. Ao ser desafiado pelos homens ricos, Sadkó, apostando sua cabeça, desafiou-os em troca de suas lojas e de suas mercadorias, como havia sido instruído, e seis desses homens aceitaram a aposta. Tendo obtido uma rede de seda, Sadkó levou os homens para as margens do lago, onde a lançou três vezes, cada vez puxando-a com um peixe com barbatanas de ouro lutando em sua malha; os homens foram obrigados a cumprir o combinado, e assim Sadkó tornou-se um dos comerciantes mais ricos de Nóvgorod. Sadkó então decidiu realizar um banquete para todos os comerciantes e homens livres da cidade, em que revelou ter riqueza suficiente para comprar tudo o que estava à venda na cidade e apostando trinta mil rublos, aposta que foi aceita por Fomu Nazariév e Luku Zinoviév, os governadores da cidade. Um dia, ao retornar de uma longa viagem, durante a qual tinha vendido toda a sua mercadoria e recarregado sua frota de navios com ouro, prata, pedras preciosas e pérolas, Sadkó e sua frota ficaram estranhamente em meio a uma calmaria no mar; o vento batia nas velas e as ondas quebravam contra os cascos dos navios, sem que eles conseguissem avançar. Imediatamente, Sadkó percebeu o que estava errado e ordenou que um barril cheio de ouro fosse lançado ao mar em homenagem ao tsar, a quem se haviam esquecido de honrar em inúmeras viagens anteriores. Ainda assim, nem com o lançamento de inúmeros outros barris cheios de objetos valiosos, os navios não se mexeram. Finalmente, Sadkó resolveu fazer um sacrifício humano; após tentar enganar seus homens com truques de nomes nas moedas de ouro, ele percebeu que tsar do mar queria apenas a ele. Então ele foi conduzido em um bote de carvalho para o mar,

portando apenas sua gusla, despediu-se de seus homens e foi à deriva. Imediatamente os navios foram libertados e partiram em direção a Nóvgorod, deixando Sadkó sozinho. Ele deitou-se no bote e rapidamente caiu no sono, acordando no fundo do mar perto de um palácio branco, na casa do tsar. Este ordenou que ele tocasse e, tão logo começou a tocar, o tsar começou a dançar fazendo com que o mar causasse muitas mortes. Logo as pessoas começaram a rezar para São Nikolai de Mojáiski, também chamado de Mikola Mojáiski, para salvá-los. Sob o feitiço do tsar, Sadkó continuou a tocar e ele continuou a dançar, até ser confrontado por um velho que o instruiu a quebrar as cordas e os pinos do instrumento, de modo que seria impossível continuar tocando; feito isso, a tempestade diminuiu. Ao perceber que Sadkó já não podia tocar, o tsar tentou outra maneira de manter Sadkó em seu reino, oferecendo-lhe uma mulher entre centenas de lindas donzelas.

Na obra de Iliá Riépin (fig. 161 e 162), podemos ver as mulheres enfileiradas em torno de Sadkó e lá atrás a última solteira, a que ele escolheu por instrução do mesmo velho, uma menina bonita com o nome de Tchernava. Ao despertar, Sadkó encontrava-se nas margens do rio Tchernava e sua frota veio em sua direção pelo rio Volkóv, em Nóvgorod. Lançado nas garras do tsar do mar, Sadkó manteve uma promessa feita para o velho que tinha aparecido a ele no leito do oceano, e construiu uma catedral em sua honra; era São Nikolai de Mojáisk. Toda a narrativa literária em forma de *bylina*⁸⁵, tal como esta que tem Sadkó como herói, está devidamente documentada pela narrativa pictórica de grandes artistas russos, mas nenhuma delas, embora traga as mesmas personagens, apresenta-as com a mesma forma. Riépin escolheu esse momento da narrativa para criar, e em sua criação pôde trazer à tona personagens que possuem relação com o espaço da narrativa-base, seres que habitam o fundo dos oceanos, que podem ser descritos ou não no texto. Ao fazer isso, ele demonstra uma liberdade da narrativa pictórica que é o acréscimo pautado nas atribuições ao espaço, além de atribuir características do espaço às personagens já existentes, algumas das quais possuem características piscianas. Em lugar de centrar-se apenas no episódio, percebemos toda uma rica vida no mar onde Sadkó esteve preso e também figuras fantasmagóricas. O Sadkó de

⁸⁵ *былинный эпос* - *epos*, epopéia popular (russa), de acordo com a tabela de transliteração *bylina* e no Aurélio bilina. Poemas épicos tradicionais com relatos heróicos dos eslavos orientais da Rússia Kievana; possuem versos brancos, com o ritmo do verso livre. Nas *bylinas* mitológicas, ocorre a luta entre o bogatýr, o herói-guerreiro e viril montado em um cavalo ligeiro, e a inalterável, invencível profundidade da Mãe Terra, mas numa variante muito difundida, de acordo com Emerson (2008, p. 71), a Terra dá luz a um herói, Sviatogór (montanha sagrada), e seu filho é tão imenso que ela não pode suportar seu peso. Sviatogór é um fanfarrão, que lança sua clava para o céu e nunca deixa de pegá-la quando esta cai. Um dia, andando pela estepe, ele encontra em um campo aberto, uma pequena bolsa pertencente aos menestréis, pesada o suficiente para não conseguir erguê-la a partir da sela; então ele desmonta, mas ainda assim não consegue levantá-la, afundando até os joelhos na terra. Em algumas variantes o seu cavalo consegue puxá-lo para fora, mas em outras, o gigante bogatýr interpreta esta sua falha ao anexar uma bolsa (um ventre) em seu próprio cinto como o princípio de sua própria morte.

Riépin não é imponente como o de Riábuchkin; ele se encontra num instante decisivo, está atento e imerso na direção de seu olhar, que não avistamos, mas sabemos. Há muitos elementos ilusórios à disposição desse Sadkó, muitas personagens indefinidas, mas contáveis. Toda a narrativa se move diante da personagem central.

Na narrativa pictórica em forma de ilustrações para o figurino e o cenário da ópera de Rímski-Kórsakov, temos três forças narrativas atuantes nela – a do texto-base, a do texto musicado e a do texto encenado – e, mais além, temos ainda toda a reformulação que a realização de uma ópera pode ter – dependendo do diretor, dos artistas que irão atuar e usar o figurino criado para eles etc. Nesse tipo de narrativa, pode acontecer que o figurino e o cenário se tornem, junto com o texto-base e o musicado, um novo texto tão bem costurado de acordo com as características físicas e também a personalidade de cada personagem, que passa a ser referência a todos os ilustradores que irão desenhar os figurinos para essa obra, mas é difícil prever isso diante de uma obra reformulada em tantas formas narrativas.

Figura 163: Recortes da obra *Sadkó no reino subaquático*, Iliá Riépin, 1876

Sadkó, Ivan Bilibin, 1903

*Sadkó em coro; Sadkó, o monstro verde, León Bakst, 1917
(figurinos para a ópera de Nikolai Rímski-Kórsakov)*

*Sadkó, um hóspede rico de Nóvgorod,
Andrei Riabúchkin, 1895*

Figura 164: Narrativas pictóricas diversas: Sadkó

Adeus ao rei do mar e à princesa Volkóva, 1899

Mikhail Vrúbel

*Volkóva e tzarina Volkóva
para a ópera Sadkó de
Nikolai Rímski-Kórsakov,
1897; 1898*

*Prato (série sobre Sadkó),
1899; 1900*

Figura 165: Narrativas pictóricas de um mesmo narrador pictórico: Mikhail Vrúbel, 1897-1900

Na narrativa pictórica, inspirada em outra narrativa, quanto maior o deslocamento temporal e espacial e maior o deslocamento de contexto, mais distante a função referencial, se pensarmos em referentes “reais”, mas nos referentes simbólicos, como os religiosos e mitológicos, por exemplo, faz-se necessária uma reavaliação de posicionamento. A resolução dos problemas de representação do mundo pelo viés prático, seja científico ou artístico, possui um caminho comum, o das questões do mundo que precisam ser respondidas e explicadas, de modo que arte e ciência não são opostas, mas complementares. Precisamos explicar o mundo com maior ênfase na função emotiva e poética, mas também pelo viés da função fática e referencial. A arte necessita dessas funções para seu compósito a partir da realidade cultural; é dessa “realidade cultural” e do deslocamento no espaço-tempo que Víktor Vasnetsóv nos traz sua sequência referenciada na Rússia medieval, com toda a trajetória de Olég. Suas imagens tratam de uma narrativa que realiza pictorialmente uma nova narrativa, carecente de mais legenda, pois são imagens que não se fizeram de uma ideia solitária e individual, mas de uma ideia de outrem e, principalmente, de ideias já arraigadas no imaginário coletivo.

Figura 166: *Olég encontra o feiticeiro*, Víktor Vasnetsóv, 1899

Na primeira fila ele nos coloca diante de cinco cavalos, dois deles com olhos assustados, o do canto com olhos estarecidos como os de seu cavaleiro, e o único cavalo de cor clara, contrastando com a cor dos demais e cabisbaixo, é o de Olég. Enquanto o séquito encontra-se de certo modo intimidado pela presença do feiticeiro, Olég o enfrenta com um olhar austero, enquanto os ramos das árvores acompanham a mão do feiticeiro. Olég é o herói que, em meio às cores primárias, vigora superdimensionado.

Figura 167: Olég despede-se de seu cavalo, Víktor Vasnetsóv, 1899

Figura 168: Olég e os restos mortais de seu cavalo, Víktor Vasnetsóv, 1899

Figura 169: Festa funerária por Olég, Víktor Vasnetsóv, 1899

A pintura literária referenciadora da obra literária, com uma força contextual advinda desta, favorece a função referencial em relação à função poética – como exemplo, podemos citar a narrativa pictórica feita por Boris Kustódiev a partir da obra literária de Gógol *O capote* –; mas, ainda assim, o emissor da mensagem é o cerne da obra; a arte é uma narrativa personalizada inclusive quando se inspira em outra narrativa com base na função emotiva que satisfazer à ânsia pelo transcendental da vida.

Os tipos de signo: palavra e imagem encontram-se devidamente relacionados à obra literária e à obra de arte pictórica; lados distintos e supostamente opostos, cujo estudo cabe à

teoria literária e à história da arte. As discussões existentes entre esses dois lados de campos “separados” acontecem há muito tempo; como exemplo, temos a defesa da pintura frente à poesia realizada por ninguém menos que Leonardo da Vinci. A tarefa pode parecer irremediavelmente contraditória: se, por um lado, a história da arte transformasse a imagem em uma mensagem verbal ou um “discurso”, a imagem desapareceria. Se, por outro lado, a história da arte se recusasse à linguagem, ou reduzisse a linguagem a um mero servo da imagem visual, a imagem permaneceria muda e inarticulada e não caberia ao estudioso mais que a repetição de clichês sobre a inefabilidade e intraduzibilidade do visual. A escolha permanece entre o imperialismo linguístico e os reflexos defensivos do visual. A pintura e a poesia devem ser apenas como dois vizinhos amigáveis, e a nenhum deles efetivamente permite-se tomar liberdades indecentes no coração do domínio do outro, mas apenas exercerem a mútua paciência nas fronteiras e chegar uma solução pacífica para todas as invasões mesquinhas que a circunstância pode obrigar a fazer às pressas sobre os direitos do outro (LESSING, 1887, p. 110). Não se trata de furtar-se a essa discussão, mas por ora tratar simplesmente as relações expressivas entre a palavra e a imagem observadas como a forma de narrar algo, textual e pictórico⁸⁶.

Uma vez criadas, as imagens tornam-se narrativas a serem lidas, e a leitura das imagens tenta nomear o que se encontra na forma pictórica, embora as descrições escritas não possam ser servis à imagem, bem como, a imagem também não possa se adequar aos ideais descritivos; uma vez que se estabeleça como linguagem visual, a imagem representa a olhos vistos uma expressividade que não necessariamente buscou explicitar os acontecimentos, os cenários ou as pessoas envolvidas nesse contexto, mas quase sempre, a partir desses referentes, ela reordena seus próprios episódios, organiza-se e recria-se na mensagem com viés poético, tomando-a uma narrativa pictórica própria que pode ou não ser descrita verbalmente. As narrativas textuais não devem nada às narrativas pictóricas e vice-versa, e podem atuar conjuntamente. Ao tratar de episódios históricos, a narrativa pictórica não serve à História, embora possa tê-la como referência; não seria possível à historiografia contar com as fontes pictóricas para solucionar um problema cujo campo estivesse na realidade, mas ela pode ser uma colaboradora. Diante dos referenciais pertencentes ao *ethos* de um povo, encontramos constantes rememores de períodos distantes, de narrativas longínquas e preservadas em registro oral e/ou reescritas na pictografia.

⁸⁶ Essa temática despertou o interesse de grandes historiadores da arte como Erwin Panofsky, cuja ciência da análise da imagem, a “iconologia”, já revela em seu nome uma fusão entre imagem (ícone) e a palavra (logos). Sem falar de teóricos da semiótica como Roland Barthes e, em especial, Roman Jakobson.

Diante das considerações acerca da leitura da narrativa pictórica, quando se trata de obras que remetem à Rússia medieval, a referência extremamente distante e a atitude de fabular pictorialmente colocaria a obra longe da função referencial? Em algumas ocasiões não, se considerarmos os contos de fadas como referentes não reais, caso das *bylinas*, que inspiraram muitos artistas russos, formas de arte mais descompromissadas com a verdade e mais afins com os mitos.

Decifrar ou “ler” as pistas mitológicas implica lidar com metáforas, pois não podemos tomar essas pistas e suas exposições como aquilo que está definido e diante de nossos olhos com nitidez; trata-se de uma conexão formulada à margem dos parâmetros “realistas”; os mitos são metáforas da “realidade”. Sabemos que a vida constitui-se dos mesmos elementos químicos, temos as mesmas constituições presentes nas estrelas, nas pedras e, por que não dizê-lo, em todo o nosso universo; mas o mito não tem relação com o que sabemos, ele tem um vínculo emocional com a criação que o homem faz a partir do que sabe ou daquilo que ele não sabe. Primeiro o homem cria deuses à sua imagem e semelhança – os corpos perfeitos dos gregos, por exemplo –, depois o homem se recria à imagem e semelhança de um único deus. Trata-se da mente que se associa à criação de imagens. A inovadora pesquisa de V.S. Ramachandran nos auxilia nessa *leitura* da arte porque nos traz o encanto dos artistas pela forma do corpo ou da natureza, sem descartar a ciência presente na arte, e nos traz ainda uma questão importante referente às funções da linguagem; nelas temos de considerar o *código* que nos auxilia na leitura. Inicialmente verificando algumas poucas obras a questão que vinha à mente era se tal código seria a cor na narrativa pictórica. A diferenciadora de uma imagem de outra ou os atributos que visam estabelecer as possíveis intenções emotivas do artista-narrador, nos demonstram mais adiante que, ao verificarmos obras mais antigas, vem à tona outra questão: estaria tal código presente no exagero (das formas) ou seria esse exagero? Para Ramachandran e Hirstein (1999, p. 15-51), quando se trata de recriar o corpo humano não somos movidos apenas pela cultura – aspirante e aspirante à realidade –, mas também pelo instinto do exagero, profundamente enraizado no cérebro de todos os humanos, inclusive quando uma cultura suprime esse exagero.

O mito também se relaciona com a abstração intelectual, que em iniciais traçadas como as escritas pictográficas (que ainda não tinham atingido a escrita fonética) se apresentam como as representações do corpo, da linguagem e da história dos homens ainda antes da intervenção divina. O mito metamorfoseia a realidade. Quando se trata da passagem do paganismo para o cristianismo na arte – vale lembrar aqui que antes do cristianismo tínhamos apenas representações no alto das montanhas – temos a formação de personagens

com as quais nos identificamos de modo mais similar à sociedade que se constituía em torno de nós; se antes tínhamos um reconhecimento naquelas figuras vinculadas à natureza, agora tínhamos de elaborar imagens que estivessem mais voltadas para a noção de família.

Temos a divisão entre a família celestial e o mundo terreno. A poesia pictórica também nos prova que o convencionado socialmente não precisa ser seguido rigidamente. Por meio dela se conta belamente o que quer que se queira contar a respeito da vida, seja na forma da letra ou da imagem, e a arte segue sendo uma grande metáfora do mundo. Nada é mais belo do que a liberdade proporcionada pela expressão. A família celestial, que tem como seu principal representante Jesus (Yeshua), seguido de seus pais, Maria e José, e que depois gerou outras famílias cristãs, traz à arte uma diversidade de formas de narrar uma existência de fato extremamente rica. Trata-se de uma poética reformulada tantas vezes quanto sua representação pictórica pode oscilar ao longo dos anos; em comum, literatura e pintura nos apresentaram esses personagens das formas mais criativas e belas; cada uma a seu modo e com as limitações de seu contexto sociocultural. No caso da narrativa pictórica russa, um marco essencial remete ao dualismo cristianismo-paganismo; é possível afirmar que existe uma narrativa anterior à conversão de Vladímir ao cristianismo e depois dela. Essa narrativa pictórica dual pode ser verificada em pintores como Nikolai Rérikh que narrou os ídolos da montanha do paganismo e os santos cristãos.

A bylina, como muitas narrativas de fabulosas ou malfadadas façanhas, traz um misto de “realidade” e mito; é o objeto artístico do desejo do ser humano de possuir dons especiais para solucionar os problemas cotidianos. A riqueza artística propiciada por essa confluência entre as limitações da realidade, as aspirações humanas de transcendê-las e a criação de poderes e seres é inquestionável; não pretendemos mensurar até que ponto “esses mistérios”, criados e recriados pelo homem ao longo da história, são mais proporcionalmente ligados à realidade ou à ficção, apenas ler algumas possíveis associações; afinal, os mitos também convergem.

A bylina acerca do príncipe-lobisomem, de que nos falam Roman Jakobson e Marc Szeftel, é o registro mais antigo a tratar de um herói vitorioso; é também um dos temas mais raros na tradição oral épica russa. “Apenas oito variantes de toda a bylina foram publicadas até o presente momento, e delas, duas são do mesmo narrador. Além dos oito textos, dois registros do início da bylina, que expõem a infância do príncipe milagroso, foram

publicados”⁸⁷. Ao longo do século XIX, segundo os autores, haviam surgido três variantes do poema, de três narradores distintos, dentre outras.

Mas o registro mais antigo da Bylina de forma completa chegou até nós na coleção de bylinas e músicas de Kircha Danilov, compilada nos anos 80 do século XVIII na Sibéria ocidental. O início desta última versão possui uma variante próxima em um fragmento a respeito do nascimento e da infância do nosso herói, todavia, omite o seu nome. Foi registrada em meados do século passado, no distrito das montanhas Altai do Governo de Tómski por um folclorista amador, S. Guliáiev, e publicada em 1854 sob o título “A bylina sobre o dragão” (*Bylina pro Zmeia Gorynicha*⁸⁸), sem qualquer indicação do local ou data do registro. Mais tarde, foi republicada de modo mais completo e correto por V. Miller com base no manuscrito de Guliáiev (JAKOBSON; SZEFTTEL, 1949).

Figura 170: Narrativa pictórica de mitos

Segundo Jakobson e Szeftel (1949), Volx⁸⁹ Vseslávevitch e o feiticeiro Vsesláv trazem no próprio nome sua origem, pois Vsesláv seria um nome raro na tradição russa que, por estar

⁸⁷ JAKOBSON, Roman; SIMMONS, Ernest J. (Ed.). *Russian Epic Studies*. New York: Rausen Brothers, Philadelphia, American Folklore Society, 1949; p. 13-86. Publicado também na obra: *Selected Writings: Slavic Epic Studies*, 1966, Volume 4, p. 301-368.

⁸⁸ Trata-se de uma canção épica russa sobre o *Zmei Gorinich*, nome europeu atribuído ao dragão eslavo que pode ter as variações: *Zmei* (Rússia e Bulgária), *zmiy* (eslavo eclesiástico), *žmij* (Polônia), ou ainda, *zmaj*, *zmei* ou *lamja* (Croácia, Bulgária, Sérvia e Montenegro) – todas essas palavras são, na realidade, as variantes de uma palavra eslava que significa “serpente”. A criatura tem as características de um dragão tradicional, mas porta três, seis ou nove cabeças. Ela associa-se ao perigo e vincula-se ao paganismo, mas como vários outros seres e elementos, a criatura foi adaptada ao cristianismo ao ser representada como o Satanás derrotado por São Jorge, um símbolo que também vigora na bandeira de Moscou. No entanto, essa criatura também pode representar um ser bondoso e protetor, a exemplo do dragão de Liubliana, que protege a cidade de mesmo nome com excelsa benevolência e cuja bandeira também ostenta o dragão.

⁸⁹ “A forma Volx se origina do substantivo comum *volxv*, o que significa *mágico*. Em russo popular, o agrupamento *lxv* (ou *lx*) geralmente perde o fricativo (a consoante fricativa) labial final” (JAKOBSON; SZEFTTEL, 1949).

acompanhado de Volx, revela claramente seu vínculo com as *Primeiras crônicas*. “Esta crônica menciona Vsesláv pela primeira vez em 6552 e declara nessa ocasião que sua mãe o deu à luz por encanto e que os magos lhe tinham ordenado atar o âmnio em que Vsesláv nasceu por cima dele por toda a sua vida”.

Jakobson e Szeftel, apoiados em Vesselóvski, afirmam que Volx e Volga são duas tramas por vezes reunidas sob o mesmo nome pessoal de forma accidental. Na *bylina* sobre Mikúla, o lavrador, seu parceiro é chamado Volga – e, principalmente, nas variantes de Olonec dessa *bylina* acerca do príncipe-lobisomem, o mesmo nome também é usado para o herói; a tentação de procurar um herói comum em ambas as *bylinas* se deve à identidade do nome. Mas, por uma questão factual, as duas *bylinas* não devem ser confundidas uma com a outra (JAKOBSON; SZEFTTEL, 1949).

As imagens nas *bylinas*, ainda que não partam de uma “realidade” relatada com o intuito de esclarecer o que de fato ocorreu nesses conflitos, visam, dentro da realidade delas – ou seja, dentro dos limites estabelecidos por seus narradores –, trazer a realidade da imagem crua; são pictóricas, inclusive quando são narradas. As imagens russas possuem um profundo elo com a mitologia, uma sequência narrativa. E não somente a arte russa medieval, mas a arte russa em todos os tempos encontra-se permeada pela mitologia. Por exemplo, é possível visualizar a concepção e o nascimento de Volga Vseslávevitch⁹⁰, sua instrução e sua partida para as Índias para espionar no palácio do rei indiano, até seu posterior ataque e vitória sobre o reino da Índia. Podemos acompanhar o herói da saga. Nela há um enredo que mescla fábula e realismo – desde as fontes e variantes, as identificações históricas, a concepção sobrenatural

⁹⁰ Na tradição popular, muitas vezes, os elementos pagãos e cristãos se uniram em formas híbridas, o que é conhecido pela Igreja como “diteísmo” (*dvoeverie*). Perun, por exemplo, o antigo deus-trovão, a quem os varegues da comitiva principesca identificavam com o antigo nórdico Thor, encontrou um equivalente cristão em Elias, e Veles, o deus da riqueza e do gado e foi transformado em São Brás. Mas na justaposição popular de Elias e Brás/Veles, os estudiosos modernos têm detectado um antagonismo entre o arcaico deus-trovão europeu e um deus do gado em forma de dragão, que se esconde de seu oponente em árvores, penhascos, animais, seres humanos etc. As transformações folclóricas dessa divindade são representadas por heróis épicos como o sérvio *Zmaj Ognjeni Vuk* (impetuoso dragão-lobo), o Volga Vseslávitich no épico popular russo e o príncipe-mago Vsesláv de Polótzk nas *Primeiras crônicas* e no *Canto do exército de Ígor*. Ainda, na versão antiga eslava do romance de Alexandre, Zeus é identificado com o Perun. Hefesto e Hélios são traduzidos como Svarog e Dajdbóg nas *Crônicas de Malalas*, e os dois são descritos nas *Crônicas hipatinas* em 1114 como pai e filho. Khors é outro nome para o deus do sol, emprestado do iraniano Stribóg, que vem ao lado de Dajdbóg na conjunção dos ídolos de Vladímir; de acordo com Jakobson, ele ficou conhecido, como “o aquinhoador de riquezas”; Dajdbóg e Stribóg formam um par divino correspondente aos gregos Aisa e Poros – “destino” e “aquinhoador”, e os védicos Amsá e Bhaga – todos direcionados para um protótipo indo-europeu comum. No *Canto do exército de Ígor*, os russos são chamados de “netos de Dajdbóg” e os ventos são os “netos de Stribóg”, que sopram do mar com flechas contra os valentes exércitos de Ígor. Essa genuína tradição folclórica da velha Rússia foi transmitida por menestrelis russos – *skomorokh* (em russo: *skomорох*, em eslavo antigo: *skomорохъ* e em eslavo eclesiástico: *skomорохъ*) (BØRTNES, 1996, p. 42-43).

do herói, a presença de aspectos da magia e do xamanismo a um possível arquétipo do “divino” e, por fim, à conquista do reino indiano.

Figura 171: Volga e seu séquito (ilustração), Ivan Bilbín, 1902

Figuras 172 e 173: Volga Vseslávitch; Mikúla Selianinovitch, Andréi Riábuchkin, 1895

Figura 174: *Mikúla Selianinovitch* por Mikhail Vrúbel, 1896; 1910

Podemos imaginar a jovem Márfa Vseslávevna caminhar em um verde jardim, até que de repente de uma pedra salta uma serpente feroz e torce-se ao redor de sua botina verde marroquina e contornando sua meia de seda. A cobra, então, bate sua cauda na coxa branca da menina e de repente, como que num sobressalto, Márfa se percebe grávida, dando à luz poucos meses depois ao jovem herói Volga⁹¹ Vseslávevitch. O Sol se põe, quando ele vem ao mundo em uma noite, na qual a Lua brilha num céu sobrecarregado por todas as estrelas, ao mesmo tempo em que toda a terra treme. Nesse momento, as feras refugiam-se na floresta, os pássaros espalham-se em vôo sob o cobertor de nuvens, auroques e veados cruzam as montanhas, as lebres e as raposas dispersam-se no bosque, os lobos e os ursos no abeto, martas e zibelinas nas ilhas, e os peixes espalham-se no reluzente mar.⁹²

⁹¹ O nome Volga sofre variações, ele é também chamado Sviatoslávitich, Vseslávitich, dentre outros (CHADWICK, 1932, p. 36).

⁹² Ao almejar uma leitura inicial para o que denominaríamos uma narrativa pictórica da Rússia pelo viés da arte, não pretendemos realizar nem uma história ilustrada, porque uma pesquisa essencialmente histórica necessitaria da particularização de casos e de uma revisitação constante, e nem fornecer uma base estrutural para a história da arte russa. Apenas nos vimos diante da necessidade de colocar a história ou narrativa mitológica dentro da arte e vice-versa para que pudéssemos, tal como nos estudos matemáticos, tentar encontrar as ferramentas que nos conduziram ao encontro de uma possível solução – uma chave de leitura. A história é uma dessas ferramentas essenciais. E, novamente nos valendo das ciências exatas, podemos nos perguntar em nosso caminho de leitores “como podemos inferir a probabilidade subjacente a partir da observação” (MLODINOW, 2009, p. 119).

Na primeira meia hora de vida, o pequeno Volga Vseslávevitch já teria falado com a sua mãe, e sua voz soou tal qual o estrondo de um trovão. Teria dito: “Aí estás tu! Minha senhora, minha mãe, a jovem Márfa Vsesláevna! Não me entabues com bandagens púrpuras, nem me cinjas com cintas de seda, em vez disso, minha mãe, com uma sólida armadura de *bulat*⁹³”, e prossegue, solicitando que sobre sua cabeça seja colocado um impetuoso elmo de ouro, na sua mão direita uma clava tão pesada quanto o chumbo – *uma clava pesada de trezentos pud*⁹⁴! –; então, ao completar sete anos o herói foi enviado para aprender a ler e escrever, o que, logicamente, fez com genialidade. Aos dez anos, começou a aprender grandes truques; o primeiro transforma-se em falcão branco; o segundo, em lobo cinzento; e o terceiro, em um bisão baio com chifres dourados. Aprendeu todos os truques e espertezas, e em seguida aprendeu todos os idiomas. Aos doze anos, terminou seu aprendizado. E, a partir daí começou a agregar em torno de si uma *drujína*⁹⁵, reunida ao longo de três anos e constituída de sete mil homens. Volga tinha, a essa altura, quinze anos, idade em que reunia membros poderosos em sua *drujína* e tinha uma grande reputação na cidade de Kíev.

A realização de obras cuja base mitológica gere outras obras, não deixa de ter um profundo vínculo com o mesmo princípio cristão – o duelo no qual de um lado encontram-se as forças malignas e, do outro lado, as forças do bem, e essas criaturas muitas vezes em culturas distintas assumirão também um lado distinto; ora o dragão é do Bem, ora é do Mal. Se por um lado não há dificuldades em realizar uma organização temporal do espaço russo e o modo de fazer arte nessa relação *espaço-tempo*, é mais difícil separar as temáticas; as temáticas medievais encontram-se presentes, por exemplo, na arte do século XX, o que não é muito distinto da arte europeia ou até da latino-americana, mas, no caso da arte russa, a linha tênue que parece permear todo o tempo e espaço, é incisiva e constitui o eixo essencial na função poética – os motivos artísticos encerram o paganismo, o cristianismo, a nobreza, o clero e o campesinato – do início ao fim.

Retornando à *bylina*: ainda segundo Jakobson e Szeftel (1949), Volx não se assemelha em tudo a um verdadeiro Bogatýr presente nas *bylinas*, e raramente é aplicado a ele; na verdade, essa ênfase aparece na *bylina* apenas no sentido de descrever o poder sobrenatural do recém-nascido. Volx é inicialmente apresentado da seguinte maneira: “nasceu em Kíev um poderoso Bogatýr” (*а в Киевѣ родился могучь богатырь*). A associação tradicional entre o nome de Vsesláv e o motivo da serpente infratora encontra-se demonstrada no patronímico. O

⁹³ Transliteração da palavra de origem persa *pulad*, que significa aço.

⁹⁴ *Pud* (пуд) – medida de peso equivalente a 16,3807 kg.

⁹⁵ *Drujína* (дружина): família, séquito.

nascimento milagroso de Volx tinha sido muitas vezes comparado à alusão lacônica das *Primeiras crônicas* ao nascimento do príncipe Vsesláv por encanto; trata-se de uma alusão única, pois em nenhum outro lugar os cronistas vinculam o nascimento ou os feitos dos príncipes cristãos russos à feitiçaria. E inclusive na história do período pré-cristão, os príncipes nunca se encontram ligados à feitiçaria; até Olég foi chamado de “mago”, mas com a eloquente ressalva de que as pessoas que o apelidaram só o fizeram porque eram pagãos ignorantes.

A narrativa, na *bylina* obedece a fatos que partem de sua própria mensagem mitológica; não há espaços para interpretações, releituras ou inferências como em outros poemas que permitem ou não intervenções, embora preservem os elementos; um exemplo bem distante desse caso pode ser encontrado nas traduções do famoso poema de Edgar Allan Poe “O corvo”, com sua impressionante quantidade e variedade de leituras, e em alguns casos tais leituras geraram praticamente outro poema – nas traduções de Fernando Pessoa e de Machado de Assis, por exemplo –, apesar de preservarem a aura do poema. As *bylinas*, embora tratem de acontecimentos fabulosos no universo fantástico das narrativas orais, que cruzam o limiar da fala rumo à palavra pela via da narrativa escrita, trazem situações nas quais o herói se encontra; tais situações são apresentadas de modo “objetivo”, não abrindo tanto espaço às subjetividades no reino das palavras; a *bylina* simplesmente narra como estava a natureza e o que aconteceu com a sua personagem naquele momento da narrativa. A quantidade de narrativas pictóricas que podem surgir a partir de uma narrativa como a *bylina*, é atemporal, pois, enquanto nela há uma economia de palavras rebuscadas, não permitindo tanto a colocação de palavras distintas na busca por um significado mais próximo porque o significado está dado, inexistente tal economia para as possibilidades pictóricas, que esbarram apenas nos limites da imaginação do pintor ou do ilustrador.

“O preâmbulo tradicional, que enquadra a ação épica com motivos históricos ou cósmicos relacionados a tal ação por meio da semelhança ou contiguidade, está presente também na *bylina* sobre o príncipe-lobisomem” (JAKOBSON; SZEFTTEL, 1949). A Lua brilha radiante no céu, quando nasce o bogatyr em Kíev, abalando o glorioso reino indiano e provocando uma série de acontecimentos não naturais no mundo – os peixes rumam para o fundo do mar, os auroques e os veados seguem para a montanha, as lebres e as raposas seguem para as densas florestas, os lobos e os ursos seguem para as florestas de abeto, as zibelinas e os martinetes seguem rumo aos bosques –, cuja narrativa é distribuída em um preâmbulo de três partes, cada uma delas mais ou menos autônoma.

Figura 175: *Bogatyr*⁹⁶, Mikhail Vrubel, 1898

⁹⁶ O nome atribuído na Rússia pós-cristã a um cavaleiro da Santa Rússia; eram heróis reverenciados pelo povo como semideuses que lutavam contra vários seres malignos enviados pelo Diabo, personagens presentes nos contos maravilhosos e nas lendas russas que, nos ciclos épicos relacionam-se aos mitos pagãos mesclados à nova crença cristã (DIXON-KENNEDY, 1998, p.39). As personagens-bogatýrs são: Sviatogór, Iliá Múromiets, Dobrínia Nikítitch, Aliócha Popóvitch, Volga Vseslávitch (Vsesláv de Pólotsk ou Pólatsk, ou ainda, Briatslávitch ou Sviatoslávitch em algumas versões), Mikúla Selianinovitch, Mikhailo Potyk (ou Potok), Princesa Nastássia da Lituânia (uma das poucas mulheres), Vassilíssa Mikulichna, Aleksandr Peresvét. Essas mesmas personagens que se apresentam das mais diversas formas na literatura, em seu capítulo denominado *O sonho de Oblómov*, Ivan Gontcharóv ao tecer sua crítica ao romantismo, menciona alguns desses bogatýrs e, exprime a presença dessas crenças no imaginário cultural: “A babá, ou a própria tradição, evitava com tamanha habilidade que houvesse no relato a presença de qualquer coisa que existe na realidade que a imaginação e a razão eram logo subjugadas pela fantasia e continuaram suas escravas até a velhice [...] os contos de fadas exerciam seu poder não só nas crianças de Oblómovka, mas também nos adultos e até o fim da vida” (GONTCHARÓV, 2012, p. 170; 174).

A riqueza de imagens, geradas por esse tipo de narrativa traz à imaginação a alternativa de buscar explicações dentro da própria mitologia, ou seja, mitologizando ainda mais o mito, ou ainda, tentando compreender a emissão da mensagem do mito pelo viés das causas “reais” que possibilitaram o acontecimento dentro da narrativa do mito. Como exemplo, podemos citar o do desaparecimento do Sol e as imagens da Lua e das muitas estrelas – tal como os cometas antigamente eram julgados, nas narrativas mitológicas, como emissores de presságios com variações narrativas que dependiam de cada povo, e atualmente sabemos que aquela bola de fogo no céu trata-se apenas de pó de estrelas; o mesmo pode estar contido em uma descrição de um céu noturno, ou, como o preâmbulo de Márfa Kriúkova à *bylina* sobre Volga e Mikúla sugere, um possível registro do eclipse do Sol. Para Jakobson e Szeftel (1949): “O eclipse do Sol é um (pano de) fundo lógico para a imagem do medo de animais e pássaros”. De qualquer modo, presságios astrológicos acompanham o nascimento do nosso herói, “eclipse parcial do Sol que lhe dá a forma de uma Lua crescente pode ser entendido como a destruição do Sol e como aparecimento da Lua em seu lugar” (JAKOBSON; SZEFTTEL, 1949); o que enfatiza a tendência de vincular fenômenos noturnos e tenebrosos particularmente alarmantes com Vsesláv. Inclusive com fatos mirabolantes em meio ao que seriam os fatos mais próximos da “realidade”, essas fontes são essenciais para a compreensão das crenças humanas em determinados períodos; sabemos quais eram seus medos e seus deuses por meio delas.

Escrito logo após o evento, a obra descreve a malfadada incursão de um príncipe menor, chamado Ígor Sviatoslávitch, em território hostil, controlado por tribos pagãs polovetsianas a sudeste de Kíev. Em imagens de grande poder lírico, o autor anônimo repreende o príncipe pela sua impetuosidade e lamenta sua captura pelo inimigo. Mas, historicamente, as questões não eram tão trágicas. No outono de 1187, Ígor tinha escapado, e dois anos mais tarde, seu filho, Vladímir, que também havia sido tomado como refém, ter-se-ia casado com a filha de seu captor, Khan Kontcháik. A aliança era militarmente útil, pois os polovetsianos quase-russificados poderiam então ser guerreiros e espiões contra as tribos hostis mais a leste; no entanto, a fronteira oriental não se tornou culturalmente significativa para suas pragmáticas alianças militares. Em meados da década de 1870, o compositor Aleksandr Borodín transformou-se o antigo poema épico em uma romântica ópera orientalista, criando, com as músicas, um novo contexto, no qual o inimigo do leste encontra-se representado de modo erótico, redefinido com sensualidade e associado a uma dança selvagem. Um século mais tarde, Aleksandr Soljenítsin explorou artisticamente outro aspecto, mais sinistro, desse mito da fronteira russa permeável. Num capítulo (“O príncipe traidor”) de

seu romance *O primeiro círculo* (1968), cientistas russos, presos em um instituto de pesquisa, reencenam, como entretenimento de caserna, a sequência de conquista- cativo-traição-casamentos-aliança do *Canto do príncipe Ígor* em uma performance que se desenrola em um formato ficcional bem conhecido na era stalinista e também pessoalmente por esses homens encarcerados: o formato de um espetacular julgamento simulado, em que, munidos das seções apropriadas do Código Penal, os presos condenam Ígor Sviatoslávitch à prisão ou morte por ser agente duplo e espião, juntamente com sua família colaboracionista, o compositor Borodín e o autor anônimo do *Canto*. Essas duas famosas transposições artísticas da fábula de Ígor ilustram uma segunda peculiaridade das narrativas de fronteira da Rússia: a sua dívida para com a narrativa da Europa ocidental (EMERSON, 2008, p. 44).

A última fonte importante para o conhecimento das divindades encontra-se na antiga épica russa sob o reduzido título de *Canto do exército de Ígor* (*Слово о полку Игореве*). Trata-se de um referencial da antiga poesia russa pagã, mas, curiosamente, não encontramos nela o deus Perun. De autor desconhecido, o texto possui uma complexidade que dificulta seu resumo, mas a trama é centrada no episódio da desastrosa expedição de Ígor Sviatoslávitch, príncipe da cidade de Nóvgorod, contra os polovetsianos. Tal expedição se insere em um enredo que em várias ocasiões é interrompido para fazer vir à tona os juízos de personagens que se encontram fora da história principal – a exemplo do discurso do grande príncipe Sviatosláv Vsévolodivitch, ou o lamento de Iaroslávna. “Então o grande Sviatosláv irrompeu em um discurso áureo misturado às lágrimas” (*Тогда великий Святславъ изрони злато слово с слезами смъшено и рече*); há um espaço para que o personagem emita suas emoções transcendendo assim o narrador de seus fatos; “Ó meus filhos, Ígor e Vsévolod! Muito cedo começastes a fustigar com a espada a terra polovetsiana, em busca da glória. Mas é uma lástima, que ao serdes abatidos, não houvésseis derramado com honra o sangue pagão” (*О моя сыновця, Игорю и Всеволоде! Рано еста начала Половецкую землю мечи цвѣлвити, а себѣ славы искати. Нѣ нечестно одолѣсте, несчетно бо кровь поганую проліясте*); há também um espaço para que a mesma personagem possa expor suas críticas, e ainda, suas questões – nesse caso, uma questão deixada aos mortos, que não será mais respondida: “Vossos audazes corações foram forjados em aço cruel e enrijecidos em ousadia. Por que fizestes isso às minhas cãs de prata?” (*Вая храбрая сердца въ жестоцемъ харалузѣ скована, а въ буюсти закалена. Се ли створисте моей сребреней стѣдинѣ!*). Ainda é possível perceber que o lamentador do fato oferece, dentro da narrativa um parecer no chamado *discurso áureo do grande príncipe*, sem atribuir ao leitor a função de inferir os pensamentos de seu personagem: “Mas eis o mal: os príncipes não vieram em meu auxílio e

os tempos se transformaram. Em Volodímir choram as feridas. Dor e sofrimento para o filho de Gleb!” (*Нъ се зло, княже ми неспособіе: на ниче ся години обратиша. Се у Римъ кричатъ подъ саблями половецкыми, а Володимиръ подъ ранами. Туга и тоска сыну Глѣбову!*). Ocorrem espécies de digressões, nas lembranças nostálgicas de tempos passados, quando os príncipes russos faziam uso de “métodos superiores” e eram dotados de amor, sem a ambição desmedida dos príncipes da era atual, cujo egoísmo e sede de poder prejudicam a Rússia. Grande parte da literatura épica russa, a partir do *Canto do exército de Ígor*, é composta sob a forma de bylinas e concentra-se sobre o porquê da defesa da Santa Rússia contra os invasores nômades das estepes.

Não sabemos nada da história que precede o *Canto do exército de Ígor*⁹⁷, ou seja, da forma como o texto do século XII foi transmitido a um copista do século XV e XVI – exceto que em 1812 se perdeu um manuscrito de Aleksiéi Mússin-Púchkin. Impedidos de utilizar modernos métodos de paleografia, os estudiosos são obrigados a fazer suposições em torno do texto impresso em 1800 e da cópia preparada para a Imperatriz Ekaterina II. Essa situação torna bastante difícil definir a história do texto, com todos os rearranjos possíveis que possa ter sofrido em vários estágios de sua transmissão, embora a esse respeito não faltem obras de reconstrução muito precisas (JAKOBSON, 1948; JAKOBSON, 1966). Mas o texto seria o relato de uma antiga batalha na forma de canto, associado ao nome do príncipe de Nóvgorod, Ígor, que, aos cinquenta e um anos, se teria envolvido em uma malfadada guerra com seus vizinhos em 1202; a produção desse poema lírico e épico chegou a nós como as canções de Ossian, muito provavelmente redigido pelos seguidores de Ígor (YARMOLINSKY, 1949, p. 209).

O poeta inicia a narrativa com intrépidas orações, que parecem querer unificar os princípios ou as celebrações de outro cavaleiro. De forma retórica, como era uso nos tribunais do período, ele inicia o texto com uma pergunta ao leitor e anuncia que irá fazer a narrativa de uma derrota, não de uma vitória. A história começa com uma descrição do eclipse de Sol, ocorrido em 1º de maio de 1185, até a queda de uma sombra do céu que envolve o exército russo, remetendo a um péssimo presságio. No entanto, Ígor Sviatoslávitch, cego pelo seu desejo de glória, decidiu ignorá-lo. Essa imagem pode ser o modo escolhido para a criação do poema, *a sua função poética*, por ser, ao mesmo tempo, a mensagem que o texto intenciona passar, o contexto e o código para seu entendimento e o seu núcleo emocional.

⁹⁷ O artigo de Roman Jakobson em *The Slavonic and East European Review*, Vol. 27, No. 68, de dezembro de 1948, p. 296-302, acerca da autenticidade do *Canto do exército de Ígor* elucida como seriam inúteis reivindicações científicas realizadas por alguns estudiosos (a exemplo de M. Mazon) para atestar o texto; para o autor, trata-se do poema mais importante da Rússia antiga por suas possibilidades de relações históricas.

A partir dela ocorrem memórias, enquanto Ígor se reúne com seu irmão Vsévolod Ólgovitch, que tem consigo um grupo de guerreiros leais; na expedição também se encontram Sviatosláv⁹⁸ (neto do príncipe Vladímir, seu filho; o poeta os denomina “quatro sóis”). O vento, que se intensifica, o uivar dos lobos e o gritar das águias colocam os elementos da natureza contra o exército de Ígor (estrofes 1-23). As nuvens negras geram uma tempestade sobre o exército; os polovetsianos atacam, e Vsévolod figura como um herói épico, uma espécie de bogatýr, que é varrido pelo ardor e a fúria da batalha. E o canto prossegue; após uma noite curta, ao amanhecer os russos realizam uma pilhagem no campo polovetsiano. Nessa primeira fase, há referências ao avô de Ígor, Olég Sviatoslávitch, que participou, no início, da preparação para a batalha, e o poeta emite uma opinião a respeito da condição do território enfraquecido pela discórdia entre príncipes e por todo o sangue derramado. A sangrenta batalha entre Ígor e os polovetsianos dura três dias e demole a insígnia da Rússia, terra oprimida pela dor das mulheres que choram seus homens perdidos em batalhas e pela invasão dos polovetsianos,⁹⁹ encorajados pela vitória (estrofes 24-54).

Sviatosláv dedica palavras de elogio aos que no passado venceram os polovetsianos, e a personagem é despertada por um sonho assustador e lamenta o orgulho imprudente do príncipe Ígor e do seu irmão Vsévolod Íurievitich que, sedentos de glória, anularam seus esforços de pacificação, trazendo somente perdas e lágrimas (estrofes 55-71). A ruína da Rússia figura em uma digressão histórica, um clamor pelo esquecimento das batalhas em nome de Ígor para um lembrar de Vsesláv, o príncipe feiticeiro. A narrativa justaposta segue com o lamento de Efrosina, filha de Iarosláv e esposa de Ígor, que chora sua prisão, ao mesmo tempo em que se imagina como um pássaro a voar rumo ao rio¹⁰⁰ Kaiala¹⁰¹, para

⁹⁸ Sem uma razão evidente, Wiener toma “Iarosláv” como “Iziasláv” (Iziasláv Vassilkóvitich, príncipe de Grodno), contrariando a maioria das edições eslavas e aumentando a sombra sobre o texto (MAGNUS, 1915, p. lviii). Em português, uma tradução integral do texto, bem como, uma pesquisa em torno da condição histórica e geográfica dos povos eslavos, foi realizada em um trabalho para o departamento de história medieval: Victória Namestnikov El Murr. *O dito da expedição de Igor: um poema épico russo do século XII*. São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1980.

⁹⁹ Kipchaks e cumanos são as designações russas dada a esses povos, principalmente mongóis e de língua turca, que migraram da região transvolgaica para a área coberta por estepes ao norte do Mar Negro aproximadamente no século XI. Os pastores nômades eram originalmente conhecidos como *polovetsianos* no século XII; viviam em *yurts* (tendas móveis) e passavam seus invernos ao longo dos rios. Eles acreditavam na existência de espíritos bons e maus e erigiam estátuas de pedra em memória de seus mortos.

¹⁰⁰ Os rios e mananciais da Rússia sempre foram povoados por espíritos. Este fato encontra-se em todo o *Canto do exército de Ígor* e no folclore, não apenas no russo, mas no de todas as nações eslavas. Os rios teriam personalidade, sendo conscientemente responsáveis pela proteção ou destruição de seus favoritos; são poderes que devem ser apaziguados. O malicioso Stúgna teria afogado o jovem Rastisláv Vsévolod; em compensação, o Donétz, com suas ondas, teria facilitado a fuga de Ígor. O rio é tão essencial que nosso herói conversa com ele. Todas essas crenças são reais e estão associadas ao paganismo (MAGNUS, 1915, p. xlv).

¹⁰¹ O Kaiala é citado seis vezes no poema e figura também como o local da derrota de Ígor e das forças russas (EL MURR, 1980, p. 30; 39).

limpar as feridas do príncipe, virada para o Dniéper, e repreende a si própria por não ter feito nada para salvá-lo, enquanto solicita ajuda e cumplicidade. A imagem criada por esse momento pode ser tida também como a *outra mensagem central do texto*, a função poética de uma narrativa épica em seu ápice – a expressão da dor ilimitada da perda (estrofes 72-97). Na sequência, Ígor consegue fugir durante a noite com o auxílio de Ovlur¹⁰²; o primeiro assume a forma de um falcão, e o segundo a de um lobo, parando no caminho da fuga para conversarem com o rio Donétz, e, embora perseguidos por dois guerreiros polovetsianos, Gza e Kontchák¹⁰³, eles não são capturados e chegam à conclusão de que naquele momento deve ocorrer uma negociação pela paz, firmada com o casamento de uma bela polovetsiana com Vladímir, filho do príncipe. Após um parecer a respeito da cantora boiarda, o poeta descreve o retorno de Ígor a Kíev com intuito de dar graças a Deus na igreja da Santíssima Virgem da Torre. Ao final, temos a celebração que reúne Ígor, Vsévolod e Vladímir (estrofes 98-122).

Os eslavos ainda interagiram com os turcos e os turanianos, nações de origem uralo-altaica cujas invasões influenciaram na cultura russa. A vanguarda das invasões turanianas, no quarto século, foi realizada pelos hunos, invasão da qual os eslavos se beneficiaram com a sua primeira expansão. Ao longo de sua história, os eslavos do leste sofreram invasões da Ásia Central, tal como a dos pechenegues, klobukis¹⁰⁴, polovetsianos e mongóis, invasão impactante sobre a Rússia na primeira metade do século XIII.

A pintura russa encontra-se permeada por todo o universo construído na mítica que acompanha toda a expedição desses heróis com nomes semelhantes em mitos eslavos e germânicos, culturas que dialogaram e atribuíram nomes similares com poucas variações a seus heróis, que são anteriores à formação mítica estabelecida pelo advento do cristianismo. Pintura e literatura possuem uma grande tradição de diálogo poético, e o *Canto do exército de Ígor* foi e continuará sendo uma fonte criadora de narrativas pictóricas. Diante do *Bogatýr* (fig. 175) de Vrúbel e outras referências da narrativa pictórica, fixa-se na mente do leitor a imagem da narrativa pictórica mais do que a imaginação dele próprio ao criar a partir da narrativa literária o seu próprio bogatýr ou a sua própria Iaroslávna, um bogatýr imponente e uma Iaroslávna cujo tamanho da dor torna-se maior do que toda a cidade a seus pés.

¹⁰² “Ovlur era um polovetsiano que fugira com Ígor para a Rus. Nas crônicas, ele é denominado Lavr ou Lávor. A princípio Ígor não confiava em Lavr” (EL MURR, 1980, p. 49).

¹⁰³ O texto foi editado em inglês por Leonard A. Magnus, sua versão é um empenho precisamente documentado e bem pesquisado. O título atribuído à obra em sua totalidade foi: *O canto do exército de Ígor 1185 D.C.* Ainda mais memorável, de acordo com Magnus (1915, p. xxxix) é, na seção 11 (719-744), uma conversa entre Gzak e Kontchák, os líderes polovetsianos: os bons presságios cessam e os dois discutem qual será o resultado de uma fuga.

¹⁰⁴ Чопи Клобыку significa *chapéus negros*, ou, neste contexto, provavelmente *elmos negros*. Foram tribos turcas seminômades que aparecem nas crônicas da Rus de Kíev.

Figuras 176 e 177: *O boiardo*¹⁰⁵ 1 (1880), *O boiardo* 2 (1890), de Konstantín Makóvski

Em geral, a bylina, na pictografia, vem carregada de cores primárias, e ocorre uma mudança dessa arte de acordo com os estilos vigentes no contexto russo, pois elas seguem sendo representadas até a atualidade. No período do realismo crítico, essas narrativas ganham mais carne do que abstração; mas, em artistas como Kandínski, é possível dizer que as cores promovem a abstração de toda a narrativa em pontos difusos que irão se reunir novamente para formar uma imagem única. Há também a bylina representada em esboços artísticos que irão se concretizar em vestimentas e cenários para o teatro, é uma narrativa recontada em três estágios por três tipos de forma artística diferente; a primeira é a narrativa literária do mito, a segunda é a narrativa pictórica a partir dele, e a terceira, o objeto palpável pela via do figurino; este figurino ainda ganhará outro ânimo a partir da atuação do artista que irá representar a personagem da primeira narrativa. De certo modo, todo esse ciclo, no qual ainda podemos incluir composições musicais e coreografias, reforça, em praticamente todas as formas de arte, a sua permanência constante na cultura russa.

¹⁰⁵ Uma referência literária importante aos boiardos encontra-se na obra de Bram Stoker (1845-1912), na qual encontramos um boiardo bastante conhecido – Drácula, que, apesar de falar excelentemente inglês, sabe que em Londres é apenas um estrangeiro: “Aqui sou nobre; sou *boiardo*; a gente comum me conhece e eu sou o mestre. Mas um estrangeiro em terra estrangeira não é ninguém” (STOKER, 1897, p. 22). Noutro momento, o narrador tem uma longa conversa com o conde, perguntando-lhe acerca de histórias sobre a Transilvânia; este fala das pessoas e das batalhas como se tivesse estado presente em todas, esclarecendo que, “para um *boiardo*, o orgulho de sua casa e seu nome é seu próprio orgulho, que a glória deles é a sua glória, que o destino deles é seu destino”, enquanto se exalta, puxa seu grande bigode branco e agarra qualquer coisa em que pouse suas mãos como se quisesse esmagá-la (*ibid.*, p. 31). O personagem fala do espírito que governa essa velha aristocracia russa formada por cerca de 200 famílias, entre os séculos XV e XVII.

Figura 178: *Duma boiarda*, Andréi Riábuchkin, 1893

Figura 179: *O lamento de Iaroslávna*, Vassíli Peróv, 1881

Figura 180: *Esboço para o traje do príncipe Ígor de Borodin*, Mstisláv Dobujínski, 1935

A cultura artística, cuja base seja o conto de fada, tem nos contos populares e nas fábulas sua fonte principal de inspiração. Nessa arte, temos a idealização dos tipos humanos e dos seres fantásticos que são os autores das façanhas fabulosas que fornecem sentido à narrativa. Os contos de fadas são definidos por ocorrências não cotidianas e bastante incomuns, o herói ou heroína contam com o auxílio de criaturas inventadas e também têm inimigos que podem ou não partir da invenção mítica. São narrativas que chegam aos leitores

reinventadas por uma constante atemporalidade; diferentemente dos artistas itinerantes, que visavam denunciar a leitura da realidade por um filtro sociológico, os ilustradores são os artistas responsáveis por dar vida às revisitações fabulosas dos contos populares ou folclóricos, por um filtro cultural, são detentores de uma mensagem mítica descompromissada com os fatos, embora possam valer-se deles.

Nesse caminho artístico, temos Elena Polénova, de uma família de nobres e artistas, uma das pioneiras em ilustração de contos de fadas na Rússia, que aliou talento à delicadeza, tendo estudado com Pável Chistiakov, Kramskói e com seu irmão, Vassíli Polénov. Seu encantamento com os contos populares e com a natureza conseguiu narrar a nós, leitores de outros tempos, todo um universo que se renova a cada leitura; a arte da ilustração não é menos essencial aos leitores do mundo do que a arte denominada pintura; a ilustração, por vezes, é a pintura na tela dos livros. No caso de Polénova, tanto ela quanto o irmão tiveram seus trabalhos marcados pela arqueologia e pela etnologia russa. São trabalhos que se inspiraram na dedicação a história da Rússia e a sua arqueologia, em seus traços com um efeito particularmente profundo sobre Elena Polénova e Vassíli. Era um período de revalorização da arqueologia e da etnologia não apenas na Rússia do século XIX, mas também em outros países; na Rússia, a arqueologia teve essa valorização iniciada no século XVIII, no governo de Pedro, o Grande, que visou a enfatizar a ciência e a tecnologia.

O trabalho de Elena Polénova dialoga com o de outra artista russa, Maria Iakúntchikova¹⁰⁶, cujas obras possuem como mensagem principal um expurgo dos males russos, partindo para a natureza e para a forma como ela se desdobra nos contos de fadas. Alguns associam essas pinturas de casas senhoriais, com seus extensos pomares e seus quartos desolados, e a mobília envolta em pó, como parte dos cenários para obras literárias como a de Turguêniev, e também há ainda a influência de Maria Iakúntchikova sobre

¹⁰⁶ Elena Polénova e Maria Iakúntchikova visionavam uma arte autenticamente russa e, ao mesmo tempo moderna. Polénova pertencia a uma família de artistas e também tinha vínculos com alguns professores da Academia Imperial de Artes (como Karl Briullóv e Fiódor A. Bruni), Iakúntchikova escrevia e ilustrava livros infantis e, sua família era bastante conectada às principais personalidades do mundo artístico: sua mãe, Zinaída N. Mámontova (1843-1919), era pianista amadora, e seu pai, Vassíli I. Iakúntchikov (1827-1909), era um competente violinista subsidiado pelo Conservatório de Moscou; conhecia músicos como Antón Rubinstein, que frequentemente deu concertos em Moscou. Uma das irmãs de Iakúntchikova, Vera (1871- 1923), tornou-se pianista de concerto. Sua tia materna, Vera N. Mámontova (1844-1899), casou-se com Pável Tretiakóv, o comerciante e ávido colecionador, defensor da arte russa; o legado de sua coleção para a cidade de Moscou se tornaria a Galeria Tretiakóv. A irmã de Iakúntchikova lembraria que eles tocaram em galerias famosas de P. M. Tretiakóv quando eles eram muito pequenos (KISSELIOV, 2005, p. 6-7). Polénova e Iakúntchikova mereceriam um estudo particular, com ênfase na história de gêneros. Em meio às rápidas modificações que ocorriam na estrutura social da Rússia, elas se envolveram com ativismo social, com manifestos por meio da arte e com contribuições para o Pavilhão do Artesanato Russo. São duas artistas que concretizaram bem, pela via artística e pela via da amizade, uma grande afinidade artística, mesmo com uma diferença de idade de vinte anos, desempenhado papéis importantes na redefinição da arte russa que ocorreu na segunda metade do século XIX.

Dobujínski e Benois. Em 1917, Koróvin tinha produzido o cenário e os figurinos para oitenta óperas, trinta e sete balés e dezessete peças teatrais; seu cenário para obras como *As mulheres de Pskov* e *Ruslân e Liudmila* o colocou como um dos decoradores mais importantes de sua época, e entre os artistas que foram atraídos para o palco no século XIX¹⁰⁷ estava o já citado Vrúbel; em meio a esse contexto, Polénova colocou sua arte não necessariamente a serviço dos palcos, mas na forma de uma fala que assume a voz da natureza:

Em geral, estou demasiadamente encantada com o trabalho da natureza. O nosso jardim é muito bom para isso, mas tem um efeito terrível sobre o trabalho encomendado. Já fiz onze estudos e comecei dois. Vários são bastante grandes. Sempre penso em parar esse trabalho doce e me entregar a outro, mais chato, mas necessário, o trabalho¹⁰⁸. É difícil fazê-los ao mesmo tempo; meu interesse está distribuído de modo muito desigual... Há aspectos mais difíceis em fazer paisagens (vivas) ao invés de naturezas-mortas, sobre as quais você trabalha em seu estúdio; e, além disso, *há tanta poesia*, você está muito mais viva quando está tendo essa conversa fascinante com a natureza¹⁰⁹ (SÁKHAROVA, 1971).

Figura 181: Pequeno vilarejo russo, Maria Iakúntchikova, 1899

Quando estamos diante de obras que remetam ao folclore ou ao mito em outro tempo e espaço, o leitor vai para qualquer parte com elas; é possível dizer que o espaço geográfico e o contexto histórico destituem o tempo do presente na obra pictórica; o artista registrou um tempo distante do seu, do qual somente ouvira falar em sua narrativa. Do alto do seu pós-impressionismo na *Canção do Volga* (fig. 186) e uma *Rússia antiga* (fig. 188), ou do

¹⁰⁷ Durante a segunda metade do século XIX, muitos clientes mercantes com sede em Moscou adotaram conscientemente a meta de coletar e promover uma arte nacional russa. O novo estilo artístico em arquitetura surgido após 1858, com a revogação da lei que exigia que todos os edifícios no centro de Moscou fossem construídos em um dos estilos europeus oficialmente aprovados, promoveu a expansão do estilo neorrusso (ou renascimento russo) e, foi fortemente subsidiado pelos comerciantes (FIGES, 2003, p. 174).

¹⁰⁸ A comissão de cerâmica.

¹⁰⁹ Escrito por Elena D. Polénova à Praskovia D. Antipova, no verão de 22 de Junho de 1883.

expressionismo em uma *Beleza russa em uma paisagem* (fig. 187), Kandínski pôde retratar a Rússia dos tempos passados.

Figura 182: *Inverno no quintal*, Elena Polénova, 1886

Figura 183: *Pássaro de fogo*, Elena Polénova, 1896-1898

Figura 184: *A besta (serpente)*, Elena Polénova, 1895-1898

Figura 185: Capa para a Revista *Mundo da arte*, Maria Iakúntchikova, 1899

A narrativa pictórica com base na literatura – pintura literária –, ou com base na história – pintura histórica –, possuem em comum o fato de serem atemporais; um artista pode relatar um contexto histórico ou literário – como função referencial de sua obra – em qualquer tempo. Por ser arte, e por estar tão desobrigada da “realidade” – ainda quando objetive aproximar-se dela, no caso das obras do realismo crítico, por exemplo –, a seleção dos temas e dos elementos, bem como das cores, parte de uma necessidade criativa, independente de qualquer episódio que não essa expressividade.

Figura 186: *Canção do Volga*¹¹⁰, Vassili Kandinski, 1906

Figura 187: *Beleza russa em uma paisagem*, Vassili Kandinski, 1905

Figura 188: *Rússia antiga*, Vassili Kandinski, 1904

¹¹⁰ O rio Volga tem uma fecunda relação com os conflitos dos tempos passados; a sua configuração geográfica se viu permeada por sua configuração humana, à medida que cada povo, de acordo com os resultados dos conflitos, pôde habitar suas margens. O Volga, além de morada, serviu de inspiração para a elaboração de muitos mitos e lendas. “Estes pacientes povos campesinos resistiram e se multiplicaram. E uma vez que seus dominadores desapareceram, estenderam-se para o leste, atingindo o que são atualmente as planícies da Rússia e da Ucrânia, para o oeste ao que é hoje a Alemanha Oriental e ao sul para os Balcãs. A eles, juntaram-se nos Balcãs tribos não eslavas: os búlgaros. Sua morada original se encontrava ao longo do rio Volga, e era um povo asiático relacionado aos hunos. Foram arrastados para o oeste, juntamente com os hunos; e com o desaparecimento do Império Huno permaneceram às margens do Danúbio. Os búlgaros mesclaram-se aos eslavos e adotaram seu idioma. Com o tempo foram considerados um povo completamente eslavo” (ASIMOV, 1983, p. 32).

A pintura pode funcionar como poema ou, ainda como crônica do cotidiano ou dos eventos históricos; nesses casos está sempre destituída de temporalidade. A obra de Kandínski veste a personagem de uma beleza que rememora o tempo passado num estilo moderno (fig. 187), enquanto Makóvski irá vestir a mesma personagem de puro lirismo (fig. 189 a 190). Os elementos nessas narrativas pictóricas nos oferecem conteúdos lógico-poéticos, a exemplo dos adereços nas cabeças, a *kokóchnik* na mulher boiarda, que nos fornece informações da personagem, na descrição pictórica de uma camponesa, seria substituída pelo lenço.

Figura 189: *Beldade russa de kokóchnik*, Konstantín Makóvski, 1885

Sem ter uma narrativa literária ou poema como referência, a personagem referencia uma cultura passada presente em muitas obras; o narrador pode optar por uma personagem que abarque várias obras encerradas em uma cultura. A postura de espera, nessa obra de Makóvski, é um poema pictórico. Temos, então, a possibilidade de a pintura ser uma crônica pictórica que pende mais à função do contexto, e agora estamos diante de um contexto que, embora seja rememorado por uma obra, não comporta todo o seu conteúdo simbólico. A obra

traz uma personagem que é narrada a partir de uma emoção ditada pelo efeito de luz e sombra. Na primeira boiárina temos o predomínio da luz, e, na segunda, o predomínio da sombra.

Figura 190: *Boiárina*, Konstantín Makóvski, 1885

Quando estamos diante do *Pã* (fig. 191) de Vrúbel, que parece ter sobrevivido a todos os tempos e estar desautorizado de ser temporal, estamos diante de uma figura completamente distinta da literatura ou da mitologia, na qual pela nomenclatura, ainda que essas personagens sejam “aparentemente” as mesmas, elas são completamente distintas pela via da *mensagem* artística seguida por cada narrador, ainda que possuam a mesma função referencial – personagem/contexto. O *Pã* de Vrúbel é mitológico e científico, pois sua noção anatômica expressa isso.

Pã, a divindade greco-latina, adorada por pastores e símbolo da natureza, é um desses deuses gregos que não foram aceitos no panteão dos doze do Olimpo. Ele viveu na Arcádia, guardava rebanhos e colmeias, auxiliava os caçadores e participava dos festejos das ninfas da montanha, bem como as seduzia, utilizando seus disfarces (GRAVES, 1992, p. 101). Portando chifres e patas de bode, que são elementos humanizados por Vrúbel, representando pela via pictórica o que seria a transição simbolizada por Pã, dos deuses de forma animal aos de forma

humana. Pã ter-se-ia se tornado motivo de riso por sua forma, especialmente para Baco e até para as ninfas em função de sua fisionomia; em *Pã*, a sedução independe da beleza; ele encerra, na forma de Vrúbel, o que tende a ser a mensagem de suas obras, um entrevero entre Bem e Mal, como acontece na série dos demônios. Esse deus, que nos vasos gregos vem representado em cortejo com ninfas ou com sua flauta – por ser apreciador de música – tem forte ligação com os sátiros expostos sexualmente nesses vasos; Vrúbel satiriza as formas atribuídas à beleza do que seria o Bem ou Mal e as inverte nas tramas de sua narrativa; seu Pã vem acompanhado de cores frias e aparece sóbrio, olhando docemente para o leitor.

No Pã literário, as possibilidades são ilimitadas na forma pela criatividade artística e embora sejam limitadas pela função referencial (referência no mito), podem metaforizá-la:

Pode chover ou abater-se uma tempestade, mas não é isso que conta; uma pequena alegria pode surgir frequentemente num dia chuvoso e fazer um homem parar algures, para ficar sozinho com a sua felicidade, ou então levá-lo a levantar-se e olhar para diante, independentemente do sítio onde se encontre, para depois se rir tranquilamente uma e outra vez, enquanto observa tudo em seu redor. O que é que existe à nossa volta que nos faça pensar? Uma vidraça límpida de uma janela, um raio de sol na vidraça, o avistamento de um regato ou talvez uma faixa de azul entre as nuvens. Não é preciso mais do que isso (HAMSUN, 2010, p. 11).

O *Pã* de Vrúbel precisa oferece-nos clareza visual; a subjetividade nele tem limites bem definidos, porque o artista quer que o conheçamos como ele o visualizou em uma criação sem equívocos. Para atingir o todo da imagem, o artista tem de minimamente inferir ou conhecer as referências de movimento do corpo; artistas como Da Vinci e fisiologistas (fig. 192) estudaram o que a robótica moderna considera essencial, a *identificação dos parâmetros de segmento corporal*. Para dobrar os joelhos, para a expressão de Pã, para pousar suas mãos sobre um dos joelhos, o movimento do tronco e as mãos que seguram o instrumento, absolutamente tudo tem de estar em harmonia, e, embora do artista por vezes não seja cobrada a mesma precisão matemática que é cobrada na robótica (fig. 193)¹¹¹, devemos considerar que essa atividade não é tão simples quanto parece aos leitores desatentos. Uma obra como o Pã – que denota a simplicidade da natureza – de Vrúbel não tem nada de simples; seu deus demandou no mínimo intuição acerca de várias leis da estética, a dedução acerca dos métodos para a construção de sua personagem e a criação de uma personagem que pertence à narrativa pictórica desse artista.

¹¹¹ Para ilustrar a não simplicidade de uma pintura desse porte, temos exemplos da tarefa de reproduzir os movimentos do corpo dos estudos de anatomia nos diários de Leonardo da Vinci e, mais modernamente, uma ilustração do artigo publicado em abril de 2015: *A Method to Accurately Estimate the Muscular Torques of Human Wearing Exoskeletons by Torque Sensors*, de Beomsoo Hwang e Doyoung Jeon, nas figuras 168 e 169.

Figura 191: *Pã*, Mikhail Vrúbel, 1899

Figura 192: Estudos da anatomia das pernas de Leonardo da Vinci

Figura 193: Movimento da perna por estímulo muscular

Mikhail Vrubel foi um artista individualista em meio ao contexto de um movimento artístico plural; um trágico criativo que experimentou algo mais intenso; na literatura, poderíamos associá-lo a autores como William Blake ou Edgar Allan Poe¹¹², artistas cuja mensagem esbarra nas estranhezas de uma imaginação fértil e assombrosa. O cume emotivo, em suas pinturas religiosas, dialoga com uma habilidade técnico-lógica impressionante, fazendo emergir uma constante tensão na obra de um artista que nos oferece uma rosa bucólica e solitária, que parece ter como pano de fundo um papel acinzentado e amassado, ou uma noite que roubou para si um resquício do Sol e permaneceu vermelha, refletindo as flores nos cavalos e no homem, deixando escapar apenas o céu enlutarado. Ou ainda, os lilases (fig. 298) que envolvem a pálida moça vestida de preto e tornam-se narrativa de Vrubel a sua principal vestimenta. Vrubel foi um artista em sua plenitude, multifacetado, capaz de articular várias inspirações e concretizá-las, ou seja, dar forma a elas em objetos artísticos distintos; suas obras, extremamente imaginativas, trazem desde a imagem impressionante de Pã, com um olhar que parece convidar o leitor e comovê-lo, até a feitura de esculturas e a composição de obras teatrais. Toda a complexidade de suas emoções encontra-se intrincada em sua produção artística e nada é tão simples quanto parece; seu espírito, destituído de paz e ansioso por ela lembra-nos de artistas como Van Gogh. Ambos foram artistas que passearam pelas vielas da extrema crença à absoluta descrença, mas, diferentemente de Van Gogh, Vrubel conseguiu colocar nas obras os elementos mais angustiantes de suas alucinações; cada visão, guiada por sua mente inquieta, fez viver uma personagem mais concreta do que qualquer abstração. Nada falta ao Pã; a função emotiva, além de se apresentar em todo o seu movimento corporal, também está gritante em seu olhar.

Comumente, nessas narrativas, a predominância é da função poética da linguagem, pois o alicerce está embasado no caráter imaginativo de um leitor que expressa sua leitura de outra forma de obra de arte; uma linguagem que lê outra linguagem e a transforma. Em muitas esferas do texto bíblico, a questão do julgamento na Igreja cristã encontra-se presente; a

¹¹² Muito associado a um distanciamento da realidade, o universo fantástico também aparece como um signo da ausência de sanidade, o que não procede na arte. A criação desse universo é o recurso para que o objeto artístico exista. O universo fantástico pode pertencer tanto à imaginação do narrador pictórico como à do narrador literário, e este universo tem por base o não compromisso com a realidade. Não é incomum que alguns narradores sobrecarregados pela “realidade” sejam aqueles que mais passem por estes caminhos “mirabolantes”, independentemente de mitos já estabelecidos; estes narradores são os criadores de seu próprio universo mítico. Da extrema sensibilidade à realidade, o narrador cria seu universo; exemplo muito bem representado pela figura de Edgar Allan Poe, que em sua carta a George Washington, em 4 de janeiro de 1848, menciona o prematuro falecimento de sua esposa como a sua grande perda, revelando ter sentido todas as agonias dessa morte, e mais além, revelando a “realidade” de um autor genial na criação do fantástico: “Mas eu sou constitucionalmente sensível – nervoso em um grau muito incomum. Tornei-me insano, com longos intervalos de horrível sanidade”.

narrativa pictórica termina por ser um contar de histórias do que se apresenta no imaginário coletivo de várias religiões cristãs e de algumas não cristãs, bem como um tema recorrente. Quando se trata de narrar pictorialmente a Bíblia, o tema nunca se esgota, mudam-se as formas, as cores e os espaços, mas juntamente com a personalidade de cada artista encontra-se a narrativa já arraigada que grande parte das pessoas ouve e lê desde a infância. Até os seres que integram o universo não iluminado, ganham iluminação nas narrativas pictóricas; inevitavelmente, a cor e a luz precisam dialogar na pintura; tais criaturas também deixam a representação bíblica e tornam-se personagens de outras formas artísticas, a exemplo da ópera *O demônio*, de Arthur Rubinstein, e da habitação da mesma criatura no universo pictórico e literário de Liérmontov, chamado de *demônio branco*. A licença que o narrador traz para si, oferece ao leitor essa dualidade presente no protagonista; seus traços característicos são os do Bem e do Mal; seus desejos: ir para alguma terra do Bem (“aos páramos de prata”) e tornar-se o arauto do Bem. Alguns o tomam por um poder maligno: “no espanto mudavam a face”, “suplicavam que eu me fosse embora”; e outros o tomam por um santo: “Outros me rogando: que eu iluminasse”. Voa por sobre a Terra e vê o bem e o mal que existe nela, exatamente como o Demônio de Liérmontov, esse “Triste demônio, espírito do exílio, / Voava sobre a terra pecadora”, e que tem seu caminho marcado pelas chamas, então ele voa “Por ígneas, não nossas, ignotas”; com seus traços descritos como uma coroa de relâmpagos (“coroados de coriscos”) e ofuscantes asas brancas. Caracteriza a si próprio como *a pedra dos céus* (“rocha estelar”); o demônio de Liérmontov é uma metáfora “indireta”.

O tema do demônio era muito popular na cultura russa; a prova disso não são apenas as ilustrações de Vrúbel para o poema de Liérmontov e, sobretudo, o seu famoso quadro com o mesmo título, mas também obras como o poema de Pasternak, “À memória do Demônio”, de 1917, e o quadro *Tamara e o Demônio*, de Makóvski (fig. 194). Temos de perceber como leitores que talvez a arte também possua suas próprias tradições, e que essas tradições são filhas de um determinado período histórico, dialogam com um contexto. Assim, essa persistente continuidade da representação do demônio, que pode adquirir várias formas distintas em vários objetos artísticos, não se refere unicamente ao símbolo dos poderes malignos presentes na teologia cristã, mas também ao gênio profético e vidente de Sócrates (*Daimon*), que é possuidor de um caráter ambíguo, inserido na poesia romântica e simbolista. Em poemas como “Demônio”, de Khliébnikov, temos a construção exclusiva embasada em sugestões e alusões para nos oferecer uma imagem predominantemente ambígua e deformada, o que não se distancia tanto da tendência futurista, com seu novo modo de lidar com motivos ou imagens tradicionais, apresentando-os de uma maneira nova, obtendo um novo ângulo de

visão da imagem já estabelecida, criando um “novo” imaginário cultural para o que antes era o imaginário “oficial”.

Figura 194: Tamara e o demônio, Konstantín Makóvski, 1889

Konstantín Makóvski joga com as luzes pelo efeito do *chiaroscuro*. Sua obra volta-se completamente para o pensamento e as sensações que podem causar no receptor/leitor. Em *Tamara e o demônio*, o artista se vale de um recurso descoberto pela ciência para ser utilizado na fotografia, que nada mais é do que a fixação da luz; a foto de alguém nada mais é do que o congelamento por meio da luz, da fisionomia momentânea, uma apreensão do tempo que na pintura pode se transformar – sem mencionar as pinturas que têm pretensões fotográficas, os retratos – em uma articulação da luz a seu favor. Makóvski então atira sua principal fonte de luz no vestido de Tamara.

Existe uma relação entre a ação e a imagética, reconstruída na base do folclore pela via de elementos como a fonte, a água e as rédeas douradas, que permeiam as cenas de amor nas tradições folclóricas russas, ucranianas e polonesas. As tradições folclóricas mesclam-se às tradições de outras culturas e dão forma à arte; a fonte (*sistema simbólico fixo*), por exemplo, é uma paisagem costumeira nas cenas de amor ou de primeiro encontro, dentro dessa tradição folclórica, bem como uma personagem jovem feminina dando água ao cavalo de um jovem masculino, as rédeas douradas como símbolo do jovem que vem procurar sua noiva de olhos negros. A descrição de todos os acessórios é seguida pelos *signos* da cena de amor, como os desmaios, a vergonha e a natureza com suas flores. As *personae* são realçadas pelos acessórios da tradição folclórica e fornecem a base necessária ao enredo, mas os acessórios

constituem características obrigatórias do gênero. Khliébnikov, como alguns narradores pictóricos, não apresenta as personagens, mas somente *os acessórios*, uma apresentação metonímica utilizada no folclore, que foi observada por Potiebníá como paralelismo típico desse autor em *Notas sobre teoria da linguagem*; em seus poemas, Khliébnikov torna as representações metonímicas não apenas *substitutadas das personagens*, mas as próprias personagens, porque elas agem como se fossem pessoas.

A metonímia de Khliébnikov no poema analisado fixa-se sobretudo na maneira cubista: os objetos que representam os seus possuidores são distorcidos ou deslocados. Por exemplo, a jovem é representada pelas suas botas, mas as próprias botas têm “olhos negros” (“As botas de olhos negros”), isto é, uma parte do possuidor se transfere para o objeto possuído. Temos assim uma relação metonímica recíproca em que cada um representa o outro. Picasso (em seu período de “Moça diante do espelho” até “Guernica”), Braque e Juan Gris fornecem numerosos exemplos desse processo de deslocamento (POMORSKA, 1972, p. 141).

Para Pomorska (*ibid.*, p. 145-151), os poetas *zaúm* professaram apenas uma parte da poética de Khliébnikov, dando importância, sobretudo, à pura experiência sonora, mas Krutchônikh era o mais provocador e o mais ousado nesse sentido; temos Rimbaud, que simplesmente estabeleceu relações entre diversas vogais e cores, enquanto Krutchônikh estabeleceu relações muito mais difíceis. *Um traço ainda mais importante da poesia futurista é o seu sincretismo*. Por vezes, toda a descrição é baseada em cores, a exemplo de Maiakóvski, que se utiliza da técnica da pintura impressionista, em que a cor e o *chiaroscuro* exercem uma função principal, com a presença do repertório futurista. Trata-se da representação metonímica de Maiakóvski e Khliébnikov acerca da carne *versus* a alma (espírito do romantismo); o primeiro passou do impressionismo ao cubismo na poesia.

A poesia da metonímia, poesia que lança a *mensagem* sem levar em conta o emissor e mesmo *sem qualquer emissor*, forneceu um apoio seguro para o conceito formalista da *literatura como produto*. [...] acentuemos que o simbolismo russo preparou o caminho para a orientação sonora do Futurismo. Criando a “poesia como música” e a “poesia de nuances”, os simbolistas auxiliaram a destruir a “poesia como pensamento em imagens” (POMORSKA, *ibid.*, p. 159-163).

A colocação de novos elementos, que outrora ocupavam outros elementos nos objetos artísticos relaciona-se ao que Ostrower (1998, p. 24-26) trata como o efeito de descobrir o espaço, o senso de identidade de cada artista, isto é, os significados que são vivenciados independentes do contexto cultural porque existem metas e motivações determinantes no fazer humano que ultrapassam as visões utilitaristas; tais motivações ligam-se a uma necessidade

mais profunda de criação, e estão presentes na consciência sensível e inteligente do ser humano, bem como em sua consciência moral e no seu senso de responsabilidade, na sua imaginação e no seu poder de associar livremente e de buscar significados maiores, sua vida espiritual. “A arte é uma necessidade do nosso ser, uma necessidade espiritual tão premente quanto as necessidades físicas”; e ainda, “As formas de arte representam a única via de acesso a esse mundo interior de sentimentos, reflexões e valores de vida, a única maneira de expressá-los e também de comunicá-los aos outros [...] a arte é a linguagem natural da humanidade” (OSTROWER, 1998, p. 24-26).

Por ser a arte uma linguagem natural da humanidade, nela pode acontecer uma convergência do mesmo estímulo criador, da informação para artistas distintos, o que resultaria numa imagem similar; a partir do instante em que um artista tem referenciais similares, recebe informações similares e num dado meio social seus valores vitais podem convergir, ou ainda a convergência da informação pode advir de uma outra obra que serve de inspiração a um artista que cria sua arte a partir da mensagem artística do outro; trata-se de uma transposição criadora.

Uma possível “transposição criadora” pode ser vista no poema “Meu demônio”, de Mikhail Liérmontov, escrito em várias versões entre os anos de 1829 e 1839¹¹³. Na arte, o demônio tornou-se um tema muitas vezes empregado para representar a loucura que se desenvolveu no íntimo do artista, podendo servir tanto como musa como força destrutiva fora de controle. Um exemplo dessa representação encontra-se em Mikhail Vrúbel, que tomou a figura do demônio ao longo de sua vida como uma manifestação de seus estados subjetivos, adaptando-o ao seu mundo em constante mudança¹¹⁴ (fig. 195 a 197). A figura do demônio sentado em cima de uma montanha é uma representação generalizada da alma. O foco interno

¹¹³ Considerado uma obra-prima da poesia romântica europeia. Liérmontov começou a trabalhar nele quando tinha 14 ou 15 anos, mas completou-o apenas durante o seu exílio no Cáucaso. O poeta escreveu seis grandes variações do poema, e a versão final só foi publicada postumamente. A obra é ambientada nas montanhas do Cáucaso e se inicia com o protagonista vagando pela terra, sem esperança. Trata-se de um habitante imortal que vive em absoluto isolamento carregando o fardo inútil de sua imortalidade e de seu poder. Então ele avista a bela princesa Tamara dançando para celebrar seu casamento e é tomado por uma emoção indescritível. Agindo como um tirano brutal e poderoso, o demônio destrói o seu rival ao instigar ladrões a vir espoliar o casamento e matar o noivo de Tamara. O demônio abraça Tamara, dando-lhe um beijo que é fatal. Com sua morte, ela é conduzida ao céu e o demônio é deixado novamente sozinho, abandonado sem amor e sem esperança.

¹¹⁴ No século XIX, a arte teria deixado de cumprir uma função concreta, deixando de ser algo que a sociedade pudesse captar e utilizar, contradizendo assim todo o sistema de atividades culturais e produtivas da sociedade. A ideia de que a verdadeira finalidade da arte era expressar a personalidade só poderia ganhar terreno quando a arte tivesse perdido todas as demais finalidades. Os artistas pintavam o que os realizava e satisfazia sua consciência, de modo que a história da pintura no século XIX difere de maneira considerável da arte dos períodos anteriores. Os artistas e seu público compartilhavam certos pressupostos, evidenciando-se um verdadeiro abismo entre os artistas de sucesso – os que contribuíam para a “arte oficial” – e os inconformistas que acabavam sendo apreciados depois de mortos (GOMBRICH, 1999, p. 503).

dos olhos, a intensidade do movimento do corpo encolhido e as mãos entrelaçadas isolam a figura e produzem uma imagem de introspecção profunda (REEDER, 1976, p. 331). São muitos os elementos dessa imagem que poderão ser analisados à luz da iconologia. Já em *O demônio abatido*, a calma e reserva presente em *O demônio sentado* alterou-se drasticamente. Há um sentimento predominante de catástrofe na estranha paisagem montanhosa. Ele é jogado entre montanhas irregulares, é esmagado tanto física como psicologicamente. Ocorre a substituição da melancolia pelo desprezo. Ekaterina Gay, irmã de Vrúbel (BYRNS, 1979, p. 38-50), teria escrito que, em alguns dias, o demônio teria sido muito inspirador, nesses dias, seria necessário assumir uma expressão facial de tristeza profunda e um novo tipo de beleza

Figura 195: O voo do demônio, Mikhail Vrúbel, 1899

Vrúbel decidiu que precisava encontrar um assunto de âmbito fundamental, voltando-se para o poema épico “Meu Demônio”, de Mikhail Liérmontov. Ele tinha muitas fontes de inspiração de onde tirou suas primeiras idéias sobre o demônio, mas foi no reino da literatura que encontrou o que estava procurando. Com um profundo interesse pelos clássicos literários e filosóficos, Vrúbel encontrou demônios na obra de Nikolai Gógol e Aleksandr Púchkin. Mas, acima de tudo, Vrúbel associa a figura do demônio a um universo romântico, transcendental, do amor e da morte (GUERMAN, 1996, p. 8).

O demônio¹¹⁵ de Liérmontov continha romanticamente dimensões heróicas centradas em ideias e emoções que têm que ver com a capacidade do indivíduo para o bem e o mal. Em Vrúbel, o demônio é irracional, complexo e mal interpretado ao ser confundido com os maus espíritos, mas significa “a alma” que não encontrou resposta para suas dúvidas na Terra nem no Céu; a transposição criadora como convergência informativa com base no tema demônio da mensagem de Liérmontov, inspiração para a mensagem de Vrúbel, traz a dualidade de

¹¹⁵ Os demônios são imagens antropomorfizadas do mal, em grande parte de origem romântica, que chegaram à Rússia vindas do Ocidente apenas no início do século XIX; até então, as representações do mal se limitavam a uma miríade de pequenos demônios folclóricos, promotores de ataques, pequenos esgotamentos e sedução contra os quais se poderia aplicar inúmeros encantos folclóricos, sendo a melhor defesa contra a tentação demoníaca a “justiça” (EMERSON, 2008, p. 35). Devemos lembrar também que o anjo que cai é demonizado, do mesmo modo que aconteceu com os deuses pagãos; cada deus pagão que caiu tornou-se um demônio.

crenças, em forma de uma mensagem diluída numa personagem amorfa que precisa ser clarificado na mente do leitor. O demônio incorpora o que Isdebsky-Pritchard (1982) denominou, em sua obra, como sendo a luta eterna da rebeldia do espírito humano. Em meio à metonímia, ele é a metáfora do posicionamento artístico da narrativa pictórica de Vrúbel.

Figura 196: *O demônio abatido*, Mikhail Vrúbel, 1902

O trabalho de Vrúbel busca a excelência da unissonância entre sua vida e a arte; Vladisláv F. Khodassévitch trata do simbolismo como uma época em que o dom da vida e dom artístico eram avaliados juntamente; o simbolismo foi um fenômeno um pouco alquímico, que se fiava inicialmente no aparecimento de um gênio que combinaria as camadas da vida real e da estética em único ato criativo, donde sairia sua expressão, sua mensagem artística. Ao simbolista, cabia tentar seguidamente até atingir a fusão entre a vida e o trabalho criativo, a pedra filosofal da arte:

Os simbolistas não queriam apartar o escritor da pessoa, a biografia literária da pessoal. O simbolismo não queria ser apenas uma escola artística ou uma tendência literária. Ele continuamente se esforçou para se tornar um método de criação de vida, e esta foi a sua verdade mais profunda, embora talvez irrealizável; mas toda a sua história foi essencialmente empregada na busca constante dessa verdade (KHODASSÉVITCH, 1992, p. 20).

A reunião de seres distantes, mas presentes em nosso imaginário, como o demônio à personagem humana presente em nosso cotidiano, comporta de certo modo a reunião de universos artísticos ilimitados e ao mesmo tempo encerrados em si mesmos, o que era a busca empreendida pela estética simbolista¹¹⁶.

¹¹⁶ Solóviov, o mediador entre Fiódorov e os simbolistas russos, escreveu uma carta ao primeiro na qual declara seu comprometimento com essa complexa proposição de ideias que foi o simbolismo: “Aceito incondicionalmente o seu projeto, sem quaisquer reservas, e não há necessidade de falar sobre o projeto em si; mas preciso falar sobre alguns dos seus fundamentos teóricos ou pressupostos, bem como sobre os primeiros passos práticos em direção à sua realização... Desde o tempo em que o cristianismo apareceu, seu “projeto” é o primeiro movimento da alma humana adiante ao longo do caminho de Cristo. No que me toca, apenas posso declarar que você seja o meu professor e o meu pai espiritual” (BULGÁKOV, SOLÓVIOV, FIÓDOROV, 1993, p. 296).

De 1890:

Mikhail Vrubel

O demônio sentado;

De 1891:

Dança de Tamara

Encontro de Tamara e o demônio; Tamara e o demônio

Cabeça do demônio com montanha ao fundo

Tamara sendo velada

Figura 197: Sequências narrativas do *Demônio* de Mikhail Vrubel com base no poema “Meu Demônio”, de Liérmonov

A estética é uma ciência sobre a reconstrução de todos os seres racionais que existiram na Terra diminuta (essa gota que se refletiu em todo o universo e refletiu todo o universo em si), seres racionais para a vivificação (e regência) de todos os imensos mundos celestiais que não possuem seres racionais. Na verdade, essa reconstrução constitui o início da bem-aventurança eterna (FIÓDOROV, 1913, p. 242).

Outro modo de transposição criadora pode ser encontrado nos artistas que pintando a tela dos livros, estabeleceram um elo com o leitor, conduzindo a imaginação deste para a sua imagem da narrativa literária. Artistas do nível de Ivan Bilíbin, Iúri Vasnetsóv, Boris Artsybáchev, Olga Peróvskaia, Nikolai Kotcherguín dentre outros, com obras que funcionam como um carimbo pictórico na memória; seus traçados e suas cores primárias, utilizadas com força, são marcantes, trazendo um reconhecimento imediato da personalidade pictórica impressa pelo artista nas páginas. Os traços dos grandes ilustradores guiam a imaginação do leitor e, quando se trata de contos de fadas russos, sabemos que essa transposição não finda, pois eles serviram de inspiração para outras formas de arte: de óperas, peças teatrais e músicas a representações pictóricas e à pintura propriamente dita. No reino dos contos de fadas, deparamos com outra função da narrativa pictórica, a sua imensa capacidade de elaborar feitos em imagens e que seriam impossíveis de visualizar e realizar no mundo real. Qualquer ideia da narrativa literária pode ser reproduzida na narrativa pictórica. O imaginário do leitor da narrativa literária, que transpõe a narrativa ao plano pictórico, tende a ter traços simples e enfáticos, como fez Bilíbin, ou ainda, surgir do simbolismo, mais angustiante como fez Sómov.

Figura 198: *Ruslán e Liudmila*, Ivan Bilíbin, 1900

Figura 199: *Liudmila no jardim tchernomova*, Konstantín Sómov, 1897

Ilustrações de
Nikolai Kotcherguin
para o conto *Ruslân*
e *Liudmila de*
Aleksandr Púchkin,
1957

Ivan Bilíbin

A irmã Alionuchka e
o irmão Ivanuchka, 1901

Bába-Iagá.
para o conto
Vassilissa, a bela, 1900

Para o conto do tsar Saltán, 1905

Morózko, 1932

Ilustração e vinheta para o conto
O cisne branco, 1902

Figuras 200: Narrativa pictórica dos contos populares

3 Considerações acerca do método

3.1 *Poiesis: ars et scientia*

Enquanto o artista está preocupado não apenas com a realidade externa, mas também com o mundo interior que registra suas emoções, seus mitos, seus sonhos e seu espírito, ou seja, tudo elaborado para ser relativamente subjetivo, a física, diz Shlain (1991, p. 1-6), evitou qualquer menção a pensamentos interiores relacionados ao mundo exterior; mas a física quântica trouxe revelações surpreendentes que surgiram a partir da fusão dos aspectos contraditórios da luz¹¹⁷. Para o autor, a luz revelaria apenas um aspecto da sua natureza de cada vez; a “subjetividade”, o anátema de toda a ciência, bem como a fonte criativa de toda a arte, teve de ser admitido. Enquanto os físicos quânticos começaram a lutar com a teoria de Bohr da complementaridade, que não é classicamente científica e parece beirar o espiritual, o psicólogo suíço Carl Jung promulgava sua teoria da sincronicidade, o corolário interno na experiência humana desta ideia quântica externa. Como Bohr, Jung repudiou a doutrina convencional de causalidade. Ele propôs que todos os eventos humanos se entrelaçam, de modo que, além da causa e efeito, os eventos humanos são unidos em uma dimensão mais elevada por seu significado.

Os princípios da sincronicidade e complementaridade são domínios muito distintos da psique e do mundo físico e aplicam-se à ligação entre arte e física. Utilizando a teoria da complementaridade para unir os aspectos opostos e paradoxais da luz, Bohr passou a estender seu dispositivo filosófico para incluir outros pares de opostos. Portanto, há uma complementaridade entre a arte e a física e as maneiras como estes dois campos se entrelaçam intimamente para formarem uma estrutura, sobre a qual todos nós podemos subir um pouco mais alto, a fim de construirmos nossa visão da realidade. Entender essa conexão aprimora o nosso apreço pela vitalidade da arte e aprofunda o nosso sentimento de admiração pelas ideias da física moderna. Em Shlain, arte e física são como onda e partícula; uma dualidade

¹¹⁷ Em 1905, Albert Einstein propôs que a luz poderia existir sob a forma de uma partícula, isto é, um pedaço pequeno de algo, chamada fóton. Experimentalmente, ao longo de mais de 200 anos, a luz tinha demonstrado ser uma onda. Na proposta de Einstein a luz tinha duas naturezas distintas e aparentemente opostas: um aspecto ondulatório e um aspecto como partícula. Na virada do século, o que era para ser uma característica surpreendente da realidade quântica, transformou-se em um Zen koan (uma narrativa com aspectos inacessíveis à razão). Este nó mental parecia insolúvel, porque as regras da lógica convencional não poderiam ser aplicadas. Niels Bohr, em um movimento ousado, sintetizou esses aspectos antitéticos de luz em sua teoria da complementaridade, em 1926. Para Bohr a luz não era uma onda ou uma partícula, mas era ao mesmo tempo uma onda e uma partícula; o conhecimento de ambos os diferentes aspectos era necessário para uma descrição completa da luz; um precisava do outro (SHLAIN, 1991, p. 5-6).

integrada, duas facetas diferentes, que se complementam, de uma única descrição do mundo; por essa razão, a integração entre a arte e a física traz acesso a uma consciência mais sintetizada, que começa no encantamento e termina na sabedoria.

A arte pode antecipar revisões científicas da realidade; os artistas têm continuado a trabalhar em esplêndido isolamento, trazendo símbolos que têm ajudado o resto de nós a compreender o significado dos novos conceitos, ainda que eles, os artistas, não os tenham entendido intelectualmente – Dostoiévski e a psiquiatria, por exemplo. Os pensadores gregos começaram o seu questionamento, assumindo que o universo manifesto e variado surgira de um princípio unitário cósmico¹¹⁸. Cada um deles tentou rastrear toda a experiência, retornando a um elemento primordial.

Aristóteles aproxima-se da física do século XX por olhar a luz das estrelas; a quintessência não seriam as estrelas, mas a própria luz. Ao longo da história, a luz¹¹⁹ em si sempre foi o elemento mais misterioso, com um lugar de relevo em todas as religiões do mundo, e as descobertas da física moderna revelaram que era a natureza única da luz que tinha a chave para desvendar os segredos dos outros quatro elementos. Ambos os campos da mecânica quântica e da relatividade surgiram de duas questões não resolvidas sobre a natureza da luz. Além disso, Einstein descobriu que a velocidade da luz era um número invariável e

¹¹⁸ Por volta de 580 a.C., Tales de Mileto declarou que era a água; na mesma época, Heráclito discordou, anunciando que o elemento original era o fogo; outros diziam que era o ar ou a terra. Em uma das primeiras grandes sínteses da ciência, Empédocles propôs que talvez houvesse quatro elementos. Se na raiz da realidade havia quatro essências diferentes, em seguida, toda a existência poderia ser explicada como alguma combinação dos blocos de construção básicos da água, do fogo, da terra e do ar. Quer se trate dos quatro pontos em uma bússola, dos quatro vértices de um quadrado ou das quatro pernas para uma mesa, há neste número cardinal uma expectativa de integridade fundamental. Cem anos depois de Empédocles, no entanto, Aristóteles, insatisfeito com tal esquema, observou que todas as coisas na terra estão em diferentes estados de fluxo, e argumentou que algo estava faltando. Influenciado pelo conceito de um ideal eterno de Platão, Aristóteles postulou que, para além da tétade proposta por Empédocles, devia haver uma quinta essência, a quintessência, que é constante e imutável e de alguma forma se conecta aos outros quatro. As constelações celestes pareciam imutáveis em seus cursos inabaláveis pelo céu, e ele propôs que a quintessência era composta da mesma substância das estrelas. Na segunda metade do século XX, com o definitivo descarte das noções pitorescas dos gregos, esse regime antigo mantém uma estranha familiaridade; nosso paradigma atual ainda reconhece quatro construções básicas da realidade: espaço, tempo, energia e matéria. No espaço e tempo conduzimos nossas vidas, e dentro de sua estrutura, energia e matéria, e suas várias combinações, encontra-se a criação do nosso mundo da aparência. As percepções criadas, na sala de sonho de nossas mentes, são construídas a partir desses quatro blocos de construção.

¹¹⁹ Shlain rememora também a escrita com luz, a fotografia, uma invenção que afetou as noções comuns das pessoas de espaço, tempo e luz e também teve um grande impacto sobre a arte. Com o conhecimento adquirido nos campos da óptica e química do cientista construiu-se uma pequena máquina que poderia criar em um instante o que um artista experiente gastaria dias e meses para pintar. O produto da máquina era um pedaço de papel, que, reproduzia um único momento congelado a partir do espaço da realidade visual, chamado apropriadamente de “instantâneo”. Com o clique de um obturador e o flash de magnésio, a câmera podia gravar o aqui e agora com uma precisão impressionante. No século XIX, as fotografias eram onipresentes em toda a Europa. Com intuito de desafiar a lógica, artistas como Manet, um mestre do desenho, em obras como *Le déjeuner sur l'herbe*, optou por violar os sagrados cânones da perspectiva, ciente de que o velho estilo de pintura estava esgotado. Suas pinturas posteriores apresentam aos espectadores muitas maneiras novas de ver o mundo.

imutável. A luz seria o elo entre o espaço, o tempo, a energia e a matéria (SHLAIN, 1991, p. 1-6). Nenhuma dessas descobertas possuía palavras que as determinassem, mas imagens dessas ideias.

Estamos imersos em contextos mutantes que requisitam método. Os objetos artísticos que assumem significados como partes de uma mensagem, como memória emotiva de sinais e símbolos, chegam a nós, leitores, como imagens de formas palpáveis, e ainda que intentem ser imagens abstratas, são narrativas pictóricas que assumem a forma de pintura. Para a elaboração da narrativa pictórica estabelece-se o mundo fictício ou uma ficção, cujo tema seja a lógica e a realidade, e, a partir desse mundo, observamos o cenário ou o protagonista em uma condição única. As paisagens ou as personagens desse mundo agem como agimos numa narrativa que nos forneça situações enfrentadas no mundo real, de onde o artista extrai aspectos de sua estrutura expressiva para a emissão de sua mensagem. Esse mundo elaborado pela imagem coloca, muitas vezes, em choque o referencial histórico e o referencial fictício. A elaboração da *mensagem artística* encontra-se inserida em um contexto humano, um contexto repleto de variabilidades. Em seu ensaio *Esplendores e misérias do cérebro*, Semir Zeki enfatiza que qualquer sistema que armazene informação de forma eficiente, possui capacidade de abstrair e formular ideias (ZEKI, 1999). Tais atributos, segundo o autor, originam-se no conflito entre a experiência do particular ou concreto e aquilo que o cérebro desenvolveu a partir da experiência; a variabilidade da seleção evolutiva, ao longo do tempo, também ocorreu em nosso cérebro com bastante êxito, contudo, “pode ser também a fonte principal de nossas misérias” (*ibid.*).

As ideias de Copérnico e Galileu podem ter revolucionado as ciências físicas, mas, na opinião de Zeki, o seu impacto psicológico sobre os seres humanos é digno de consideração, já que ainda persistem as consequências de suas ideias. Degradado como figura central de um universo não definido, o homem não teve alternativa senão tentar compreender qual é seu lugar na natureza, pois, agora via-se despossuído da certeza de um Deus onipotente e onipresente que havia criado para instrumentalizar sua vontade divina, viu-se obrigado a tentar compreender o porquê de sua existência.

A revolução ideológica de Darwin, que destruiu o mito da criação gestada por um deus com um fim próprio, fez o homem encontrar-se com o que era apenas o produto de um lento e aventureiro processo de evolução das espécies, cujo único propósito é a sobrevivência, não apenas a sua, como ser mais evoluído graças ao imenso desenvolvimento de seu cérebro, mas também do restante das espécies. Incapaz de encontrar um inequívoco sentido para sua existência, o homem se percebeu condenado a olhar o seu interior e buscar esse sentido dentro

de si próprio, acelerando o processo iniciado com a revolução de Copérnico (SHLAIN, 1991, p. 1-6). As ideias revolucionárias não impactaram apenas a ciência, mas a condição humana e, como consequência, a elaboração da mensagem artística em meio aos contextos mutantes. Ao modificar-se a mensagem artística, a função poética da linguagem modifica a função referencial, a referência dessa função, que dialoga com os contextos mais diversos e mutantes.

Por estar inserido no contexto humano, o artista também elabora sua mensagem, considerando todos os aspectos existenciais de acordo com os referentes de seu tempo/espço. Zeki afirma que os estudos acerca de nossa configuração mental representam o maior desafio para a ciência, e grande parte desse desafio compõe-se de um componente neurobiológico. Temos capacidade de elaborar conhecimentos para a abstração e a construção de ideias, mas sempre inseridos na variabilidade. A natureza do conhecimento em si é a relação que existe entre ele e as crenças; ou seja, como o cérebro realiza e organiza esse conhecimento.

A arte é uma linguagem expressiva do conhecimento e da percepção do mundo. A “linguagem do pensamento”, na qual o conhecimento se expressa, não pode deixar coisa alguma a cargo da imaginação, pois ela é a imaginação (PINKER, 2013, p. 81); assim, não se pretende elaborar aqui uma teoria da arte – “as teorias da arte contêm as sementes de sua própria destruição” (*ibid.*, p. 548) –, mas busca-se utilizar as funções da linguagem como ferramentas de compreensão do objeto artístico (linguagem), que se manifesta como uma narrativa pictórica (pintura).

Ao considerar as funções da linguagem, não podemos já tratá-la simplesmente como uma estrutura, especialmente após as comprovações da neurociência. As funções podem ter valor metodológico, se associadas às novas pesquisas da neuroestética, que verificam que o objetivo não é apenas a comunicação de uma mensagem, a que visavam as funções em sua origem, mas a inclusão e a relevância da abstração.

O processo criativo gerador da *mensagem artística* e a consequente elaboração do *objeto artístico*¹²⁰ são o mesmo processo que ocorre na elaboração do *objeto prático* vinculado à ciência; portanto, antes de selecionar qualquer objeto artístico, salientamos que a arte e a ciência encontram-se no mesmo patamar. A forma que as percepções do emissor dessa *mensagem* assumem pelo viés da intuição/emoção, sua função emotiva, precisa passar por um processo racional. Esse processo criativo é racional e detentor de lógica, motivo pelo qual a função emotiva da linguagem reúne-se à razão para elaborar a *mensagem artística*, ou seja, a função poética da linguagem. Não basta nem ao artista, nem ao cientista perceber,

¹²⁰ O termo “objeto” não é depreciativo, pois as ideias precisam assumir uma forma para adquirir materialidade e assim passar a existir no mundo dos leitores, receptores deste objeto.

intuir, compreender e ter ideias, mas inferir e dar forma a elas e torná-las objetos visíveis ao leitor, o receptor de sua mensagem; para esse outro processo, o sentido faz-se essencialmente relevante, e é nele que encontramos a função conativa da linguagem. Outro fator por considerar, é que as percepções estão embasadas não apenas em universos íntimos do homem, mas também externos – o contexto, a função referencial de sua mensagem; esse contexto influencia esse homem, artista ou cientista, que se posiciona diante de seu referencial, para a concretização desses objetos, práticos ou artísticos. Os objetos práticos ou artísticos são elaborações de seu contexto e também possuem *similaridades* e *singularidades*; “mas se é assim, você pode se perguntar, de onde vem nossa singularidade? Como Shakespeare e Parmênides já haviam declarado muito antes de Darwin, nada vem de nada” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 32).

O objeto artístico, a pintura, precisa da partitura impressa em imagem para se fazer ver; na *natureza* está sua inspiração primeira. A natureza é a principal inspiradora, tanto do objeto artístico quanto do prático; ela nos apresenta suas cores, suas formas, suas evoluções, seus elementos, suas forças e suas leis, e nós a apreendemos porque ela se apresenta a nós desde o princípio, até antes de nossa percepção social e cultural. Por exemplo: os elementos químicos sempre estiveram presentes, tal como as forças descobertas por Newton, ou ainda o eletromagnetismo percebido por Maxwell, ou as linhas invisíveis de Wollaston e Fraunhofer; ao homem coube organizar e compreender toda essa existência invisível à nossa limitada visão ou dar-se conta de que todo esse universo não visível a olho nu coexiste com ele. O processo mental para a compreensão de uma cor é o mesmo na ciência e na arte; sabemos dessa cor porque de antemão ela nos foi apresentada, independente do nome que tenhamos dado a ela; recebemos informações acerca dela e a reproduzimos na arte ou nas metáforas literárias quando a relacionamos aos nossos estados emocionais ou quando tentamos explicá-la pela sua relação com o sol e a percepção visual.

Os artistas ou os cientistas são pessoas que se comunicam com as outras por meio da expressão daquilo que conhecem do mundo, e tal expressão configura algo “concreto”; os artistas comunicam-se com frequência pelo sentimento que possuem pelos lugares, referências e memórias, multiplicando os sentidos da beleza ao expressá-la das mais diversas formas. Mas todo esse processo se dá na mente, é nela que o artista processa todas as emoções que precisam ser expressas, bem como, será possível concretizar um desejo, um sonho, uma imaginação sob uma forma inteligível aos demais.

Figuras 201 e 202: Objeto artístico e objeto prático
Envio da mensagem artística > comunicação = expressão

O alicerce da arte, a organização que a mente¹²¹ desempenha para exprimi-la, não é distinta dos processos que ela precisa realizar para tornar concreta uma ideia. A *expressão* é a lógica da pintura, uma das formas de materialização do que Newton observou como sendo o célebre fenômeno das cores. Nela, tal fenômeno ocorre e celebra todas as suas possibilidades criativas. Considerando a *poiesis* como o objeto artístico (= a mensagem expressa), pode ocorrer uma tendência pictórica a uma função específica ou não da linguagem.

Ponderando os termos do conteúdo e da lógica do problema, temos como método a *leitura dedutiva* com base nos elementos estruturados na obra. A ideia da imagem, seguida do passo lógico seguinte, o movimento para a concretização da ideia (= pintura), ou seja, a leitura não do processo de produção da obra, pois isso demandaria inferências acerca da vida do artista, dentre outras considerações subjetivas por vezes demasiadas, mas tão somente do objeto artístico pronto. Assim, deduzir a verdade de uma afirmação dos elementos na imagem pela seleção (eixo sintagmático e paradigmático), processamento de símbolos (origem de elementos que possuem propriedades representativas e causais) e utilização das cores no espaço pictórico.

Por que dar crédito à leitura dedutiva da arte/objeto artístico? Simplesmente porque a mente interage com a matéria para a concretização tanto do objeto prático quanto do artístico, e porque esse tipo de leitura visa ao reconhecimento da mensagem – representação conjunta de símbolos correspondentes a aspectos de mundo; tais aspectos encontram-se interligados ao universo cultural do artista, à sua inserção em uma determinada cultura pelo viés natural de pertencer a ela ou de selecioná-la para compor sua obra. A cultura pensada aqui como “uma entidade autônoma que concretiza um desejo de perpetuar a si mesma criando expectativas e atribuindo papéis, os quais podem variar arbitrariamente de sociedade para sociedade” (PINKER, 2013, p. 56).

¹²¹ Mente como “um sistema de computação, projetado pela seleção natural para resolver os tipos de problemas que nossos ancestrais enfrentavam em sua vida de coletores de alimentos, em especial entender e superar em estratégia os objetos, animais, plantas e outras pessoas [...] a mente é o que o cérebro faz; especificamente, o cérebro processa informações, e pensar é um tipo de computação” (PINKER, 2013, p. 32; grifo nosso). Considerando que o objeto artístico tal como o objeto prático possui uma lógica básica dos elementos moldada pela seleção emocional e racional do artista em resposta aos problemas da vida, o processo criativo da expressão está na mente. A ciência cognitiva é aplicada à arte; ou seja, quando um artista refere-se a uma criação espiritual independentemente de suas crenças teríamos que questionar o que seria esse “espírito”, pois se “a informação e a computação residem em padrões de dados e em relações de lógica que são independentes do meio físico que os conduz” (*ibid.*, p. 35), por que na arte isso seria diferente? A arte atingiria sua forma verdadeira, portanto, quando o artista vivesse uma existência completa, uma experiência que lhe trouxesse ainda mais substância, o que Kandínski diz ser uma experiência com requinte a ponto de fazer com que a *obra nascida de seu cérebro* possa provocar no espectador/leitor a capacidade de sentir as mais delicadas emoções, que a nossa linguagem não pode exprimir.

Quando falamos de mente, não falamos de alma (como ectoplasma) ou do espírito como um ente impalpável e eterno detentor de todas as memórias dessa mente, mas de “uma estrutura¹²² universal da mente”, que, “não só é logicamente possível, mas provavelmente verdadeira” (PINKER, 2013, p. 60). E ainda, elevamos o que julgamos ser o portal receptor na arte: o olho.

O que o olho faz? O olho não é um órgão de processamento de informações firmemente ligado ao cérebro – anatomicamente falando, é parte dele. E toda aquela delicada óptica e intrincados circuitos da retina não despejam informações em um buraco vazio escancarado, nem servem de ponte sobre algum abismo cartesiano, entre um reino físico e um reino mental. O receptor dessa mensagem ricamente estruturada precisa ser exatamente tão bem projetado quanto o emissor. Como observamos, ao comparar a visão humana com a visão de um robô, as partes da mente que nos permitem ver, são, de fato, bem projetadas, e não há razão para julgar que a qualidade da engenharia deteriore-se progressivamente à medida que as informações fluem corrente acima até as faculdades que interpretam o que vemos e que agem de acordo com o que vemos (*ibid.*, p. 48).

A concretização do objeto artístico demanda o mesmo processo dos demais processos que necessitam da atitude de “tomar decisões ‘racionalmente’, segundo algum conjunto de regras” (*ibid.*, p. 72), ou seja, basear-se “em alguns elementos de verdade: correspondência com a realidade ou correção das inferências” (*ibid.*). O que se harmoniza com o conceito de inteligência, “a capacidade de atingir objetivos diante de obstáculos, por meio de decisões baseadas em regras racionais (que obedecem à verdade)” (*ibid.*, p. 73). Ao decidir criar uma obra, o artista precisa, sem estar destituído de suas emoções, “especificar um objetivo, avaliar a situação vigente para saber como ela difere do objetivo e pôr em prática uma série de operações para reduzir a diferença” (*ibid.*). Por essa via, ainda quando o artista decida distorcer um determinado elemento da obra, exagerando nas proporções ou modificando as cores, ele previamente toma decisões que reduzem as diferenças que iriam tornar a obra ilegível ao receptor. Por mais ilógica que a arte “aparentemente” seja, ela tem de fazer-se lógica ao receptor/leitor; não há como encontrar o que inexiste na obra, ou seja, não há como, em uma leitura dedutiva, apostar ou inferir sobre elementos que não estão ali, elementos fora do contexto – a função referencial do artista. Ainda que a justificativa do artista seja “espiritual”, a análise objetiva considerar que “a inteligência não provém de um tipo especial de espírito, matéria ou energia, mas de um produto diferente, a *informação*. Informação é uma

¹²² “A confusão da psicologia científica com objetivos morais e políticos e a resultante pressão para acreditar em uma mente desprovida de estrutura têm permeado nocivamente o meio acadêmico e o discurso intelectual moderno. Muitos de nós ficamos intrigados com a tomada dos departamentos de ciências humanas pelas doutrinas do pós-modernismo, pós-estruturalismo e desconstrucionismo, segundo as quais a objetividade é impossível, o significado é autocontraditório e a realidade é socialmente construída” (PINKER, 2013, p. 68).

correlação entre duas coisas, produzida por um processo regido por lei (e não ocorrida por mero acaso)”; e ainda, “correlação é um conceito matemático e lógico; não se define segundo o material de que as entidades correlacionadas são feitas” (PINKER, 2013, p. 77).

A informação, em si, não é nada de especial; ela é encontrada onde quer que causas produzam efeitos. O especial é o *processamento* de informações. Uma porção de matéria que contenha informações sobre algum estado de coisas pode ser considerada um símbolo; ela pode ‘representar’ esse estado de coisas. Porém, sendo uma porção de matéria, ela pode fazer outras coisas também – coisas físicas, qualquer coisa que esse tipo de matéria nesse tipo de estado pode fazer segundo as leis da física e da química (*ibid.*).

A *informação*, a comunicação de mensagens, foi imensamente relevante para os estudos de Roman Jakobson; ela seria a responsável pelo envio da mensagem. O tipo de informação concernente aos aspectos emocionais do leitor, quando este vê uma pintura, pertence a cada leitura individual e não temos como investigá-la; à nossa leitura importam os elementos inerentes à obra. Quando se trata da comunicação verbal, a adaptação do modelo matemático por Jakobson considera relevantes interferências como as do ruído, por exemplo, mas uma obra pictórica nos oferece interferências menores. A informação desse tipo de obra nos chega de um modo diverso, passando por um caminho mais estreito à imaginação; a imagem está diante de nossos olhos como tal e não se forma a partir das palavras. O leitor de uma imagem pode reinventar uma história a partir dela, mas não pode alterá-la.

Ler pode significar um acesso à memória ou pela via do aprendizado ou pela via da intuição que não foge à percepção lógica e dedutiva. Ocorre uma espécie de divisão na análise textual artística, que pode ser em forma de pictografia e de um trabalho realizado dentro dos estudos literários, pois “tradicionalmente, história e narrativa ficcional confrontam e desafiam uma a outra como polos opostos na prática narrativa” (GOSSMAN, 1990, p. 247), mas a leitura é uma tarefa que se estende a toda verificação que fazemos do mundo e da posterior enunciação dessas percepções. A arte é uma narrativa artística da “realidade” que cria um texto/mundo; “[...] ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo” (ECO, 1994, p. 9).

Quando Issaak Levitán nos demonstra que o essencial é silencioso e que o adquirido é forçoso, as coisas não necessitam de grandes enunciados, quando a beleza é inerente a elas. Sem preencher todo o espaço pictórico de corpos, ele mescla todos os matizes da mente sem acentuar nenhuma emoção, mas concatenando todas as emoções; é um olhar sobre a natureza e para nada além dela. Não podemos, como leitores, inferir acerca do que está ausente, porque

não temos acesso. Quando o emissor nos mostra, pelo seu olhar, *um dia de junho* (fig. 203), ele não está solicitando do leitor outros dias de outros anos. Ele está expressando uma narrativa pictórica, que alimenta sua emoção e sua razão, tecendo em um tecido sem remendos as várias vegetações rasteiras: as gramíneas e as flores com suas colorações diversificadas como pequeninos pontos amarelos, lilases e brancos no chão, as árvores ao fundo que se tornam mais baixas que as da frente em função da posição do observador, e por fim, o céu. Quando ele nos informa que a luz da casa está acesa numa noite de verão, ele nos informa que nela residem pessoas, que a mensagem pictórica não tem pretensão de nos apresentar (fig. 204). A poesia da ausência contrasta o azul e o amarelo da casa de campo com a escuridão circundante; “[...] nossa sensação consciente de cor e luminosidade condiz com o mundo como ele é, em vez de com o mundo como ele se apresenta aos olhos” (PINKER, 2013, p. 18); portanto, sabemos perfeitamente que o tom de azul remete ao processo do entardecer rumo à noite, e que a luz indica habitação na casa. Para emitir sua mensagem, o pintor reduziu o homem e ampliou a natureza; podemos por meio de sua pictografia, verificar que ele não tinha uma visão antropocêntrica de mundo.

Figura 203: *Um dia de junho*, Issaak Levitán, 1895

Figura 204: *Na datcha ao entardecer*, Issaak Levitán, 1895

Konstantín Makóvski não evidencia sua predileção pela natureza; em sua narrativa pictórica (fig. 205 e 206), o menino toma todo o espaço da imagem, tal como as duas meninas, que mais parecem duas bonecas. As personagens são o centro da obra, a natureza serve apenas de moldura a uma pose selecionada pelo artista para elas, que não agem naturalmente. A proporção do menino, em especial com relação ao restante do espaço pictórico, nos informa a decisão de Makóvski: ele decidiu registrar não apenas personagens, mas aspectos culturais; embora seus camponeses apareçam isolados ou na companhia de outros, a ênfase não está necessariamente centrada em uma personalidade individualizada, mas na personalidade cultural configurada em um ou mais personagens; são as vestes e os ritos do homem não isolado de sua cultura campesina. Makóvski quer registrar os hábitos culturais por meio das personagens.

Outras obras de Makóvski nos conduzem a uma sequência narrativa, como a que acompanha a menina até que ela se torne esposa (fig. 207); uma alusão às culturas passadas, atuais e também aos contos de fadas. Os adereços simbolizam o estágio da vida e o status social; há adornos com joias, coroas de flores naturais e os lenços nas camponesas. As analogias, na arte, não são feitas simplesmente para cooptar elementos e reuni-los numa tela, mas para cooptar todo um referencial de inferência. Artistas como Makóvski, tal como outros,

decidem sobre uma classe de eventos a serem contados na narrativa pictórica, e um elemento único pertence a um número infinito de classes num mundo instável. O espaço e o movimento são metáforas para ideias abstratas que precisam ganhar forma; na metáfora espacial, temos um presente móvel com eventos que se deslocam; ou ainda, podemos ter um presente móvel com algum elemento que permaneça imóvel num cenário.

Figura 205: *Menino camponês*, Konstantín Makóvski, 1880

Figura 206: *Crianças camponesas descansando*, Konstantín Makóvski, 1885

A metáfora espacial não está necessariamente submetida à metáfora temporal. No caso das possíveis sequências narrativas que encontramos nas obras de Makóvski, os adereços são metáforas de uma cultura passada que pode ser revivida no tempo presente, mas tal metáfora não reforça a si própria, a não ser com a referência simbólica das coroas, por exemplo, peças da vestimenta que categorizam essas mulheres em seu espaço social em distintos momentos de sua existência. A metáfora temporal teria um apoio na sequência narrativa, porque, sem valer-se das palavras, apenas com elementos composicionais da imagem, o artista nos informa acerca do momento de vida de seu personagem principal. Na obra intermediária da casamenteira, a senhora que irá auxiliar a moça a atingir o estágio da esposa boiarda na janela, olha para a possível candidata a essa nova condição e nos informa também do foco do movimento dialógico da obra.

*Retrato de
Menina em
traje russo,
1900*

*Esposa
boiarda
à janela,
1885*

Casamenteira, 1900

Figura 207: Narrativas pictóricas de Konstantín Makóvski

Diferentemente da metáfora espacial na narrativa de Makóvski, em que temos elementos que permanecem imóveis – como a esposa boiarda que posa para uma foto – em um presente móvel com eventos fixos, na metáfora espacial de Vassíliev, temos todo um cenário que está em movimento. Trata-se de um instante que mudará a cada passo do homem em primeiro plano e a cada passo dos demais homens ou a cada gesto do trabalhador no prédio; temos um presente móvel com elementos que se deslocam nesse cenário.

Figura 208: *Depois da chuva (primavera em São Petersburgo)*, Fiódor Vassíliev, 1867

Quando o artista distorce (como Vassíliev, em *Depois da chuva*), torna chuvoso não apenas o dia, mas toda a obra, como se estivéssemos lendo-a por uma janela respingada pela água. Ele ainda o faz, categoricamente embasado na estrutura de formas matemáticas precisas que irão distorcer o espaço, os telhados triangulares, as construções retangulares e a rua curva. As formas matemáticas sempre estiveram atuantes na essência da criação pictórica; não é nenhuma novidade afirmar a relevância da matemática para a arte, da perspectiva linear, da geometria¹²³ projetiva e, mais modernamente, das tecnologias digitais, que podem fornecer à imagem distorções propositais, projeções que podem enunciar até três formas dimensionais

¹²³ A geometria pode ser utilizada não apenas para entender a matemática, mas também a arte; numa obra, podemos identificar e desenhar pontos, linhas, segmentos de linha, raios, ângulos e linhas perpendiculares e paralelas.

em superfícies bidimensionais, ou até uma arte anamórfica em função da sua distorção e decodificação. Existem conceitos em comum entre arte e matemática; ambas possuem padrões, simetria e transformações. Na matemática, a simetria dos objetos, pela invariância diante de um grupo de transformações e, em contrapartida, a aplicação de um conjunto de transformações para modelos simples ou objetos espaciais, objetiva gerar um determinado resultado, que tem seu início baseado em uma motivação criteriosa ou aleatória; na arte, idem. A cor, o aspecto que liga a arte à física, e ela nos fornece a *informação*, geradora da *mensagem* artística, para que esta preencha cada forma e forneça uma identidade e um reconhecimento por parte do leitor que vem diretamente da ideia concretizada do artista.

Na obra *Depois da chuva*, o artista nos localiza em sua obra, a cidade está definida: São Petersburgo, a estação do ano: primavera, e até o instante: depois da chuva. Ele coloca poucos passantes e realça um deles em cor escura; as pessoas são a metáfora do cinza quase negro, como o céu que anunciou a chuva, mas no agora, o céu teve um revigoramento azul acima dos telhados verdes. Sabemos que está frio, que o cotidiano seguirá seu ritmo, pois temos um trabalhador no alto do edifício dourado e a fumaça das chaminés.

Vassíliev trabalha com um efeito oposto ao de Mikóla Pimonénko em *Na floresta*, quando passamos a ter uma clareza da fisionomia de sua personagem: o caminhar, o peso do feixe de lenha em suas costas, o olhar posto no chão, as vestes e os pés descalços. A natureza, a partir da personagem, evidencia-se no sol que se revela na luz de seus cabelos e no rosado de seu rosto e em sua sombra. A natureza, em torno da personagem, divide a obra com ela, tornando-a perfeitamente integrada ao cenário.

Se aumentarmos ou diminuirmos o contraste da imagem, perceberemos bem onde o artista depositou os efeitos de luz e sombra, e também podemos ver que o feixe de lenha delimita o espaço entre a floresta e a personagem; ele divide os limites entre a entrada e saída de um espaço com mata fechada para o espaço das gramíneas, o caminho para casa. Pimonénko ainda nos revela algo emotivo de seu personagem, não precisamos inferir acerca de sua fisionomia, postura e da posição de suas mãos que a tornam uma pessoa resignada, como se estivesse em oração com seus próprios pensamentos.

Figura 209: Recorte de *Na floresta*, Mikóla Pimonénko, 1900

Figura 210: *Na floresta*, Mikóla Pimonénko, 1900

Figura 211: *Na floresta* (com alterações), Mikóla Pimonénko, 1900

Em sua narrativa pictórica, o pintor nos informa se quer nos dar a conhecer muitas personagens ou apenas uma. Como exemplo de uma única personagem, temos a obra analisada de modo preciso por Eisenstein, ao discutir o retrato de autoria de Valentin Seróv, de Iermolóva (Galeria Tretiakóv), ele comenta que muitos foram aqueles que experimentaram a sensação muito especial de exaltação e inspiração, que tomou conta do espectador, ao ver-se diante do original do retrato, no qual a utilização das cores foi poupada. Para o autor, o retrato é quase arrepiante na gravidade da sua pose; é quase bruto na disposição de suas massas; é desprovido de fundo e “adereços”. A única figura preta vertical está contra o fundo cinzento de uma parede e um espelho, o que traz uma redução do número na cintura – corpo do vestido – e reflete um pedaço da parede oposta e o teto da sala vazia em que a atriz foi pintada; mas a emoção da obra encontra-se na reprodução do que ela, a própria atriz, deve ter evocado no palco¹²⁴. Após estar diante da obra, em 1935, Eisenstein passou muito tempo refletindo sobre a força interior extraordinária da pintura até que resolveu seu mistério.

O efeito incomum foi conseguido com a aplicação de meios verdadeiramente incomuns de expressão composicional. A obra contém o método do artista, elementos do que na próxima fase de desenvolvimento dessa especial forma de arte seriam os princípios e os métodos do futuro. Esses fatores ultrapassaram os limites de métodos na época do pintor por considerar o dinâmico uso de luz e de montagem da fotografia, e a pictografia do cinema. A fotografia e o cinema são formas de arte consideradas como mecânicas, supostamente desprovidas de criatividade, mas que se encontram presentes no que a obra nega em silêncio, por seus valores tonais, com cálculos estritos que conseguem igualar as formas de arte escritas em imagem e não em palavras.

Ao retornar ao espelho, Eisenstein percebe o “corte” na figura como a montagem justaposta, que seria o segredo essencial do efeito causado pelo retrato, montagem que não apresenta mais de cinquenta sequências de segmentos simultâneos na consciência do

¹²⁴ Eisenstein também aborda a recepção da obra. Acerca dos detratores, ele cita Ivan A. Aksionov, que declarou não ver nada de especial na obra, além de nada de novo na postura da atriz, que está de pé com o estômago empurrado para frente; mas tal repulsa teria vindo do fato de que ele não aceitava a retratada. Mas o autor – que nunca viu a atuação da atriz Maria N. Iermolóva – também fala dos comentários favoráveis, como o de Stanislávski, que ficou entusiasmado quando a viu no palco e a colocou como uma representação de toda uma época do teatro russo, um símbolo de beleza, força, poder emocional e de caráter feminino mesclado a uma genuína modéstia. Seu discernimento beirava com a genialidade porque com um temperamento inspirado, sua grande sensibilidade e profundidade, ela teria desempenhado para cada papel uma imagem particular e distinta da anterior – suas personagens teriam uma espécie de existência independente.

A leitura de uma obra de arte é algo muito particular, o leitor infere. Se, para muitos, artistas como Riépin são narradores pictóricos impressionantes, Eisenstein, no *post scriptum* deste mesmo texto, declarou: “Eu não gosto de Riépin. Isso, no entanto, não tem nada a ver com a minha análise do método que fez seu retrato de Tolstói um desastre”; para ele foi essencial deixar o assunto de Riépin bem definido, mais precisamente, sobre a natureza de sua arte, que a seu ver, possui temáticas realistas típicas e um trabalho limitado como pintor.

observador. Um segmento é empilhado sobre o outro, e as incongruências de sua cor, iluminação, escala e movimento fatores que proporcionarão a sensação de impulso dinâmico que gera um movimento de sentido que vai desde a percepção do movimento puramente físico às formas mais complexas de seu *movimento intraconceitual*. Estamos, portanto, lidando com uma montagem que justapõe metáforas, imagens ou conceitos. O segredo encontra-se na *simultaneidade* e no *movimento intraconceitual*. A obra trata-se de um corpo único expresso em 50 enquadramentos, com *Cena nº 1* dita “cena completa” focada na moldura. “Vemos que nela o chão não é mostrado como apenas uma faixa estreita, mas como uma superfície larga, plana de um cinzento-escuro sobre a qual a franja do vestido está disposta em volta da figura como uma ampla massa negra: a figura foi claramente retratada *de cima*” (EISENSTEIN, 1993, p. 15). O leitor Eisenstein vê a obra como um filme.

Cena nº 2. “Figura acima dos joelhos.” Tal como ela aparece agora no recorte, a figura foi posicionada *paralelamente* à parede na qual o espelho está fixado. Para o arranjo [*set-up*], essa moldura deveria ter sido retratada *frontalmente*.

Cena nº 3. Quando essa parte do quadro é separada do resto, vemos a metade superior da figura de Iermolóva contra o segundo plano de certa profundidade espacial: quando recortado com essa emolduração particular, esse espaço não é mais perceptível como sendo um reflexo no espelho. A profundidade fornecida pelo espelho funciona como a profundidade de um segundo plano espacial real.

Trata-se de um caso típico e bem conhecido na prática da realização de filmes: a produção de uma impressão relativa do espaço por meio de simples alteração da moldura. Porém, mais importante neste caso é o fato de que devido ao posicionamento relativo da figura, das paredes e do teto, a figura nesta “cena” não parece mais ter sido retratada frontalmente: de maneira clara, ela foi retratada ligeiramente *de baixo* (o teto pode ser visto cobrindo o espaço acima dela).

Cena nº 4. O rosto é visto em *close-up* contra um plano horizontal que reconhecemos como o teto (*ibid.*, p. 16).

O resultado produzido nessa cena, segundo o autor, ocorre porque ela foi retratada enfaticamente *de baixo*. O que o leitor da obra vê, seriam essas quatro “cenas” teóricas que diferem uma da outra não apenas na *escala* do que elas retratam, mas no *deslocamento* do arranjo [*set-up*] (os pontos dos quais o objeto é visto). As cenas 1, 2, 3 e 4 estariam conectadas numa sequência montada, descritas pelo olho em um arco completo de 180 graus; a figura retratada em sequência, a partir de quatro diferentes perspectivas, e a combinação desses quatro pontos dá uma impressão de movimento (*ibid.*, 1993, p. 16).

Figura 212 e 213: Retrato de Maria Nikolaevna Iermolova, Valentín Seróv, 1905 e proposição de Eisenstein

Além disso, esse movimento do arranjo [*set-up*] duplica de maneira exata o processo de alargamento gradual rumo a um *close-up*: à medida que o objeto aumenta de tamanho, o arranjo [*set-up*] se move de maneira contínua de um arranjo [*set-up*] alto (A) a uma cena frontal (B); deste ponto, ele se move a um arranjo [*set-up*] que é *parcialmente baixo* (C), e o registro termina *de baixo* no ponto mais inferior possível (D). O efeito de movimento *da própria figura* é produzido porque suas quatro posições sequenciais são percebidas como quatro fases sucessivas de movimento, resultando, conseqüentemente, na ilusão de um movimento contínuo da figura como um todo? Essa é a fonte do dinamismo encontrado, por exemplo, nas figuras de Daumier e Tintoretto, nas quais as partes separadas de uma figura são dispostas de acordo com as várias fases de um processo de movimento único e contínuo; ao viajar por essas fases separadas de movimento “distribuído”, o olho involuntariamente efetua o salto de uma fase à outra e percebe essa sequência de impulsos como movimento ininterrupto (EISENSTEIN, 1993, p. 16-17).

O autor conclui que os mesmos meios são empregados para criar o efeito básico de dinamismo na cinematografia, com a única diferença de que, no cinema, o projetor mostra ao espectador, em sequência e em fases sucessivas, não apenas partes separadas da figura, mas a figura como um todo. Para transmitir esse movimento *expressivamente*, para transmitir o movimento de uma maneira cativante e expressiva, o cinema recorreu a algo similar ao método de pintores como Daumier e Tintoretto. Na edição da montagem, o cinema volta a mostrar a dinâmica por meio das partes separadas de uma figura; o que difere no retrato de

Iermolóva; na tela, vemos uma série de quatro posições sucessivas de um objeto, a partir *do olho do observador*; esses quatro pontos não são uma função *do comportamento do objeto*, mas uma característica *do comportamento do espectador*” (EISENSTEIN, 1993, p. 18)¹²⁵.

Ao localizar o sentido lógico, compreendemos a *mensagem* do artista; ao exercitarmos nosso olhar percebemos que em meio às muitas personagens, ele decide ou não distinguir uma delas. Por essa razão, a dedução do método do artista, como fez Eisenstein, é um meio (canal) eficaz para um trabalho científico ou artístico. Ao compreendermos seu método, podemos alcançar seu sentido e, assim, podemos aproximar-nos de uma maior compreensão de sua *mensagem*. O ato de comunicar-se é um ato de doação; o remetente – emissor da mensagem – doa-a ao receptor, que passa a possuí-la, desde que a conheça; “conhecer é ter” (PINKER, 2013, p. 374). Em meio a uma narrativa em que a simbologia traz distintas abrangências, a cidade ou o campo é símbolo juntamente com suas personagens que são possíveis dentro desse símbolo; cada espaço – cidade ou campo – tem sua complexidade, que, pela via da racionalidade geométrica, se reúne à experiência do artista para fazer-se expressão, e ambos, razão e experiência, reúnem-se no espaço pictórico. Em obras como *Menino camponês* (fig. 205), vemos o espaço (campo) com auxílio das personagens, e em obras como *Depois da chuva* (fig. 208), vemos o espaço (cidade) pela mesma via. Nessas obras, diferentemente das obras de artistas como Lévitán, que não nos fornece nenhum indício dos aspectos físicos das suas personagens, elas aparecem apenas inferidas na luz acesa da *datcha*; temos um espaço pictórico regido pelo espaço “real” de sua referência.

O desejo do artista (fig. 214 e 215) está expresso a tinta e traços na tela; a partir dele, os nossos olhos de leitores verão coisas que são figuras de coisas (imagem) que significam outras; a árvore ou a personagem aparece como símbolo dela própria em um espaço no qual se colocam as coisas que se deseja recordar. A pintura, é muitas vezes, a redundância da memória afetiva do artista (fig. 215), mas não deixa de demandar recursos além do acesso à memória, os quais se vinculam às leis que ordenam seus elementos. A arte é uma ciência da compreensão expressiva do mundo e emite novas expressões a ele. Ao artista cabe, além de conhecer as leis, saber expressá-las sempre com novas perspectivas.

¹²⁵ Na progressão por meio das cenas 1, 2, 3 e 4 toma lugar uma constante *expansão do espaço*./ A nº 2 pressiona de perto contra a parede com o espelho./ A nº 3 é projetada contra a profundidade aparente da sala refletida no espelho./ A nº 4 se distingue contra o segundo plano de um espaço imenso e ilimitado./ Assim, de cena em cena, a imagem em constante ampliação da própria Iermolóva domina um espaço em constante expansão. Mas, ao mesmo tempo, as cenas ficam progressivamente mais iluminadas./ A cena nº 1 é completamente dominada pela massa negra do vestido./ Na cena nº 2, a parte negra da figura cessa de funcionar independentemente, mas, em vez disso, tende a conduzir o olho na direção da área mais iluminada do rosto./ Na nº 3, as áreas restantes de negro agora apenas lançam sombras sobre o rosto iluminado./ Na nº 4, a parte principal da moldura é inteiramente tomada pelo rosto, que parece brilhar de dentro (EISENSTEIN, 1993, p. 18).

Figura 214: Estudos de proporção face e olhos de Leonardo Da Vinci

Figura 215: Retrato de Vera Maliutina, filha do artista, Serguéi Maliutin, 1909

3.2 Os elementos pictóricos e suas leis

A simetria é um conceito e uma busca comum entre a ciência, a arte e a natureza. “Para reconhecer um objeto, o cérebro alinha um referencial sobre seus eixos de extensão e simetria e mede as posições e ângulos das partes nesse referencial. Só então se faz a correspondência entre visão e lembrança” (PINKER, 2013, p. 287). A simetria tem um elo estreito com a função poética na linguagem pictórica, e tal função é considerada a ênfase na harmonia da mensagem.

Evidentemente, os objetos podem ser reconhecidos a partir de muitas pistas. Alguns podem ser reconhecidos pelos sons e odores, outros, como camisas em um baú, apenas podem ser identificadas pela cor e material. Mas a maioria dos objetos pode ser identificada pela forma. Quando reconhecemos a forma de um objeto, estamos agindo como autênticos geômetras, examinando a distribuição de matéria no espaço e descobrindo o correspondente mais próximo na memória. O geômetra mental tem de ser verdadeiramente preciso (*ibid.*, p. 286).

Mas nossa percepção difere da intenção do pintor. De acordo com Pinker, a representação mental de um contorno “descrito” por nossa mente não reflete simplesmente sua geometria euclidiana, “que permanece inalterada quando se faz a rotação do contorno. Ela reflete a geometria relativamente ao nosso referencial ‘em cima e em baixo’”; e ainda, “o cérebro prefere que seus referenciais abranjam vizinhanças inteiras de formas” (*ibid.*, p. 284-285). Na obra que segue, percorremos um céu imenso e nosso olhar ruma pela pequenina trilha em meio às gramíneas para acompanhar a menina e a moça, tal como se os três ângulos distintos e sem valor fixo de um triângulo escaleno nos conduzissem. Além de nos informar acerca da primazia de sua mensagem, o pintor nos indica qual era o seu posicionamento e, para isso, sequer a sombrinha segurada pela moça escapa à geometria do triângulo; sua ponta finaliza triangularmente o exato ponto de contato entre a gramínea e a trilha. Trata-se da ênfase no pequeno em meio ao imenso, as personagens não crescem a ponto de deixar o espaço natural menor e ainda assim continuam como centros da mensagem. Na obra *A estrada no campo de centeio* (fig. 217), o artista faz o oposto do que fez na obra *Verão* (fig. 218); na primeira, as separações entre o céu e a terra estão bem marcadas e o triângulo exclui o homem da estrada como um coadjuvante dela; nosso olhar é levado a acompanhar não o homem na estrada, mas, antes, a estrada seguida pelo homem; a estrada segue até o limite divisório da obra. Há um deslocamento no eixo da mensagem, um deslocamento que sai do homem para a estrada.

Figura 216: *Verão* (s/d) e *A estrada no campo de centeio*, (1866) por Ivan Chichkin

Figura 217: *A estrada no campo de centeio*, Ivan Chichkin, 1866

Figura 218: *Verão*, Ivan Chíchkin, s/d

A principal inspiração para a simetria parte do referencial da natureza, onde o artista, como qualquer outro, pesquisa suas formas e cores. Chíchkin, milimétrico planejador, demonstra-nos o instante em que a obra, ao aproximar-se da lógica, busca a predominância da função referencial, sem perder a função poética com sua referência na natureza. As formas da natureza são dotadas de geometria, e a tendência da arte é buscar aproximar-se dela; a geometria é um referencial essencial à arte. O artista intui, mas seguidamente deduz, e nada é adicionado à tela sem reflexão. A expressão que a arte pretende passar, requer planejamento.

Uma das questionáveis afirmações acerca da arte está pautada na sua excelsa ligação ao aleatório do aleatório: o artista produzindo irrefletidamente imagens saídas de um instinto de pura produção. Tal conjectura colocaria na berlinda um Leonardo da Vinci, que considerou tão relevante a produção de sua arte, que, para que ela existisse, aprofundou seus estudos multidisciplinares sob a alegação de que, para a produção de tão elevada arte como era em sua concepção a pintura, o artista deveria ser um leitor do mundo, não de modo superficial, mas um conhecedor de seus processos e, por que não dizê-lo, de suas leis.

Muitas leis do mundo fornecem-lhe formas precisas, analisáveis. Movimento, tensão e gravidade produzem linhas retas. A gravidade produz ângulos retos. A coesão produz contornos uniformes. Os organismos que se movem evoluem em direção à simetria. A seleção natural molda as partes de seus corpos em instrumentos, reproduzindo a demanda do engenheiro humano por peças bem projetadas. Superfícies extensas reúnem padrões com tamanhos, formas e espaçamento aproximadamente iguais: rachaduras e folhas, pedregulhos, areia, ondas, agulhas. As partes do mundo aparentemente carpintejadas ou estampadas como papel de parede não apenas são as mais recuperáveis por um analisador das formas, mas também são as partes que mais vale a pena recuperar. Elas são os sinais reveladores de forças potentes que preenchem e moldam o ambiente próximo e merecem mais atenção do que montes de detritos aleatórios (PINKER, 2013, p. 262).

Quando dizemos que algo não tem lógica, concomitantemente estamos buscando a lógica. O termo “ler” tem o mesmo caráter que ele apresenta na leitura de um poema ou de um genoma – que nada mais seria do que a leitura da química do código genético que iguala os seres. A *poiesis*, como uma comunicação bem realizada, seria o encontro com essa expressão da existência, o que tornaria a vida mais plena. A *poiesis* estaria, portanto, para além da *função poética*, pois implicaria o cumprimento dos outros cinco estágios comprovantes de que a *mensagem* foi corretamente enviada e compreendida pelo leitor.

A expressão seria a recepção de uma forma que partiu de uma teoria; uma teoria científica e/ou uma composição de Mozart que proveio do pensamento para a partitura e a partir desta possibilitou a execução; expressar-se implica considerar a reunião de todos os versos dos universos sob a égide de qualquer forma: equações, palavras, partituras, pinturas, o som, o silêncio, a paisagem e, por que não, as máquinas. Vivos, precisamos nos expressar. J. Bronowski (1965, p. 139) disse que “Blake teria a imaginação de pintor, e seu discernimento geométrico era assombroso”; ou ainda, “[...] a analogia entre o papel da gramática na poesia e composição pictórica, com base em um ordenamento geométrico [...]” (JAKOBSON, 1981, p. 94).

A expressão dá curso à visão que se torna emissora e receptora de mensagens. A obra artística ou prática não depende apenas dela, mas também do pensamento e as sensações do emissor. *Ler* o mundo corretamente implica compreender suas mensagens, a lucidez.

Então eu começava a vagar instintivamente para além dos limites do mundinho do qual tinha conhecimento, e via novas cenas. No começo, eram cenas desfocadas e indistintas e se dissipavam quando eu tentava concentrar minha atenção nelas. Elas ganharam força e nitidez, e, por fim, adquiriram a concretude de coisas reais. Logo descobri que alcançava o máximo conforto se eu simplesmente desse curso à minha visão, recebendo novas impressões o tempo todo, e assim comecei a viajar; dentro da minha mente, é claro.

Toda noite (e às vezes durante o dia), quando sozinho, eu partia para as minhas viagens – via novos lugares, cidades e países; vivia lá, conhecia pessoas, fazia amizades e tratava de relacionamentos e, embora isto seja inacreditável, é fato que elas me eram tão caras como as da vida real e nem um pouco menos intensas em suas manifestações (TESLA, 2012, p. 13).

A ideia abstrata, uma vez concretizada, adquire forma e gera invenções concretas (as forças expressivas de Tesla), expressas na forma de objeto prático ou objeto artístico. A expressão ocorre quando a ideia que abre novas possibilidades, se manifesta em fenômenos que adquirem explicação. Ao adquirir explicação, um objeto de certo modo adquire lógica, a partir de sensações nem sempre vinculadas a esta; Tesla explica que, até certo grau de complexidade, era absolutamente indiferente escrever os números ou evocá-los em sua visão mental; seria essa a mesma atividade exercida pelo escritor ou o pintor, ou o músico ou, ainda, Dmítri Mendeleiev ao visualizar a tabela periódica e Mozart a partitura, a ideia adquire forma.

[...] invariavelmente observo primeiro um fundo de um azul muito escuro e uniforme, parecido com o céu de uma noite clara, mas sem estrelas. Em alguns segundos esse campo torna-se animado com inúmeros flocos de verde cintilante, dispostos em diversas camadas, avançando em minha direção. Então aparece, à direita, um belo padrão de dois sistemas de linhas paralelas e próximas umas das outras, formando ângulos retos um com o outro, em todas as cores, com predomínio de amarelo, verde e dourado. Logo em seguida, as linhas ficam mais brilhantes e tudo é intensamente salpicado de luz cintilante (*ibid.*, p. 17).

Certas fibras mais finas que sem dúvida possuímos e que nos permitem perceber verdades, quando a dedução lógica ou qualquer outro esforço deliberado do cérebro torna-se fútil (*ibid.*, p. 50). As imagens, como na pintura, tornam-se perfeitamente reais e tangíveis, a ideia como o clarão de um relâmpago, o instante da verdade revelado, o desejo expresso, próprio da criatividade que se concretiza e que teve seu início na imaginação.

Durante algum tempo, entreguei-me completamente ao intenso prazer de imaginar máquinas e inventar novas formas. Foi talvez o estado mental de maior felicidade porque passei na vida. As ideias vinham em um fluxo ininterrupto, e a única dificuldade que eu tinha era retê-las rapidamente (TESLA, *ibid.*, p. 57).

Quando a ideia ganha cor, a *poética* função da linguagem – escrita ou pictórica –, em seu caráter informativo ou misterioso, como o objeto deste estudo, situa-se como função da linguagem em seu próprio objeto, a *poiesis*, aqui tratada como a epifania da existência. A *mensagem* detentora do sentido por excelência, que cria e concretiza a imaginação; “o

desenvolvimento progressivo do homem é vitalmente dependente da invenção. Ela é o produto mais importante de seu cérebro criativo” (TESLA, 2012, p. 5).

O acesso à expressão está à disposição de todos, ainda sem uma forma específica, e pode concretizar-se pelo canal (função fática) selecionado pelo seu referente (função denotativa), conduzindo à emissão da mensagem (função poética), aliada ao ânimo do emissor (função expressiva) e atingindo o receptor (leitor) de sua forma final (função conativa), com o auxílio de todos os códigos autoexplicativos de si própria; tal seria a razão de a linguagem existir, a expressão. O incômodo, a aflição e até a ansiedade por resolver uma fórmula matemática – ou, por que não, as *Fórmulas*, como foram intituladas algumas das pinturas de Pável Filónov –, um problema, ou elaborar outro mundo – obras ficcionais de universos e lugares imaginários literários ou pictóricos –, traz à tona a expressão e com ela a formulação de teorias que conduzirão a objetos artísticos ou práticos. Para alguns artistas ou cientistas a elaboração de um objeto artístico ou prático segue a mesma via: “Formulei a teoria de que as imagens eram o resultado de uma ação reflexa do cérebro sobre a retina, sob grande excitação [...] seria possível projetar numa tela a imagem de qualquer objeto que se concebe e torná-lo visível” (*ibid.*, p. 12).

A arte é uma organização de elementos e cores no espaço pictórico. As fórmulas trazem longevidade às ideias, organizam-nas para que façam sentido e se relacionem de certo modo. Com a continuidade no desenvolvimento dos estudos sobre semiótica, que trouxe uma aproximação entre a crítica literária e a linguística de maneira interdisciplinar, temos conexões teóricas como as que ocorreram entre os textos de Andréi Biéli e Schopenhauer – que com seus trabalhos antecede muitas das teorias dos simbolistas, futuristas e formalistas –, e que teve Filónov como um de seus seguidores. Alguns estudos de Filónov permitiram interconexões sobre a função da cor em uma narrativa pictórica, que também aparecem nos escritos de Andréi Biéli. Tal função é um processo similar à função da forma/fórmula; a cor é utilizada a serviço da forma, única e exclusivamente para realizar a forma em um trabalho simultâneo; de modo que o efeito da cor nunca deixa de ser o efeito da forma, a forma se iguala à cor. Chegamos assim ao método de Filónov. A criação artística, a mensagem (função poética), reduz-se à ação da forma, o que é chamado de *o efeito do conteúdo*, ou seja, o narrador pictórico e o narrador literário optam por realizar o mesmo processo na intenção de produzir esse efeito no leitor; esse entrelaçamento das formas na arte – visuais, verbais e musicais – não dista tanto assim do entrelaçamento das formas nos estudos científicos. Ele teve a contribuição vinda de obras como a de Gerald Janeczek e de Juliette Stapanian, que realizaram trabalhos de experimentação aprofundados, estabelecendo, com isso, os

precedentes essenciais para um modo de investigação crítica, capaz de estabelecer relações e chegar a resultados relativamente inovadores. A fórmula, que consegue chegar a um resultado capaz de produzir um objeto prático nas ciências ou um objeto artístico nas artes, obteve êxito no envio de sua mensagem, ao adquirir uma expressão geradora de um objeto obediente a certos critérios que qualificam tal obra.

Pável Filónov¹²⁶:

Figura 219: *Fórmula da primavera*, 1921
Figura 220: *Fórmula da primavera*, 1927-1929

A linguagem das *fórmulas* se expressa mediante a produção ou transformação da imagem em objeto, que nem sempre assume a forma final do objeto artístico, mas também de objetos práticos. A linguagem, em sua função poética, toma emprestada as vestes da linguagem “comum” ou até da lógica sem ser necessariamente “lógica”, e, ao mesmo tempo, ela é possuidora e detentora de uma lógica própria.

¹²⁶ O cosmo, uma das maiores obras de Filónov, tem sua referência em algo que é maior que o universo porque o abarca; o universo como o local em que ocorre a primavera e de onde é possível colher as flores desta. Trata-se, portanto, de colocar na expressão dessa mensagem a sobreposição de várias camadas de figuras geométricas voltadas para a intenção do artista em formar outras figuras que adquirem outra forma. A forma sobreposta à forma a formar outra forma. A sobreposição dos elementos em Filónov não apenas formula condições mais amplas da natureza como a primavera, mas também formula expressões humanas a partir do mesmo princípio. Filónov é pura transcendência do espaço pictórico sem sair dele; é pura transcendência do tempo, por trazer temáticas universais, mas esta transcendência não ocorre apenas do tempo e para o tempo, ela ocorre com intuito de eliminar a existência de um tempo contínuo, já que todo o processo de todos os elementos sintetizados em cores dançantes que se reúnem numa espécie de orquestra para a composição da obra ocorre de uma só vez.

Figura 221: *Fórmula do cosmo*, 1918-1919 Figura 222: *Fórmula do universo*, 1920-1922

A experiência poética criativa/arte¹²⁷ concretiza-se a partir da experiência humana; o artista concretiza sua própria experiência, bem como a do outro, para fazer-se ler. A concretização dá sentido à expressão que pode nem sempre estar clara a nós, leitores de outros tempos, porque talvez nem para o próprio artista aquela obra tenha tido um sentido “claro” e indiscutível; a obra, produto do sentimento, necessitava de expressão, era um experimento de sua ciência existencial; para tal expressão não se deve estabelecer uma interpretação ou método definitivo. Porém é essencial transcender o grau de resistência à leitura da linguagem artística, a qual pode ser expressa nas diversas formas capazes de gerar ainda outras formas pela utilização de uma “outra” obra, que lhe servira de inspiração, caso em que inexiste um limite; a obra de arte pode dialogar com as outras formas de arte em seu tempo e fora dele. A obra de arte, pictórica ou não, pode ser desde a metáfora de um dia memorável que não cabe em qualquer descrição – não possui um porto seguro para uma sentença ou imagem

¹²⁷ “Na realidade, não pode haver divórcio entre ciência e tecnologia, de um lado, e arte, do outro, assim como não pode haver divórcio entre arte e as formas de vida social” (SONTAG, 1987, p. 344). Quando uma imagem se torna objeto de análise “científica”, tal análise não encerra definitivamente sua descrição. A obra pictórica reside no campo dos *questionamentos permanentes*; a transposição do visual para o verbal, no caso das interpretações, é uma possibilidade de imensa amplitude e uma empreitada difícil de ser cumprida, pois interpretar é um ato individual – cada leitor de uma obra, seja ela pictórica ou literária, pode interpretá-la à sua maneira, como melhor lhe aprouver. No entanto, há que considerar a possibilidade do leitor ideal, aquele que interpreta a obra do artista tal como era sua intenção ao criá-la, mas isso não é um caminho correto e necessário, pois qual caminho seria correto na multiplicidade de personagens, cenários, espaços e tempos possíveis na obra de arte? Também não se trata de uma defesa do absurdo, de uma *leitura* completamente desprovida da mínima lógica (mas como abordar a lógica no abstrato?), ou mesmo de uma interpretação que leve o artista a concluir que não atingiu seu propósito com aquela obra, não causou no seu leitor a impressão ou sentimento que queria causar (não é raro que artistas afirmem se sentirem falhos porque não conseguiram expressar o que pretendiam).

claramente descrita ou expressa –, mas que simplesmente toca a alma; ou ainda não possuir metáfora alguma. O que Levitán quer dizer acerca da paz eterna, destitui a natureza corpórea e sensual e visa a espiritualizar o que de espiritual tem a natureza e o estado de paz. Se ele descrevesse em palavras sua imagem da paz eterna não haveria necessidade de metáforas, porque a imagem apresenta-se composta integralmente como uma condição única de um lugar perfeito à obtenção da paz; contudo, a obra é magistral, porque é ela em si a grande e palpável metáfora da paz para o artista.

Figura 223: *Sobre a paz eterna* (ou o descanso eterno), Issaak Levitán, 1893-94

Um dos alicerces essenciais para uma leitura solícita a compreensão da referência, razão pela qual se torna relevante, por vezes, de acordo com a temática da obra, uma mínima contextualização de fatos e situações nos quais os artistas se encontraram inseridos. Independentemente da inserção em movimentos políticos ou sociais, cada homem – artista ou não – não se encontra destituído de ser parte de seu próprio tempo. A obra de Levitán diminui o contexto histórico e eleva o contexto pessoal; o social se vê submetido à esfera íntima do artista. A referência dele é sua alma esmiuçada nas paisagens. A pintura justifica o contexto histórico do instante intimista e não o contrário, contudo, a obra pictórica não é a ilustração do texto, mas o texto histórico, por ser formulado a partir de um referencial cultural e social do artista, serve de base para a sua concepção, o que nos conduz a um problema que, segundo

Sontag, não foi solucionado, o problema da interpretação, pois “[...] nós somos o que somos capazes de ver (ouvir, tocar, cheirar, sentir) inclusive mais forte e mais profundamente do que somos o conjunto de ideias que armazenamos em nossa cabeça” (SONTAG, 1987, p. 345).

Parte de nossa capacidade encontra-se no que já convenciamos denominar convergência entre as imagens, nesse caso convergência de cores (fig. 224 e 225), com a utilização do recurso *chiaroscuro*, visto pela luz pequenina de uma vela ou de uma janela. Nesse caso, a luz reflete emoções bem distintas em função da condição de vida das personagens que, embora dentro de uma narrativa com cores próximas, encontram-se distantes na referência de seu contexto.

Figura 224: *Prisioneiro*, Nikolai Iarochénko, 1878
Figura 225: *Mulher lendo à luz da vela*, Peter Ilsted, 1908

3.3 A textura e o uso da cor

Decodificar uma pintura implica considerar dois aspectos: o primeiro, seus elementos, a escolha de personagens e cenários, realizada pelo pintor; o segundo, as cores escolhidas e como elas se distribuem, se elas preenchem as formas ou se elas ditam os limites, ou seja, realizam as formas na pintura. A cor seria um código essencial, mas como separá-la? Como ter a convicção exata acerca das misturas que o artista pode ter reunido em um único verde ou lilás? Podemos partir das cores primárias e da formação, a partir de cada uma delas, para a formação de outras, mas isso não é suficiente. Seria possível afirmar que a pintura possui cores metafóricas e metonímicas que podem ser comparadas e lidas com a contribuição do que a ciência já nos esclareceu a respeito das cores. Sabemos que nem toda cor nos é visível; William Herschel compreendeu isso, ao detectar a superfície escondida abaixo da extremidade do espectro – a chamada luz infravermelha –, que é invisível aos olhos insensíveis que temos para esse tipo de luz, embora nossa pele a possa sentir. Outra contribuição essencial foi a de Joseph Fraunhofer, ao perceber que o comprimento de onda não determina somente o som que ouvimos, mas também a cor que vemos; trata-se da associação dos nossos sentidos à luz que sequer podemos ver. O prisma espalha essas cores escondidas num feixe de luz solar, quando ela viaja pelo ar ou espaço – a *luz = cor* associa-se ao espaço também na natureza e não apenas na arte; todas as suas cores movem-se à mesma velocidade, mas ao atingir o vidro em um ângulo, a luz desacelera e muda sua direção. Dentro do prisma, cada cor se move com velocidade distinta; a cor violeta, carregada pela onda mais curta que vemos, desacelera mais que a luz vermelha detentora de uma onda mais longa. Essas mudanças na velocidade separam as cores, desviando seus caminhos em direções um pouco distintas – temos assim o funcionamento do prisma.

Figura 226: Linhas verticais do espectro de Fraunhofer

Numa obra pictórica, cada elemento traz uma mensagem, e a cor traz mensagens em suas linhas pretas verticais¹²⁸, evidenciando que as camadas para o “belo” estão interligadas com a química da Terra e sua atmosfera. A grande emissora da mensagem colorida, ou seja, a grande detentora do código, é a natureza e sua paleta. As ondas de luz do Sol, de distintos comprimentos, chegam à Terra, as pétalas de cada flor absorvem de forma muito particular toda a luz vermelha de pouca energia com comprimento de onda longo e essas pétalas não refletem a cor azul com sua energia mais forte e suas ondas mais curtas, como resposta. Desse fascinante diálogo entre o Sol e a Terra é que podemos *ler* as cores nas árvores ou em uma pintura com árvores.

As ondas mais longas, aquelas que vemos como vermelho, têm a energia mais baixa. A *mensagem* das cores aparece a nós como a forma de nossos olhos perceberem quão energéticas são as ondas de luz, as cores em nossos olhos, são ativadas por uma variação particular na frequência e energia das ondas de luz. Aquelas linhas verticais do espectro de Fraunhofer, que ocorrem quando as ondas de luz dessas cores específicas estão sendo absorvidas, se dão em outro nível de realidade, bem menor que a realidade do mundo que conseguimos visualizar tão prontamente. A mensagem secreta das cores tem um profundo elo com a mensagem secreta das pinturas; aqui podemos nos perguntar a respeito das pinturas, esboços etc. em preto e branco, ou até as imagens literárias destituídas de ilustração que não nos oferecem uma cor identificável, mas que, ainda assim nos oferecem a cor, porque sabemos a cor das coisas da natureza por causa das ondas de luz. A cor faz-nos questionar o lugar ocupado pela intuição na obra de arte; até que ponto a intuição é suficiente e eficiente numa leitura do mundo e para o mundo, uma obra expressa a partir dele e para ele? A cor faz-nos considerar os aspectos da probabilidade na arte.

As denominadas linhas negras ou escuras encontram-se na pintura, delimitando os limites das cores, da mesma forma que na natureza; é possível dizer que a obra pictórica metaforiza as linhas negras que a natureza de modo sutil e invisível nos oferece, a pintura as traz para a visibilidade. As linhas escuras da arte, tal como as da natureza, podem ser mais ou menos espessas; a única diferença é que a arte pode decidir, na pessoa de seu autor pictórico se tal linha trará um limite narrativo veementemente forte ou sutil. As linhas escuras indicam em que medida as cores e os elementos na obra pictórica necessitam ser separados.

¹²⁸ As chamadas linhas escuras somente foram descobertas em 1802 pelo médico William Hyde Wollaston. Até então, homens como Leonardo da Vinci, René Descartes, Isaak Newton e muitos outros já haviam observado o espectro de cores produzido pela passagem de luz solar pelo prisma, mas eles em geral utilizavam uma abertura circular ou furo na frente do prisma e não uma fenda estreita que, ao ser posicionada paralelamente à borda de refração do prisma, evidencia as linhas que seriam as fronteiras entre as cores primárias do arco-íris.

Nas obras *Retrato das irmãs de S. Bótkin* (fig. 229) e *Outubro. Domotkanovo* (fig. 227), Valentin Seróv espalha sutileza, ao trazer um afinamento das linhas e, com esse efeito, um refinamento dos traços; todo o espaço não preenchido pela linha divisória será dividido por cores sobrepostas. Na obra *Outubro*, o limite é ditado pelo feno, o que torna as linhas algo secundário e praticamente invisível; esse efeito foi alcançado também por Iliá Riépin em *Cena de balé* (fig. 230), nesse caso tornando desnecessária a clareza dos traçados das faces.

Figura 227: *Outubro. Domotkanovo*, Valentin Seróv, 1898

Figura 228: *Outubro. Domotkanovo* (em preto e branco), Valentin Seróv, 1898

Figura 229: Retrato das irmãs de S. Bótkin, Valentin Seróv, 1900

Figura 230: Cena de balé, Iliá Riépin, 1875

Valentín Seróv atingiu a leveza do balé com o recurso às linhas tênues; são elas que enfatizam a sutileza da bailarina, que parece um pássaro, sem, contudo, destituir a força concentrada em seus pés. A narrativa pictórica parte de um desenho feito no ar, uma ausência de sensações em boa parte do campo perceptivo que é uma condição necessária para que a sensibilidade se concentre em um espaço e em um tempo; como na canção que conduz a bailarina e que possui sua estrutura sonora permeada por intervalos de silêncio puro, para que o som se sobressai sobre esse silêncio. No espaço vazio da bailarina, está o insensível lugar das sensações visuais sobrepostas ou divididas para o esteio principal, o pé que sustenta toda a imagem.

Figura 231: Anna Pávlovna no Balé as Sílides, Valentin Seróv, 1909

Num primeiro momento, a paisagem citadina simbolista de Iúri Ánnenkov traz o reforço das linhas divisórias em meio ao azul dominante. São linhas negras intermediárias, que traçam de forma evidente ao leitor o portão, o muro, a construção, as janelas, a luz, a paisagem ao longe, sem pesar ao olhar; mais sutis, sem se deixarem perceber, são as linhas de seu *Arco do Triunfo* (fig. 236). As cores dos traços na vista de Paris são negras, já no Arco do Triunfo são do mesmo tom de toda a tela, apenas contrastante.

Muito mais fortes são as linhas de Burliúk (fig. 232 e 233). Elas trazem outro aspecto da obra pictórica: a força. A força delas revela a intensidade que o artista pretende causar, bem como a impressão em seus leitores. Em geral, quanto mais próxima da abstração e da ênfase geométrica, maior será a ênfase nas linhas divisórias, seja qual for a cor que elas possuam, como é o caso de algumas obras de Liubóv Popóva. Contudo, um mestre da ênfase nas linhas é Pável Filónov e seu realismo analítico, com o predomínio da forma em detrimento da cor. Como se não bastassem as marcadas e marcantes linhas, elas sobrepõem-se, ganham outras dimensões. A cor é coadjuvante da linha e também pode ser ela própria uma linha; um efeito que iguala tempo, espaço, força e cor.

Figura 232 e 233: Abstração (ambas), Davi Burliúk, 1910

Figura 234: Navio, Pável Filónov, 1919

Figura 235 e 236: *Vista de Paris de Meudon* (1925); *Arco do Triunfo*, (1929) por Iúri Ánnenkov

Pável Filonov traz ao leitor as impressões difusas que irão conduzir à nitidez em toda a sua obra; por meio da força divisória, ele multiplica as pessoas, domina as personagens em múltiplos universos dentro de um único espaço; coloca-as todas ao mesmo tempo na narrativa

pictórica. Com a sobreposição das formas geométricas, Filónov sobrepõe todos os elementos da tela, das personagens aos objetos e às cidades. Em obras como *Navio*, as personagens assumem a forma de esculturas saltitantes, como se cada uma delas pudesse saltar da tela; a sobreposição dos elementos permite que cada um possa sobressair. Na obra *Burgueses em uma carruagem* (fig. 237), o efeito da criptografia dos elementos faz que cada um queira desaparecer no universo visível que é a tela; é como se a tela pudesse ocultar tudo, as personagens e os objetos sem diferenciações. Tudo é absorvido pela forma.

A reprovação de seu estilo analítico pelo governo soviético e a proibição da exposição de suas obras, fizeram esse entusiasta inicial do regime ficar sem meios de subsistência, mas não diminuíram sua capacidade e habilidade de servir-se da geometria e da justaposição. Sua análise do homem e de sua forma, cercado de outras formas justapostas, diluído em faces diversas que representam desde um casal ou a multidão, desempenha a tarefa e o desafio de formar uma única personagem, a tela, como um todo indizível, mas codificável em partes que assumem, cada uma delas, uma forma diversa e dialogante com a forma seguinte. Esse movimento de formas faz o leitor embrenhar-se num universo imenso de formas diversas, capturando forma por forma, sem que a escolha de cores não sacrifique as formas. Um único *Salteador* apresenta-se difuso entre outros homens e outras formas de homens; a sinfonia reúne rostos que se perdem em meio a tais funções e compõem uma única em sua personalidade geometrizada. A geometria se movimenta para obter formas humanizadas.

As cores intensas – roxas, verdes, amarelas, azuis e vermelhas – do fauvismo de Matisse se apossam dos *bulevares* de Malévitch, e do *Homem com cavanhaque* de Gontcharóva, servindo para designar os estados emocionais das personagens; um equilíbrio reflexivo delas que, em sua maioria, são pouco distribuídos no espaço pictórico ou então uma única personagem central, delimitada por fortes linhas escuras. As linhas escuras ou linhas coloríficas do fauvismo (fig. 238) também foram utilizadas como divisórias por pintores russos como Martiros Sarian em suas paisagens e Iliá Machkóv em suas obras de natureza morta, paisagens e retratos. A mulher de Minsk conclama todas as cores fauvistas, tal como *Os cavalos*, de Davi Burliúk, e *Filomena*, de Sonia Delaunay.

O modo de utilização das linhas escuras, aqui tratadas como delimitadoras de espaços dentro da obra, pode reforçar um estilo que insira o artista em uma escola ou não, e traz consigo a convergência de uma obra com outra ou não; porém, tratar a cor como foi compreendida pela ciência, enriquece a análise da obra pictórica. A possibilidade de associação entre arte e ciência tem um vínculo estreito com a abstração.

Um casal, 1912

Salteador, 1926-1928

Primeira Sinfonia de Chostakóvitch, 1935

Leste e oeste, 1912-1913

Burgueses em uma carruagem, 1912-1913

Figura 237: Narrativa pictórica das formas em Pável Filónov

No bulevar, Kazimir Malévitch, 1878-1879

Homem com cavanhaque, Natália Gontcharóva, 1907

Retrato de uma mulher, Minsk, Iliá Machkóv, 1908

Filomena, Sonia Delaunay, 1907

Cavalos, Davi Burliúk, 1908

Paisagem urbana, Iliá Machkóv, 1911

Figura 238: Narrativas pictóricas de fortes traçados

Muitas das evoluções científicas e artísticas se deram, em especial, a partir do século XX, em função de um movimento que seguia rumo à abstração. Para Miller, os artistas estavam um pouco à frente dos cientistas na questão da abstração, pois eles estavam distanciando-se das representações clássicas. Mais, “como os cientistas, os artistas também exploram mundos que são visíveis e invisíveis. E assim, não por coincidência, uma tendência semelhante à dessubstancialização ocorreu em arte quase coincidentemente com a ciência” (2008, p. 214).

A ascensão do cubismo apresenta um caso interessante porque foi programático em intenção e atingiu seu objetivo por meio de artistas com o mesmo pensamento, como Picasso e Georges Braque (1882-1963). [...] demorou até 1948 para que a transformação da representação na física atingisse a visualizabilidade mais abstrata com sua dessubstancialização concomitante. Em contrapartida, o artista russo Vassíli Kandínski e o artista holandês Piet Mondrian trabalharam ao longo destas linhas desde a segunda década do século XX, durante o desenvolvimento das derivações do cubismo. Sem atenuar demais as coisas, podemos dizer que a representação visual em um diagrama de Feynman é um avanço na imagem visual em ciência semelhante a um salto da arte dos antecessores de Giotto para o moderno expressionismo abstrato de um Mark Rothko, cujas telas exibem grandes faixas de cores vibrando sutilmente, uma fluindo para a outra, isto é, dessubstancialização completa. Deste modo, ocorre um aumento na abstração das representações visuais desde o fim do século XIX e início do século XX (MILLER, 2008, p. 214-215).

A natureza transcendeu a arte no momento de sua própria existência desde a formação de seu próprio processo evolutivo para autofazer-se sobreviver e viver nas mais variadas formas dentro das várias possibilidades de malogro; a existência e persistência da vida precisou de muitos acasos e sucessivos sucessos. Por causa da natureza, a arte pôde existir; é dela que provém toda a essência da arte; sem ela, o artista não poderia tentar aproximar-se de suas formas ou distorcê-las, nem sequer elaborar códigos com elementos e cores para que nós, leitores, pudéssemos chegar à conclusão de que se trata de uma árvore ou um pássaro, ou qualquer outra forma configurada pela natureza. A arte de Kandínski (fig. 239 e 240) abstraiu a estrutura geométrica, tornou o palpável, que há na forma das coisas geométricas, dispersões no ar.

É fundamental considerar que a pintura, diferentemente da literatura e de outras manifestações artísticas, tem as funções da linguagem subordinadas às leis da física (ondas formadoras de cores, dentre outras), da matemática (geometria euclidiana, dentre outras) – que são leis da vida – e ainda carece de elementos da neurociência e de outras áreas para uma leitura mais apropriada de seu objeto. As leis da natureza mostram-se mais presentes na pintura; as semelhanças entre a leitura de um livro e de uma pintura estão no momento em que

o leitor decodifica os símbolos a fim de estabelecer um sentido, quando ele se vale da inferência e da dedução dos elementos (cenários citadinos ou rurais, paisagens vivazes ou bucólicas etc.) e da linguagem corporal da personagem (feminina ou masculina, múltiplas personagens ou uma única, misturada a outras ou individualizada das outras etc.) para aprofundar a compreensão, quando, por já ter uma compreensão e uma experiência anterior com a obra, chega a uma “leitura personalizada” e a partir dela explica suas opiniões com menções que a ultrapassam. Contudo, o livro solicita do leitor a imaginação da cena, enquanto a pintura se apresenta como uma imagem já finalizada em um espaço pequeno de comunicação – a tela –, para criar todos os efeitos próximos ou distantes da realidade, para atribuir formas e cores; além da percepção dos conteúdos culturais e sociais, o artista precisa possuir noções espaciais. Não nos referimos a espaciais apenas no sentido geográfico, mas, além dessas especificidades que alguns pintores decidem colocar ou não na obra, falamos de noções espaciais invisíveis, e de cores e de linhas que estão além do óbvio, mas apresentam-se em nosso dia. A grande arte, como a ciência, também utiliza o que está além do óbvio. O livro expressa-nos, página por página, os passos de suas personagens; a pintura conta-nos tudo num único instante.

A compreensão da natureza traz consigo a compreensão da arte; nada que nos faça entender um pouco mais a realidade circundante pode prejudicar-nos em nossa elaboração de modos criativos para que a vida se torne ainda mais fascinante frente ao sem-fim de possibilidade de descobertas, tanto na ciência quanto na arte. A geometria, por exemplo, já estava na natureza e foi apreendida pela arte.

A geração das cores inclui tanta geometria, e a compreensão das cores é apoiada por tantas evidências [*evidentia*: “condição de evidente”], que por causa delas eu posso dessa forma tentar estender um pouco os limites da matemática, assim como a astronomia, a geografia, a navegação, a óptica e a mecânica são verdadeiramente consideradas ciências matemáticas, mesmo que lidem com coisas físicas: o céu, a terra, os mares, a luz e o movimento local. Assim, embora as cores possam pertencer à física, a ciência delas deve, contudo, ser considerada matemática, na medida em que são tratadas pelo raciocínio matemático (NEWTON, 1984, p. 439).

Wollaston tinha real interesse pelas cores em si próprias e por isso deixou de lado as linhas escuras, apesar de ter realizado uma classificação que envolvia as linhas mais fortes e algumas mais fracas. A redescoberta dessas linhas escuras se deu anos mais tarde, em 1814,

pelo óptico Joseph von Fraunhofer¹²⁹, ao tentar encontrar as fontes monocromáticas da radiação. Em sua busca por um meio que pudesse medir o poder de dispersão de vários tipos de vidro, exatamente como Wollaston tinha feito doze anos antes, Fraunhofer examinou a luz solar em um quarto escuro, tal luz, ao entrar na fenda estreita, a luz foi colimada por uma lente convexa, de modo que seus raios atingiram o prisma de forma paralela; ela foi, então, refratada pelo prisma e o espectro foi visto com um telescópio. Fraunhofer tinha a esperança de reproduzir o traço amarelo brilhante bem definido (ou laranja), que tinha observado em chamas e na luz do lampião, mas, para sua surpresa, o espectro solar continha uma linha muito escura na posição, onde ele esperava por uma faixa amarela brilhante.

Figura 239: *Fresco sombrio*, Vassili Kandinski, 1927

Figura 240: *Movimento I*, Vassili Kandinski, 1935

A sombra de uma personagem, projetada na parede ou no chão, obedece a regras da narrativa pictórica estipuladas pelo artista. Ao esperar por uma banda brilhante – semelhante à observada na imagem “visível”, em que o amarelo brilhante, reapresentado na parede, na pintura ocorre pelo viés da luz do lampião –, Fraunhofer observou com o telescópio um

¹²⁹ No final do século XVIII, a superioridade dos ingleses como fabricantes de instrumentos, tais como Ramsden, vinha sendo questionada pelo fato de a Alemanha tornar-se cada vez mais importante nesse ramo; a liderança na produção de instrumentos ópticos passou dos oftalmologistas de Londres para a escola alemã. Sua representante mais notável foi a loja de óptica *Munique*, de Joseph von Utzschneider (1763-1840) e Joseph Fraunhofer (1787-1826), ainda no primeiro quartel do século XIX. O tipo de montagem empregada para o refrator Dorpat faz com que o telescópio em utilização tenha seu peso contraposto no eixo equatorial, de modo que o tubo do telescópio possa ser facilmente colocado em posição. O eixo polar então é rodado à taxa do dia sideral. Com o auxílio deste instrumento, F.G.W. Struve (1793-1864), entre outras coisas, pesquisou todo o céu a partir do pólo celestial até uma declinação de -15° , e como resultado, cerca de 120.000 estrelas foram examinadas (SMITH, 2008, p. 156-157).

incontável número de linhas verticais fortes e fracas, mais escuras que o restante da imagem a cores, algumas quase perfeitamente negras. Com diferentes prismas, ele demonstrou que as linhas escuras possuíam posições fixas no espectro solar, mapeando 576 linhas escuras, facilmente observáveis com um espectrômetro. Ao encontrar sua fonte monocromática para a determinação dos índices de refração de vários materiais, ele se desinteressou das escuras, enquanto muitos cientistas iniciaram a busca da origem de tais linhas; a explicação correta é geralmente atribuída ao físico Gustav Robert Kirchhoff, em 1859¹³⁰.

“Entendemos, e representamos, o mundo sobre nós não apenas por meio da percepção, mas com a complexa interação entre percepção e cognição. Representar fenômenos significa literalmente *re-apresentá-los* como texto ou imagem visual, ou uma combinação dos dois” (MILLER, 2008, p. 191). É essencial mencionar que esse foi um momento de grande entusiasmo, “o início do século XX era de otimismo na ciência. O mal-estar do *fin de siècle* foi derrubado por três achados monumentais: os raios x (1895), a radioatividade (1896) e o elétron (1897)” (*ibid.*, p. 193). A ciência, tal como a arte, ocupou-se de metaforizar as entidades invisíveis para trazer forma a elas, “os elétrons foram descritos como bolas de bilhar que possuem carga” (*ibid.*, *ibid.*); tratou-se de uma escolha por um modo de representação que se estendeu ao mundo subatômico e que se encontrou com as bruscas mudanças de representação, extremamente semelhantes às ocorridas na arte; os cientistas precisavam, tal como os artistas, de experimentações voltadas às representações abstratas da natureza. A descoberta do elétron teria conduzido alguns cientistas ao questionamento acerca do positivismo, mas como seus adeptos eram proeminentes, diferentemente do que vinha ocorrendo na arte, “o modo de representação do elétron permaneceu firmemente ligado ao mundo das percepções sensoriais” (*ibid.*).

Representação versus abstração foi um tema de grande interesse para os artistas e cientistas na virada do século XX. Nas ciências, prevaleceu o positivismo do cientista-filósofo vienense Ernst Mach (1838-1916). De acordo com Mach, o cientista sério deve se concentrar em dados experimentais redutíveis às percepções. Então Mach considerou que os átomos seriam hipóteses meramente auxiliares, talvez úteis para fins de cálculo [...] o caso da arte, onde um contramovimento para a figuração e a perspectiva que tinha sido reforçado desde a Renascença veio à tona com força no pós-impressionismo de Paul Cézanne (1839-1906). A tendência para a abstração continuaria na arte durante a primeira década e meia do século XX, devido, principalmente, às explorações do espaço por Pablo Picasso (1881-1973). Na ciência, a princípio, o movimento em direção à

¹³⁰ Maiores informações podem ser verificadas nas obras: Wollaston, W.H. *Phil. Trans.*, 1802; Fraunhofer, J. von *Denkschriften der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München*, 1814-1815, e Kirchhoff, G. *Monatsberichte Akad. Wissen.*, Berlin, 1859.

abstração seria de um tipo menos visual. Pelo contrário, foi em direção à investigação dos fenômenos que estão além das percepções sensoriais, embora um pouco ironicamente utilizando imagens visuais captadas a partir de fenômenos que realmente testemunhou. Albert Einstein (1879-1955) foi o catalisador para este movimento (MILLER, 2008, p. 193-195).

Ainda segundo Miller (*ibid.*, p. 197), as teorias especial e geral da relatividade são baseadas em imagem visual captada a partir de fenômenos que, na verdade, não se podem testemunhar, apesar das mudanças na intuição e no senso comum. Para que a pesquisa científica possa ser esclarecida aos leitores, a *metáfora* torna-se um meio para uma explicação do seu objeto; para a ciência a metáfora é tão essencial quanto, na arte; ela simplifica a visualização de teorias complicadas.

Utilizando principalmente as experiências de Ernest Rutherford (1871-1937) de 1909-1911, em que ele descobriu o núcleo do átomo, Bohr propôs em 1913 uma teoria atômica com base na visualização agradável do átomo como um minúsculo sistema solar. [...] Esta técnica de extrapolar conceitos do macroscópico ao microscópico não era nova. Um aspecto central da criatividade científica é a capacidade do cientista para criar algo novo, relacionando-o com algo já conhecido. [...] Basicamente, uma metáfora de interação é a da forma: {x} que age como *se fosse um* {y}, onde o instrumento da metáfora – *como se* – refere-se ao tópico primário x para o tópico secundário y. [...] Em suma, a metáfora é o instrumento pelo qual os cientistas podem passar entre os mundos possíveis, às vezes utilizando os princípios da correspondência (*ibid.*, p. 197-199).

Ainda que esteja ausente, a cor não pode se ausentar de uma obra pictórica, o preto e o branco (fig. 241, 248 e 250) permanecerão na imagem, delimitando com suas linhas escuras a forma e a história pictórica que pretende contar ao leitor. A cor é, portanto, o código (função metalinguística) da aura da *mensagem* (função poética) na pintura, pois está vinculada às emoções do artista (função emotiva) e também às suas referências (função referencial). A luz, que projeta a sombra, trouxe-nos uma grande compreensão acerca das cores e suas possibilidades. Quando em uma obra pictórica, diferentemente da obra literária, podemos vislumbrar a luz, dentro de qualquer objeto que tenha sido capaz de reproduzi-la – o lampião –, ela é apreendida para produzir a sombra que o artista quer; podemos perceber que ele transcendeu os limites naturais da própria luz em alguns casos, se ele opta por não seguir as regras de projeção das sombras, mas também aqui arte e ciência se encontram: a luz projeta a sombra visualmente na pintura; na literatura, essa projeção precisaria ser descrita.

A interação da luz com o sistema olho-cérebro – *cor*¹³¹ – como um fenômeno eletromagnético discernido por comprimento de onda diferente, possui uma natureza física que é entendida como onda de luz (comprimento de onda), descrita pelas experiências de Newton ao comentar a refração, a decomposição da luz branca e a distinção entre mistura de luz (mistura aditiva) e mistura de pigmento (subtrativa). Todas as cores utilizadas pela arte são pigmentos, ou corpóreas. São cores que absorvem luz, e suas misturas são governadas pelas regras da subtração. Quando cores complementares ou combinações das três primárias são misturadas em determinadas proporções, a resultante subtrativa é o preto. A mesma mistura em cores prismáticas, não corpóreas, levará ao branco como resultante aditiva.

Além de Newton, grandes autores refletiram acerca da cor. Goethe nos deixou suas impressões nas por ele chamadas “leis da visão”: “Se uma imagem colorida se imprime numa parte da retina, a parte restante logo se dispõe a produzir a cor correspondente” (GOETHE, 1993, p. 67). Ao considerarmos como base as funções da linguagem, temos: a cor = código = função metalinguística e os elementos simbólicos, símbolo = referência da obra = função referencial; tal *código* + *elementos*, teria a função de informar a função emotiva, como a emissora e geradora dessa mensagem e, a partir dela, gerar sua essência, sua função poética.

Bem, é possível afirmar que, na interpretação de Goethe, as cores do espectro são detentoras de valores diferentes na sua intensidade (luminosidade). A partir dessa luminosidade, Goethe estabelece uma espécie de proporção áurea para as cores: se uma cor é naturalmente mais luminosa, como o amarelo, ao combinar-se com um tom de natureza mais escura, a proporção entre ambas deve ser tal que a área ocupada pela cor mais luminosa seja menor. Para que haja equilíbrio e harmonia, essa proporção, partindo das cores primárias, obedece à seguinte razão: amarelo: vermelho: azul = 3 : 6 : 8. Dessa proporção, Itten sugeriu um cálculo equivalente para alcançar proporções harmônicas a partir de outras combinações de cores do círculo cromático, o que chamou de “esfera e estrela cromática”; nesta, para uma completa demonstração das relações entre cores, ele utilizou a esfera cromática, modelo que havia sido criado por Philipp Otto Runge e garantia a visualização nas misturas entre os matizes, compreendendo os tons de cinza e os contrastes claro-escuro. Na esfera cromática,

¹³¹ *Um princípio importante*: qualquer espectro de cor é percebido pelos sentidos com três diferentes respostas de frequência. 1. Um único comprimento de onda dominante – o seu matiz misturado com certa quantidade de luz branca (saturação); 2. De certa intensidade ou brilho; 3. Indicando os números: comprimento de onda dominante (matiz); luminosidade (potência total); e saturação (pureza). *Teoria trístimular da cor*: a cor é inerentemente um espaço tridimensional. *Metâmeros*: se duas cores produzem os mesmos valores trístimulares (colorimetria), então elas são visualmente indistinguíveis. *Interpretação ondulatória da luz*: de acordo com o modelo ondulatório, a frequência de uma radiação é independente do meio de propagação. O comprimento de onda de uma radiação magnética é a distância que a onda percorre durante certo tempo.

cada ponto pode ser localizado pela interseção das linhas meridionais e paralelas. Para entender as doze cores do seu círculo, Itten utilizava apenas seis paralelas e doze meridionais. Dessa forma, seu círculo cromático de doze cores correspondia ao corte equatorial da esfera. Com um desdobramento da esfera, Itten criou em 1921 a sua estrela cromática, que se tornou um símbolo da sua didática da cor na Bauhaus: “Para podermos ver a superfície inteira da esfera de uma só vez, podemos imaginar o hemisfério mais escuro dividido pelos meridianos e aberto no mesmo plano do hemisfério mais claro. O resultado é a estrela de doze pontas”.

De todas as formas de arte, a pintura é aquela que possui a supremacia da cor; a música, a literatura etc. não; na arquitetura podemos encontrar modificações de cor ao longo do tempo, na pintura não. A cor é o item fundamental da obra pictórica, e a respeito dela algumas considerações são relevantes: 1) a divergência entre Goethe e Newton quanto às *cores primárias*; 2) a ideia de *harmonia das cores* de Chevreul; 3) Delacroix e a cores primárias na formação de um triângulo com as tonalidades interligadas por uma ponte; 4) a mistura das cores pelo olho tal como na paleta, chamada de *mistura ótica* de Maxwell; 5) a partir do século XIX, o desenvolvimento da tintura sintética, feita da destilação do alcatrão mineral, e ainda no XX, a tintura gráfica, ambas criadoras de cores “novas”.

Na comunicação da linguagem verbal e da linguagem pictórica das cores, estas, pigmentos ou corpóreas, absorvem luz, e suas misturas são governadas pelas regras da subtração. Quando cores complementares ou combinações das três primárias são misturadas em determinadas proporções, a resultante subtrativa é o preto. A mesma mistura em cores prismáticas, não corpóreas, levará ao branco como resultante aditiva.

Na pintura *Siga!* (fig. 241), as personagens resultantes da subtração trazem um predomínio do negro em contraste com a luz da resultante aditiva no chão, nas paredes e em algumas vestes. Sabemos que é dia e que a luz incide principalmente na parede da moradia de onde se aguarda a saída da protagonista. As dezesseis personagens mais evidentes na obra são coadjuvantes e expectadores, todos se concentram à porta, com exceção dos dois homens próximos à pequena janela, que conversam. A moça vem acompanhada de mais duas personagens que irão conduzi-la ao limiar da mudança; ela irá cruzar a porta para o início de uma nova etapa da vida, para seguir adiante.

Ao descrever uma cor, o escritor da narrativa pictórica nos apresenta um fato de sua criação para emitir sua mensagem; mas tal fato não é a cor em si, porque a cor é somente ela; de certo modo, o pintor também segue um processo criativo similar, pois a narrativa não assume necessariamente a cor = fato, mas opta por ter um compromisso maior com as “cores reais”, atribuídas a determinados objetos. Pintar o céu de laranja, não significa que ele tenha

abdicado da cor laranja para o que na realidade a possui, ou que tenha abdicado da cor azul e seus matizes para tingir seu céu; justamente ao negar sua existência na referência conhecida, a cor azul permanece e se fortalece sendo ela própria. Então consideraremos que nenhuma utilização da cor ultrapassa sua existência como cor. Nesse ponto, Newton e Goethe não precisariam discordar em um debate, já que o primeiro trata da cor em sua “realidade”, e o segundo, da cor como possibilidade expressiva na obra de arte. Em Newton, teríamos o azul da ciência, e em Goethe o da arte; esses azuis se configuram como produtos para a visão do homem – o produto da natureza, no primeiro caso, e o produto artístico no segundo – e a descrição de ambos não é menos fascinante na ciência do que na arte e vice-versa.

Ao passar pelo filtro analítico, descritivo ou até interpretativo, a cor se torna outra coisa, sem deixar de ser ela própria. Na pintura, a cor vem a ter uma de suas materializações e significações; a pintura é uma das materializações do que Newton observou como sendo o “célebre fenômeno das cores” na tela pintada, o objeto artístico em que o fenômeno acontece e celebra todas as suas possibilidades. Newton foi criticado em seu início de carreira, por Robert Hook,¹³² por defender, de acordo com este, que a constituição da luz não eram os pulsos de pequena amplitude que se propagavam num meio, preenchendo o espaço, mas uma substância material (ASSIS, 2002, p. 18).

Figura 241: *Siga!*, Ivan S. Ijakévitch, 1896

¹³² “Para Hook, ao contrário, a luz era constituída por pulsos de pequena amplitude que se propagavam num meio, preenchendo o espaço. Enquanto para Hook só havia duas cores básicas (vermelho e azul) e as cores geradas por distorções nesses pulsos durante as refrações, Newton sustentava que há infinitas cores, cada uma delas correspondendo a um grau diferente de refringência, e que cada uma dessas cores homogêneas não é modificada por refrações e nem por reflexões” (ASSIS, 2002, p. 18). Há infinitas cores, e há infinitas possibilidades de expressão dessas cores na arte.

Noite, Mikhail Vrubel, 1900

Figura 242: Narrativa pictórica de comprimento de onda da luz refletida

Se considerarmos o azul e o vermelho simplesmente como as cores que são, poderemos falar em convergência e divergência poética (poética como objeto artístico), quando colocarmos pinturas atemporais ou temporais de distintos movimentos artísticos? Em certo sentido, se focarmos somente na cor como função metalinguística, a resposta será positiva; mas, se focarmos no conjunto do texto pictórico presente em todo o espaço da tela, nem sempre. Um aspecto, relevante neste trabalho, remete à consideração da óptica e suas contribuições para a compreensão das cores, em especial a partir do século XVII, sem deixar de considerar também estudiosos como Goethe, Wittgenstein e Schopenhauer, com suas importantes contribuições para a compreensão das “cores”¹³³ aplicadas às humanidades.

Se pensarmos que “os movimentos dos corpos celestes realizam-se em espaços destituídos de qualquer resistência” (NEWTON, 2008, p. 336), e que o mesmo ocorre com a obra pictórica, na pintura, de modo distinto do que ocorre com a fotografia, podemos dizer que os corpos e elementos movimentam-se em espaços “livres”. Pela via da simplificação, estimam-se os efeitos produzidos em casos mais complexos, um tratamento ao qual a arte não precisa se furtar, sustentada em seu contexto de feitura, de maneira que não seria absurdo afirmar, acerca de muitos objetos artísticos, o que afirmou Newton: “seria interminável e impossível a observação direta e imediata de todos os pormenores” (*ibid.*, p. 337).

Nas imagens em tons cinzentos¹³⁴ que ainda não se tornaram azuis e são uma referência neutra, e temos ainda o azul acinzentado como símbolo de um dia que contém o frio em sua sobriedade, o símbolo = referência, transcendente da cor = código, passa a ser o que ela simboliza junto aos aspectos emocionais e individuais do artista e dos leitores de sua obra. O branco toma conta do azul e auxilia-o em seu ato de acinzentar; em muitas obras os elementos encontram-se em seu devido lugar. Nada, nessas obras objetiva desobedecer às leis naturais correspondentes à realidade, mas, ainda assim, a arte não corresponde à realidade –

¹³³ Toda compreensão das cores tal como elas são, como se apresentam naturalmente em sua “forma” “pura” e “simples”, dependeu da ousadia das grandes mentes como a de Kepler (*Ad Vitellonum Paralipomena*, 1604 e *Dioptrice*, 1611), do arcebispo de Spalato, Antonius de Dominis (*De Radiss Visus et Lucis*), Snell (que entre 1621 e 1625 descobriu a correta lei da refração – seno do ângulo de incidência proporcional ao seno de refração para um mesmo par de meios), Descartes (*Discours de la Méthode*, 1637-1638), Marcus Mari (*Thaumantias: Liber de arcu coelesti de que colorum apparentium natura, ortu, et causis*, 1648), Fermat e seu estabelecimento da lei correta de refração (em 1661), James Gregory (*Optica Promota*, 1663), Robert Boyle (*Experiments and Considerations Touching Coulours . The Beggining of an Experimental History of Colours*, 1664), Isaak Barrow e a publicação de suas aulas ministradas em Cambridge (1669), Erasmus Bartholin e a descoberta da dupla refração neste mesmo ano, Roemer e a concordância com Galileu de que a luz demora certo tempo para se propagar, e ainda Huygens (*Traité de la Lumiere*, 1690). A esses estudiosos da luz e outros devemos o fim de seu mistério e, em consequência, o fim do mistério das cores; nos vimos diante da mágica realidade das cores (*ibid.*, p. 19-20).

¹³⁴ “A brancura e todos os tons cinzentos entre o branco e o preto podem ser compostos de cores, e a brancura da luz do sol é composta de todas as cores primárias mescladas numa proporção devida” (NEWTON, 2002, p. 121).

inclusive nesses casos – e por isso pode burlar suas leis. Embora o artista escreva pictorialmente com os elementos de sua existência e experiência no mundo “real”, a arte não precisa, por exemplo, obedecer à gravidade, a determinadora de que “[...] necessariamente decorre que todos os corpos ao redor da Terra devem tender para baixo e, portanto, devem descer diretamente à Terra caso estejam em queda a partir do repouso” (NEWTON, 2008, p. 339); os corpos que o artista põe sobre a tela – tela que está nessa mesma Terra sem que a Terra inserida na tela esteja necessariamente seguindo as leis da Terra, onde o objeto artístico ainda neutro, não pintado, está e permanece estando após a escrita pictórica –, não necessariamente precisam obedecer ou estar em suas leis e sob a atuação de suas forças.

Figuras 243 e 244: *O circo azul* (série), Marc Chagall, 1950-1952

Chagall iguala animais e pessoas, e ainda “anjos” e pessoas, promovendo uma reunião de todos em todo e qualquer cenário que pertença à realidade. A força de sua obra conduz todos os movimentos, que compõem a tela, a rumarem para o interesse do artista; são como essas forças centrípetas “[...] os raios das várias órbitas e que elas continuamente gerarão outras órbitas” (*ibid.*, p. 339). São forças não dirigidas a inumeráveis pontos imaginários no eixo da Terra e que diminuem ao se afastarem da força da qual fluem. A feitura, sob o efeito das forças das coisas naturais, possui certas semelhanças com as estrelas. Em meio a tantas cores na obra de Chagall, devemos lembrar que Newton está lidando com todas as cores do universo produzidas pela luz e não pela imaginação.

A grande inspiração do objeto artístico e para que ele possa existir, encontra-se na grandiosidade “real” que a ciência provou para que o artista pudesse “criar” ou “recriar”; cada força (como a força circunsolar a descrever todos os espaços planetários inversamente como o

quadrado das distâncias ao Sol) não é o objeto deste estudo, mas não poderíamos deixar de citar Newton para tratarmos de algo que diga respeito à luz e à cor. O que ele denomina a poderosa força circunsolar tornou possível comparar as forças de vários planetas entre si; por que não considerar que a arte tem sua própria grande força ou pequena força (a circunterrestre)? Ao explicar “por que alguns planetas são mais densos do que outros e as forças em todos eles são proporcionais às quantidades de matéria” (NEWTON, 2008, p. 351), o físico nos remete à reflexão de por que alguns elementos possuem mais densidade do que os outros e também a forças¹³⁵ que em todos eles também possuam a proporção das quantidades de matéria.

Figura 245: *Sobre Vitebsk*, Marc Chagall, 1914

A analogia entre forças e corpos atraídos é mostrada nos céus e nos corpos terrestres; Newton comprovou essas afirmações com experiências e experimentos que sempre recorreram à razão, e não é possível colocar a arte em sua forma de escrita pictórica – a pintura – como um objeto destituído dessa mesma razão, pois ela também requer experiências e experimentos. Podemos dizer que a imaginação do artista não se encontra tão distante da do cientista; sem o recurso da visualização prévia, inerente ao processo imaginativo, não poderia Mendeleiev ter visualizado a tabela periódica ou Penrose ter falado em imagens mentais; a composição da imaginação também necessita de um arcabouço de conhecimentos, reflexões e

¹³⁵ “Que corpos tão diferentes em magnitude aproximam-se tanto de uma proporcionalidade com suas forças é algo que não deixa de ser um mistério” (NEWTON, 2008, p. 351).

trabalho expressivo. Ao artista cabe o mesmo nível de empenho; a imaginação e a inspiração são, para a grande arte, o mesmo que para a ciência.

A obra pictórica não precisa obedecer à gravidade, mas está ciente dela. Ao elaborar questões científicas – “Como a partir desses movimentos dados podemos deduzir as forças, ou das forças dadas determinar os movimentos?”¹³⁶ (NEWTON, 2008, p. 339) –, o físico auxiliaria nossas reflexões se, ao aplicarmos essas mesmas questões, buscássemos respostas para os movimentos e a dedução de suas forças e das forças deduzir os movimentos dentro do objeto artístico. Os movimentos e a dedução de forças, na obra de Chagall, o tornam único em sua expressividade; o movimento que ele deu aos corpos no espaço da tela não nos permite reduzir o artista a apenas um infrator das normas da gravidade. Chagall simplesmente desloca todos os elementos da realidade; o peixe voa, a mulher voa e em sua obra tudo pode voar, voar como se estivesse nadando, não se sabe mais onde começa o azul do que poderia ser o céu ou a água; há uma sobreposição ostensiva de todas as personagens e de todas as cores que devem caber no espaço pictórico. Ao atribuir forma a essa imaginação, seja como já dissemos, por meio do estabelecimento do objeto técnico/científico ou do artístico, dentre outros, o artista atribui forma a todo esse arcabouço existencial e essencial da expressão, assim como na ciência.

Kepler atribuiu o surgimento das caudas dos cometas às atmosferas de suas cabeças, suas direções rumo às partes opostas do sol à ação dos raios de luz que levam consigo a matéria das caudas dos cometas e sem grandes incongruências podemos supor que em tais espaços livres, uma matéria tão fina como aquela do éter pode ceder à ação dos raios de luz do sol, mesmo que estes raios não sejam capazes de mover sensivelmente as substâncias densas de nossas partes, que estão entrelaçadas com uma resistência bem considerável (NEWTON, *ibid.*, p. 394).

Tal menção de Newton e Kepler aproxima arte e ciência mais uma vez, já que um artista aperfeiçoa seu trabalho, vendo e estudando os outros. A ciência analisa as aparências e acata-as ou descarta-as, o mesmo faz a arte; como determinar corretamente a *órbita artística*? Quando sabemos que aquela interseção ocorreu em determinado lugar de modo preciso por meio de cálculos no caso da ciência, e no caso da arte, quando o que determina a interseção dos elementos que compõem um quadro – a pintura em sua expressão final –, a precisão expressiva de cada artista gera sua órbita. Na narrativa pictórica de Chagall, estamos diante da influência do cubismo, mesclada ao fauvismo, com uma liberdade maior do que em artistas como Matisse e Picasso. Chagall não poupa absurdidades calculadas no espaço pictórico,

¹³⁶ O que o autor responde nos primeiros livros de *Princípios de filosofia*.

aderindo à modernidade e à figuratividade, como se construísse seu enredo em torno de sonhos, nos quais todas as leis básicas da Terra desaparecem, por isso a gravidade está ausente. O artista dizia que sua arte era erigida ao seu lado, à sua altura e por isso era autêntica, pois não existia entre ele e sua obra nenhum conflito. O artista consegue fazer coexistirem em sua obra tanto os elementos mais modernos da arte quanto os mais antigos hábitos culturais judaicos, sem descartar o cristianismo como alegoria. Chagall atribuiu forma à sua imaginação, e sua arte traz todos os elementos capazes de encantar, ao se fixarem na memória afetiva pela via da racionalidade associada à composição consciente e inconsciente, sua “leitura” passa então a adquirir uma história própria.

Figura 246: Vilarejo russo, Marc Chagall, 1929

A suspensão das pessoas como anjos, na narrativa pictórica de Chagall, cria, a partir da imagem ao receptor último da mensagem, sem destituí-la das cores e dos elementos lógicos e da realidade que irão compor o objeto artístico, um efeito que, na memória de Tesla, é descrito como uma pintura que, ao se reunir a uma música em um sonho, não priva este da realidade, não faz dele um delírio ou devaneio simplesmente, mas um trabalho intensamente criativo associado ao racional (consciente e inconsciente) distanciado da insanidade que em geral se atribui ao artista, ao trabalho científico ou ao de elaboração do objeto prático. Essa ação de fazer um objeto, trazer para o mundo um objeto novo, que ainda não estava nele, é inerente a um tenaz observador capaz de expressar sua observação: “Um ser muito sensível e observador, com seu mecanismo altamente desenvolvido intacto agindo com precisão,

segundo as condições mutáveis do ambiente, é dotado de um sentido mecânico transcendente [...]” (TESLA, 2012, p. 111).

Goethe diferencia a cor e o seu significado; a nosso ver existe o olhar sobre ela que passa pelo filtro das impressões e emoções do emissor e do leitor do texto pictórico, sua função emotiva da linguagem, emoções essas que devem ser consideradas na “leitura” das cores; quando “Goethe não separa o homem do mundo”, traça o olhar que teria um profundo elo com a relação estabelecida entre o sujeito e o objeto (aqui artístico) – arte e natureza em seu caráter *estetizado*. Em Newton, a cor necessita da luz de outra forma; sem questionar a indivisibilidade da luz, Goethe vem no caminho divergente, ao afirmar que a luz não pode ser composta por luzes coloridas; mas fato é que pode. Não pretendemos discordar de Newton, nem desconsiderar o fenômeno cromático manifesto, que é o interesse de Goethe. Tanto Goethe quanto Schopenhauer colocam no tabuleiro de xadrez as possíveis peças “metafóricas” da função emotiva da linguagem incorporada às cores, peças que objetivamente não vigoram nas provas cabais, mas que fazem a diferença no resultado do jogo. Para Newton, o estabelecimento do fenômeno físico levaria à poesia de grande entendimento no sistema universal – não recusaremos a lógica óptica mecanicista, e questionamos em qual das funções da linguagem ela estaria, caso fosse possível precisá-la. A visão, que é o ponto de partida de Goethe, é um trabalho difícil que acontece fora da consciência e apresenta-se então à mente consciente tal como “[...] num relatório minucioso, com os dados digeridos e interpretados” (MLODINOW, 2013, p. 45).

Uma das mais importantes funções do nosso inconsciente é o processamento de dados enviados pelos nossos olhos. Isso porque, seja caçando ou coletando, um animal que vê melhor, come melhor e evita o perigo com mais eficácia, portanto, vive mais. Como resultado, a evolução cuidou para que cerca de 1/3 do nosso cérebro se dedicasse ao processamento da visão – para interpretar cores, detectar situações e movimentos, perceber a profundidade e a distância, decidir a identidade de objetos, reconhecer rostos e muitas outras tarefas (*ibid.*).

Esse ponto de partida, de que a visão seria a grande possibilitadora da leitura do mundo, também já está em Newton, pois a visão da luz, que ele teve em seu quarto, permitiu a elaboração de suas ideias comprovadas. Goethe não acreditava que a cor pudesse ser causada pela luz e somente por ela, porque, para ele, a vida real seria o foco, *inexistiria obra sem vida*; contudo Newton não se teria distanciado tanto desse argumento. A leitura de uma obra pictórica pode partir de uma visão trivial e conduzir a uma visão mais pessoal; a unicidade do indivíduo, quando não conduz a uma visão mecanicista. As mesmas imagens visíveis, que

conduziram Goethe às palavras, conduziram Mendeleiev à tabela periódica, embora o intuito deles seja diferente. É extremamente relevante para a leitura pictórica considerar *a retina viva*, de que nos fala Goethe, ou seja, considerar a linguagem poética das imagens que objetive causar um efeito estético. Contudo, cada observador irá relacionar as cores às suas próprias emoções. As cores, como conceitos prontos em uma linguagem baseada na escala cromática de que nos dá notícia Wittgenstein, levam-nos a considerar a sua leitura como uma leitura reflexiva, que parte do princípio de que a cor é científica e poética, concordando com Goethe, que traz vida aos olhos e ao olhar a cor tal como a natureza, com Wittgenstein, que já pressupõe que exista uma lógica das cores (nosso olhar não vem destituído dela), e com Newton, que nos provou de modo irrefutável que a cor precisa da luz e parte dela.

A cor é o elemento que expressa a própria expressão – e existe a partir dela – na pintura das duas mulheres (fig.247); ambas estão sobre um fundo azul e são o centro da obra, mas as vestes de uma são escuras para enfatizar ainda mais a ausência de cor de sua pele; já na outra, as vestes claras e os adereços visam não a empalidecer, mas, pelo branco de sua pele, apontar o colorido artificial da maquiagem, que não apenas pela textura dada à pele da boiarda, mas também pela aura que a cerca, nos informam dos cuidados dessa mulher com sua aparência. Mas tal oposição ainda se torna mais interessante, se verificarmos que a mulher pálida e sem vida com o olhar embotado olha para o alto, para um lugar alcançado por sua crença e se diferencia da mulher tão iluminada frente ao azul, que olha para baixo e levemente para seu próprio ombro; ela está mais tímida, frente ao exercício de ser, do que a moça hipnotizada em oração. As cores também iluminam o rosto do menino, sem torná-lo enclausurado e sem sol como a moça das preces, mas sua prece apresenta-se no silencioso e tristonho olhar. Do mesmo modo que as cores são definidoras, e que nosso olhar é definidor quando iremos ler uma pintura, o olhar da personagem também nos auxilia e guia o nosso olhar. O olhar do menino está perdido e com o foco em um lugar que não existe claramente para ele, e nem para nós; o olhar da boiarda segue para o ombro-referência de sua timidez, e o da jovem em prece avista um altar ou o céu, ou qualquer espaço que não podemos visualizar na pintura, mas que está lá, ela consegue vê-lo.

A decomposição das cores não elimina o processo do leitor; a ciência não desqualifica a arte e vice-versa. As cores, como expressão da luz, diferentemente de como apareçam na obra literária que nos descreva a cor e por vezes as emoções e sensações do autor e da sua personagem, aparecem na pintura de modo evidente e de certa forma mais objetiva; a cor da pintura tende a aproximar-se da cor-referência em sua natureza essencial. A cor localiza a obra pictórica emocionalmente, e a narrativa pictórica de um espaço similar tem sua definição

expressiva por meio dela. O céu vermelho de Chagall não tem nenhuma relação com o céu cinzento de Levitán, embora ambos estejam sobre um vilarejo (fig. 245 e 246).

Menino com pintassilgo morto, Vassili Tropinin, 1829
Jovem senhorita em prece, Vassili Súrikov, 1879
Mulher boiarda, Aleksiéi Korzúkhin, 1882

Figura 247: Narrativa pictórica em pele

Figura 248: *Vilarejo. Primavera prematura*, Issaak Levitán, 1888

A carroça flutuante rumo ao céu vermelho não se relaciona com a sobriedade das coisas todas em seu devido lugar da primavera prematura de Levitán. Num poema, a dor ou a alegria podem ter uma cor, metáfora do significado desse sentimento para o escritor, mas na pintura, a cor e seu significado tendem a variar mais intensamente diante dos olhos do leitor. Diante do conjunto que envolve a obra pictórica e seus pormenores, fica evidente que a pintura é uma aplicação das cores para a composição de uma narrativa, e a obra literária não necessariamente precisa das cores. As possibilidades de expressão cromática, na escrita pictórica, são maiores do que na literária, pois inexiste o fator tempo na pictórica e o espaço está delimitado – apreendido instantaneamente sem deixar de se mover –; na literatura o tempo é mais crucial e o leitor pode ter uma experiência mais “sua”, ao imaginar as cores, o que novamente as diferencia, pois na pictografia a cor já se apresentou e a partir dela o leitor pode imaginá-la.

Figura 249: *Vitebsk. Cena no vilarejo*, Marc Chagall, 1917

A estetização da linguagem, que perpassa todas as funções da linguagem, a poesia dispersa em várias formas, sendo a primeira delas a própria natureza, essa poesia pura em estado bruto, fornece ao artista da obra literária ou pictórica a possibilidade de apreender a essência cotidiana da existência em seus distintos meios sociais para expressá-la e constantemente esbarra com a perenidade.

Expressar a essência de algo é propriamente um empreendimento inútil. Percebemos efeitos, e uma história completa destes bem poderia abranger a essência daquele. Em vão nos esforçamos por descrever o caráter de uma pessoa, mas basta reunir suas ações e feitos para que uma imagem de seu caráter nos seja revelada (GOETHE, 1993, p. 35).

Figura 250: Vilarejo. Inverno, Issaak Levitán, 1888

Figura 251: Vilarejo. Crepúsculo, Issaak Levitán, 1897

A pintura seria a ação e o feito pronto, o objeto artístico da expressão em poesia, porque é estética. Consideramos que a natureza e a poesia são expressões constantes, mas ambas oscilam; segundo Goethe (*ibid.*, p. 36), a natureza faz isso “com um leve movimento pendular, cria um aqui e um ali, um alto e um baixo, um antes e um depois”, expressões criativas da natureza que se expressam a nós, no tempo e no espaço. Ele classifica seu método como aplicativo – “aplicar as designações universais, essa linguagem natural” (*ibid.*) –, e afirma que seu objeto são as cores em forma de uma doutrina. A partir dessas designações universais o autor conduz à individualidade de cada olhar.

Cada olhar envolve uma observação, cada observação uma reflexão, cada reflexão uma síntese: ao olharmos atentamente para o mundo já estamos teorizando. Devemos, portanto, teorizar e proceder com consciência, autoconhecimento, liberdade e se for preciso usar uma palavra audaciosa com ironia: tal destreza é indispensável para que a abstração, que receamos nos seja prejudicial, e o resultado empírico, que desejamos, nos seja útil e vital (*ibid.*, p. 37).

Figura 252: Vista do vilarejo com telhados vermelhos, Maurice de Vlaminck, 1912

Figura 253: Vista do vilarejo de Giverny, Claude Monet, 1886

Diante de uma temática comum – vilarejo –, os pintores assemelham-se aos escritores, pois sua escrita pictórica, além das características inerentes do local, irá trazer à tona também seu estilo, e resultará a partir da realidade, os aspectos mais chamativos à sua mente. No vilarejo habitado, o céu e as montanhas de Vlaminck estão próximos logo após a curva da estrada e atrás das últimas moradias, inferindo personagens que não vemos; em Monet, embora suas cores se aproximem das de Vlaminck, o céu azul e o verde preenchem as folhagens, que não estão em primeiro plano. As escolhas do escritor pictórico causam distintas impressões no leitor. Há ocasiões em que as cores se irmanam (fig. 252 e 253), mas distribuem-se com traçados imensamente diferentes; a pintura é tomada por tons de azul e verde, sobrepujados pelo marrom e branco, e sua paisagem ainda nos revela ambientes, cujas práticas sociais se assemelham, mas que possuem, por exemplo, tipos de construção completamente distintos para o mesmo fim.

As cores podem tornar-se a personagem essencial da pintura, ou seja, tornar-se maiores do que cada elemento que a compõe. A paisagem passa a ser um complemento da cor, de modo que, se extrairmos os traços, a cor ainda estará em realce, em busca de um sentido, como se a cor existisse na ideia do escritor pictórico antes da composição narrativa na tela. A ausência da cor é expressão pura do traço, ela está lá apenas por suas vias: a via branca dos espaços necessários aos traços negros; a via negra que percorre a via branca; não carece de outras cores para enunciar, mas podemos, como leitores/espectadores compreender cada cor de cada local, porque já conhecemos as cores dos elementos que compõem a obra em nossa realidade cotidiana e não nos cabe extrair a cor real quando ela se ausenta.

Discordamos de Goethe, quando ele afirma que a teoria newtoniana se oporia à livre investigação dos fenômenos cromáticos e a compara a “uma cidadela erguida com

precipitação juvenil pelo construtor” (GOETHE, 1993, p. 38), mas concordamos com ele, quando nos dá o aporte de que nos ocupamos nos capítulos iniciais deste trabalho – a relevância da contextualização, a função referencial da linguagem que se vale dos símbolos de seu tempo mas também os ultrapassa com os fatos.

Se afirmamos acima que o homem é caracterizado por sua história, da mesma forma podemos afirmar que a história da ciência é a própria ciência. Não se pode ter um conhecimento claro daquilo que se possui sem saber o que os outros adquiriram antes de nós. Tampouco se podem aproveitar verdadeira e dignamente as vantagens de uma época sem entender e valorizar as vantagens do passado [...] Expor todo esse conjunto é uma tarefa árdua, pois escrever uma história é sempre algo incerto, em que, apesar de toda a sinceridade do propósito, se corre o risco de ser injusto (*ibid.*, 1993, p. 39-40).

Newton declara não oferecer explicações pela via de hipóteses lançadas com relação às propriedades da luz, mas, sim, propor e provar por raciocínio e experiências com as definições e os axiomas que apresenta. Segue que, ao olharmos para qualquer objeto, a luz que provém de vários pontos do objeto, é retratada pela pele transparente e pelos humores do olho (*túnica córnea* + humor cristalino), para convergir e reunir-se de novo em vários pontos no fundo do olho, onde forma a imagem do objeto na pele (*túnica retina*), que recobre o fundo do olho. O mecanismo de funcionamento dos nossos olhos, salvo quando ocorrem anomalias, é o mesmo, portanto inexistente uma visão distinta ou especial, o diferencial do olhar para uma obra de arte já expressa é que esse objeto feito por outros homens chega a nós por vias ilimitadas, mas suas cores e elementos são os mesmos. O “enxergar” diferente o mundo esbarra nos limites de nossas próprias limitações. O mesmo fascínio que nos causa uma determinada obra de arte, não é distinto do fascínio de entender como se dá o funcionamento dos nossos olhos ou ainda que a luz seja possuidora de todas as cores¹³⁷.

“Ver” uma cor mediante outras cores é um desafio que instigou Wittgenstein; lê-la sobre o conjunto de tons, o que nos coloca diante da semelhança ou não. Aqui remetemos novamente à nossa ideia inicial com o auxílio desse teórico; temos a oposição entre obra científica e obra poética = poesia; com essa fórmula tratamos a percepção cromática que objetiva atribuir palavras às cores (o que é próprio da obra poética) e também “tentamos” não descartar a possibilidade de uma análise lógica da cor que atinja a lógica do conceito de cor. A cor da rua conta-nos se ela é de terra, mas, além da cor, a forma como ela nos é apresentada conta mais, porque sabemos que tal rua é de terra inclusive quando a cor de sua terra não está

¹³⁷ Em suas experiências relativas à divergência das cores e a refringência nas luzes, a luz do sol ao atravessar um prisma de vidro produziu as cores do espectro.

ali. Nessas obras (fig. 253 e 254) em que a cor cinza é gritante, como se os dias e as noites fossem feitos de chumbo, como se os traçados fossem sozinhos a obra, sabemos onde está boa parte das cores que não se encontram na narrativa pictórica. Estamos cientes da cor do céu, das vegetações, dos telhados etc., apenas não estamos cientes dos tons e dos matizes das cores dentro desses tons. O tom é o que identificaria essa cor com o objeto/elemento expresso, mas, diante de uma árvore desprovida de cor, não temos como saber o tom de verde e seus matizes pretendidos.

Na pintura, os elementos podem variar com maior intensidade: 1) os elementos podem ser distintos; 2) se os elementos forem iguais, isso ainda não implicaria uma completa convergência, porque eles podem ter características distintas; 3) a quantidade de elementos no mundo que podem servir de tema à pintura é imensa e todos podem ser distribuídos na tela.

Figura 254: Rua do vilarejo, Vincent van Gogh, 1890

Figura 255: Vilarejo, Ivan Chichkin, 1874

No entanto, a quantidade de cores é limitada. Os elementos possuem um inquebrantável elo com o tema escolhido pelo escritor pictórico; o pintor tem muito mais disponibilidades de temas do que de cores. O contexto é apenas um integrante do tema, que pode estar evidente ou não. O contexto é um dos componentes que expandem ainda mais as possibilidades temáticas, mas as cores sempre são as mesmas – até o momento não descobrimos outras. Ao narrador pictórico cabe apenas mudar a localização e a disposição delas de acordo com as possibilidades de seus matizes e da pretensão expressiva do artista. São fascinantes por serem limitadas, pois, em sua limitação, as cores encerram a nossa igualmente fascinante capacidade de ver o mundo, pois em algum momento a luz que incidiu naquele objeto, gerou ondas e nos ensinou sua coloração. Essa força invisível da natureza, que se tornou visível pelos olhos da ciência, revela-nos as suas diversas formulações na arte, para que possamos lê-la sob a forma da pintura.

Figura 256: Narrativas vilarejas: *Rua em um vilarejo* e *Depois da tempestade*, Fiódor Vassíliev, 1868

Figura 257: *Rua do vilarejo, Louveciennes*, Pierre-Auguste Renoir, 1871

As cores constituem-se em terra para formar a estreita estrada de Renoir e a larga estrada de Vassíliev com seu chão batido pelos pés dos passantes; a cor constitui-se na forma de objetos/elementos na narrativa pictórica, seja de maneira explícita, quando se encontra esclarecida pelo narrador pictórico, seja de maneira implícita, quando a forma é o índice para uma cor inexistente (fig. 253 e 254), mas determinada pelos referenciais de todos. A cor precisa preencher os espaços da forma, precisa auxiliar na formulação do cenário do espaço pictórico a ser utilizado; na narrativa pictórica, a forma é princípio básico da constituição da cor.

A forma é um componente que confere identidade à essência espacial da narrativa pictórica; diante da forma adquirida pela rua, pelas construções, e pelas personagens, sabemos de qual lugar a artista nos emite sua mensagem. Muitas vezes, não apenas o lugar físico com suas características, mas o lugar emotivo de sua composição.

3.4 As funções da linguagem e os elementos na tela pelas leis da estética

A leitura aprofundada revela-nos sua essência e traz à tona a possibilidade do solucionar a mensagem artística da narrativa pictórica. Diante dos simulacros da realidade ou de uma elucidação suprema desta por meio do rearranjo das imagens que, mediante o mesmo significado, vestem-se de outras roupagens na busca por um mesmo sentido, encontra-se uma alternativa para um olhar personalizado de uma *mensagem* apresentada pelo mundo aos vivos. O que tornaria a mensagem da palavra necessariamente poética, está no mesmo ponto de fusão entre o que a imagem como linguagem seria capaz de trazer como função “essencialmente” poética; fusão entre imagem e poesia.

Se, na comunicação poética temos o narrador (emissor), o leitor (receptor), o sistema (código), a mensagem (a *poiesis* em si), o referente (mensagem da *poiesis*) e a conexão (contato, canal) psicológica ou física, seria mais viável compreender a *poiesis* sob a perspectiva do leitor. E, se cada aspecto da comunicação se encontra ligado a uma função específica, a *função poética* da linguagem pode conter em si a *função emotiva* na expressão disciplinada de um sentimento; a *conativa* na ordenação em ritmo, rima e estrofe das emoções da função anterior; a *fática* na ênfase do contato da emoção do poeta com o leitor; a *referencial*, que desse contato traz a distinção entre o contexto do vivo poético para o vivo leitor de sua *poiesis*, e ainda a *metalinguística*, que dá cabo de trazer à tona um código comum ao entendimento. Bem, se o foco dentro da mensagem verbal, em um dos seis elementos, cria uma mensagem correspondente a uma determinada função, por que não uma função ao conter as demais (as outras funções subordinadas à *poiesis*), não serviria para as imagens do mundo, e não apenas para as palavras? Sendo a *poiesis* uma espécie de imagem formulada por intermédio de palavras disciplinadas em favor de uma expressão que lhe deu forma.

Desses dois modos de dizer alguma coisa dizendo outra coisa, a metáfora e a metonímia, a primeira é um modo de deslocamento, em que há um ponto de semelhança (quando mencionamos os elementos similares nas obras pictóricas ou literárias), ligações formadas por termos distintos, feitas de outra maneira.

Na poesia, a projeção do princípio da equivalência do eixo de seleção (metáfora) é utilizada como o meio mais importante de construção de uma sequência de elementos (combinação; metonímia). Nas duas operações construídas da mensagem: 1. *Combinação* (horizontal) – construção de ligações sintáticas; tessitura, relação por contiguidade e

justaposição – *metonímia* – tem-se a implicação do tempo, causa e efeito e uma cadeia de eventos sucessivos. Eventos sucessivos que nos são trazidos, por exemplo, por Vrúbel:

Figura 258: *Romeu e Julieta*, Mikhail Vrúbel, 1896

Vrúbel enfatiza a brevidade da narrativa pictórica em comparação com a narrativa literária, ao descrever todo o percurso existencial de Romeu e Julieta valendo-se de toda a tessitura do texto escrito, bem como de toda a sua sequencialidade. Acompanhamos dois acontecimentos-chave – as mortes das personagens.

E, 2. *Seleção* (vertical) – a escolha entre as opções equivalentes, relação com base na semelhança, a substituição, a equivalência ou contraste; sinônimo/antônimo – *metáfora* – aponta o espaço, implicando a conexão atemporal, a simultaneidade; elementos presentes na *Primavera* de Vrúbel, que se tornou uma mulher gigante diante das flores – símbolo da primavera –, tornando-se ela, a mulher, a primavera do artista.

Figura 259: *Primavera*, Mikhail Vrubel, 1894

Essa projeção, segundo Jakobson, é a característica definidora da poesia, e expressa-se em rima, métrica, simetrias, repetições, motivos. O modo dominante, na poesia é, portanto, o uso da metáfora. Já na prosa, prevalece a metonímia, a cadeia de eventos, o enredo, as ações sucessivas, uma sequência de ocorrências. Os termos “metonímia” e “metáfora” não são usados como figuras de linguagem, mas como forças penetrantes na organização da linguagem. A oposição não é um absoluto: é sinal de uma tendência.

Por uma coincidência peculiar estas representações visuais possuem uma semelhança física próxima a certo número de efeitos poéticos concretos, porque este eixo horizontal poderia muito bem ser a linha poética, e o seu ponto de intersecção com o eixo vertical poderia ocorrer tanto com sua terminação física ou com o sinal sonoro que o delimita (BRADFORD, 1992, p. 154-155).

Por exemplo, “um poema é a projeção de uma ideia em palavras por meio da emoção. A emoção não é a base da poesia: é tão-somente o meio de que a ideia se serve para reduzir as palavras” (REIS, 2005, p. 297). E o poeta prossegue defendendo a inexistência de uma diferença fundamental, peculiar à própria mente, entre poesia e prosa; sendo, portanto, a

palavra a portadora de uma ideia e de uma emoção, em ambas. A poesia seria aquela que escolheu um novo meio exterior além da palavra para projetar a ideia em palavras pela emoção; tal meio seria constituído pelo ritmo, pela rima e pela estrofe.

A ideia ao servir-se da emoção para se exprimir em palavras, contorna e define essa emoção, e o ritmo, ou a rima, ou a estrofe são a projeção desse contorno, a afirmação da ideia por meio de uma emoção, que, se a ideia não contornasse, se extravasaria e perderia a própria capacidade de expressão (REIS, 2005, p. 297).

A pintura é a projeção de uma ideia em imagem por meio da emoção, que também não é sua base, mas o meio de redução das mais variadas imagens. A ideia, em arte, serve à emoção ou é dominada por esta. Em Álvaro de Campos, segundo Reis, a arte – produto da cultura – desenvolvimento supremo da consciência que o homem tem de si próprio – tem a proporção das manifestações que distinguem os estados inferiores da evolução cerebral de um estado mais elevado – o da poesia (superior à prosa, em seu entender), que domina a emoção num grau superior. Tal emoção suprema necessita de um “domar” disciplinador para essas emoções dispersas da existência e na existência, uma espécie de movimento ordenador, estabelecedor da lógica no caos sentimental. É possível escrever prosa ritmada como verso, assim o faz Campos, “prosador com uma grande ciência do ritmo” (*ibid.*, p. 298), a qual disciplina sua emoção.

A disciplina é natural ou artificial, espontânea ou refletida. O que distingue a arte clássica, propriamente dita, a dos gregos e até dos romanos, da arte pseudoclássica, como a dos franceses em seus séculos de fixação, é que a disciplina de uma está nas mesmas emoções, com uma harmonia natural da alma, que naturalmente repele o excessivo, ainda ao senti-lo, e a disciplina da outra está em uma deliberação da mente de não se deixar sentir para cima de certo nível. A arte pseudoclássica é fria porque é uma regra, a clássica tem emoção porque é uma harmonia (*ibid.*, p. 298-299).

Jakobson percebe a poesia não simplesmente como um padrão de escolhas disponíveis aos alfabetizados, mas como algo individual e linguisticamente competente. A composição poética, de fato, envolve o indivíduo em um processo de transformação pessoal, emocional e intelectual (BRADFORD, 1994, p. 35). Ele foca a diferença entre o discurso poético e o não poético, com especial fascinação por Baudelaire, Shakespeare e Dante Alighieri. Ao analisar os sonetos de Shakespeare, descreve como o paralelismo gramatical e métrico do texto não apenas organiza, mas efetivamente absorve o referencial existente entre a metáfora e a metonímia. A teoria de Jakobson a respeito da poesia é, obviamente, motivada pela crença

verificável de que a estruturação e significação poética são intrinsecamente diferentes de qualquer outra forma de discurso linguístico (BRADFORD, 1994, p. 62).

As funções e seus fatores não operam necessariamente no mesmo nível analítico; a função poética, em particular, pode operar pelo menos parcialmente um segundo nível, como o beneficiário de certas transformações no equilíbrio funcional, o que a relaciona às outras cinco funções da linguagem – referencial, emotiva, conativa, metalinguística, fática – de uma maneira não simétrica. A função poética é intensificada como resultado de um reforço significativo e seletivo e no enfraquecimento de qualquer outra função para estruturar sua mensagem. A compreensão da função poética depende de uma dicotomia relativamente simples entre aspectos lineares e referenciais da linguagem (*ibid.*, p. 9). Cada palavra ou grupo de palavras participa de ambas as dimensões. Roman Jakobson encontrou essa dicotomia entre metáfora e metonímia em seu artigo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia” (JAKOBSON; HALLE, 1956, p. 63-72), em que discute dois tipos de afasia com base em desordens complementares na compreensão da linguagem: 1) a desordem de similaridade, em que existe a dependência principal do contexto sintático para “desenhar” as palavras em uso; 2) a desordem de contiguidade, em que um estilo torna-se uma espécie de telégrafo – “amontoado de palavras” – sem muita ou qualquer evidência de sintaxe. Para ele, os aspectos da linguagem compreendem o uso da *metáfora*: seleção de palavras para representar uma ideia, e da *metonímia*: combinação de palavras para expressar uma ideia. A linguagem poética, portanto, mostra um desvio de norma da linguagem prática, ela é:

um sistema de signos de natureza peculiar, ou seja, um sistema de procedimentos (*priom*), enquanto que a linguagem prática é o sistema de signos automatizados [...] o que precisamente se recorda na forma escrita é uma imagem acústica que pode também ser transportada por certa imagem visual (POMORSKA, 1972, p. 36-41).

As sentenças elaboradas sem vocabulário particularmente impactante ilustram o *distúrbio de similaridade*, enquanto um vocabulário extenso, com sentenças vagamente construídas, ilustra o *distúrbio de contiguidade*. A inferior escolha de palavras sacrifica a metáfora, e a inferior combinação de palavras implica o sacrifício da metonímia. O uso específico da metáfora, em Jakobson, enfatiza o binarismo saussuriano entre significante/significado – binômio que, na pintura, remete à escolha de elementos – no qual, inevitavelmente, ocorre a escolha das palavras; estas são associadas em função de sua posição sequencial e de seus significados, que necessariamente se interceptam numa base metafórica no contexto linear. Portanto, elas não são metafóricas pela simultaneidade sequencial, mas

pela interação sequencial deixam de serem chamadas metonímicas. A oposição entre esses dois distúrbios afásicos revela a polarização inevitável entre a seleção de palavras (metafórica) e sua combinação (metonímica). A referencialidade metafórica, no eixo de seleção, pode ser deslocada, em relação ao eixo da combinação, pela interação metonímica.

Na correspondência entre a poética da obra de arte plástica e a da literária, o eixo de seleção refere-se às operações necessárias para extrapolar a ocorrência no ato de comunicação de um sistema de linguagem de elementos + cores. O eixo de combinação refere-se às operações necessárias para organizar e/ou combinar elementos + cores em uma sequência comunicativa. Semântica e sintaxe convergem. Os eixos formam uma identidade inseparável. O poema pictórico em si é também a mensagem. Como uma estrutura, ele expressa unidade na formação de sequências, que se tornam equivalentes. A linguagem poética diversifica a seleção do léxico e, de acordo com o contexto poético, cria novos marcadores semânticos. Independente da denotação das palavras que um poeta empregue, o poema multiplica seu significado, tal como a obra de arte plástica. Como podem esses eixos ocorrer na linguagem pictórica, na qual a imagem em si é a mensagem? Na imagem que consegue multiplicar seu significado, na multiplicação de vários significados existenciais condensados em um que é capaz de dar conta de todos eles; como a multiplicação de significado feita por Pável Filónov (fig. 260 e 261) em sua sobreposição de homens, seja com o arranjo destes em suas moradias, seja como homens que saem de casa para o trabalho:

Figuras 260 e 261: *Os trabalhadores* (ambas), Pável Filónov, 1915-1916

A composição poética para Jakobson, e de fato a leitura da poesia e o seu quadro de métrica e esquema de rimas, muda o processo de codificação e decodificação de acordo com as circunstâncias. Quando falamos ou escrevemos da linguagem não poética, nosso comando dos elementos estruturais da linguagem está comprometido pela nossa condição circunstancial e nossa intenção. Com a poesia, tal hierarquia é realizada na função poética, que mantém a supremacia, sem destruir o seu homólogo referencial. O princípio da equivalência é projetado a partir do eixo de seleção para o eixo de combinação. A poesia é o único tipo de discurso linguístico, no qual o comando do codificador do *signans* predetermina a relação entre o *signatum* e o *continuum* por meio da percepção experimental do mundo pré-linguístico (BRADFORD, 1994, p. 10).

A metonímia tem sido geralmente considerada por críticos literários e teóricos convencionais como um elemento ou subdivisão da metáfora. É também conhecida como sinédoque, a substituição parcial por um todo, ou vice-versa. Jakobson não redefiniu metonímia, mas promoveu-a do *status* de uma figura literária alegórica a uma categoria abrangente e universal como a outra metade de todo o *design* linguístico, estrutura e construção: todo o restante das sentenças distribuídas sobre um eixo entre os polos metafórico e metonímico (*ibid.*, p. 10).

Figura 262: No vale aberto, Ivan Chíchkin, 1883

Na obra *No vale aberto* (fig. 262), de Chíchkin, a estrada é uma figura de linguagem que consiste na alteração de sentido (metáfora) das personagens e elementos apresentados em *Chuva na floresta de carvalhos* (fig. 263) e *Entardecer* (fig. 264); a estrada acrescenta um

segundo significado, que remete à ausência das personagens que passaram por ela – atributo implícito. Na primeira, as personagens seguem rumo à floresta; na segunda, rumo ao portão de entrada de uma propriedade; em ambas, porém, as personagens expressas nas obras – atributo comum – são capazes de narrar um determinado contexto, ao desaparecerem e reaparecerem como uma espécie de relação simbólica, ao darem expressividade ao narrador pictórico. Há uma relação de equivalência, porque os significados das personagens desse contexto histórico encontram-se presentes, e há uma relação de determinado e determinante; o “quase” vazio da estrada é determinante das personagens e, por que não, da presença do pintor. Como comparação elíptica, essa metáfora nos apresenta as identidades ausentes, e seu estabelecimento lógico nos conduz à denúncia ou apenas a informação de seus desaparecimentos. Inexiste, portanto, um termo específico para nomear as ausências. A mesma obra, tal como *Moinho de vento no campo*, possui, como termo substituído (metonímia), o vazio e a extensão no lugar das personagens; ou seja, a ausência é o referente que atende à dupla condição de ocupar a posição do substituto e de manter com ele uma condição de contiguidade. Na obra de Chíchkin, é possível visualizar o desaparecimento e o reaparecimento dessas personagens como componentes da obra pictórica, estes são fatores significativos, “tais como as componentes de uma obra poética, como as componentes da obra musical são portadoras de uma energia significativa que emana do conjunto da obra e determina a atitude perante o mundo real” (MUKARÓVSKY, 1997, p. 74-79).

Figura 263: Chuva na floresta de carvalhos, Ivan Chíchkin, 1891

Figura 264: *Entardecer*, Ivan Chíchkin, 1871

O eixo de seleção (metáfora): a linguagem específica na dada paisagem seria construída por meio das personagens – a presença delas; no entanto, o narrador pictórico extrapola esse sistema ao comunicar a ausência delas e, ao comunicar a ausência, ele os traz à tona; assim, ele realiza a operação necessária para organizar e/ou combinar os elementos que compõem a imagem em uma sequência comunicativa: comunicado de ausência – eixo de combinação (metonímia). Ele utiliza uma solução metonímica para a metáfora, ao combinar sua visão realista com uma mensagem forte; no presente caso, a desolação da paisagem ecoa a mensagem transmitida pela própria estrada.

Figura 265: *Moinhos de vento no campo*, Ivan Chíchkin, 1861

O céu e os campos somam-se à estrada, que parece não ter fim na natureza, mas que tem fim para as personagens que trafeguem por ela. Há uma associação dos pequeninos seres com a grande parte – a natureza (a personagem principal) –, e buscar pontos em comum em nossa leitura, *afinidades artísticas*, convergências que dialoguem com aspectos lógicos na arte não implica defender que toda a análise da obra de arte deva ser vista dessa forma – como uma busca por narrativas pictóricas que possuam similaridades –, mas um modo de dizer que nós, leitores, estabelecemos conexões das imagens que vemos com outras já vistas. A arte não está isenta desse movimento do nosso cérebro; do mesmo modo que Leibniz e Newton chegaram a resultados similares em suas pesquisas, de pontos distintos, existindo em culturas distintas, há sempre um ponto de contato que não pode nem deve ser descartado; o mesmo ocorre em arte – uma convergência da compreensão existencial num tempo/espço que precisa expressar-se, chegando a um resultado similar.

Ao tornar-se emissor, o artista/pintor envia uma mensagem ao receptor/leitor de sua narrativa pictórica; essa mensagem porta o conteúdo transmitido e vale-se de um código cujo meio de passagem da mensagem envolve expressar os gestos, as fisionomias e os sentimentos de uma ou mais personagens, bem como os cenários e as cores de todos os elementos que compõem essa narrativa que irá circular na forma do objeto artístico/tela e cujo meio é um contexto (mutante), no qual o leitor (receptor) e artista (emissor) estão inseridos. Sob esses aspectos, a função metalinguística, relacionada à perspectiva do próprio código, manifestar-se-ia nas artes plásticas em ocasiões como as dos autorretratos de Zinaída Serebriakóva ou ainda nas sequências bem marcadas de eventos com códigos que se explicam e se encerram em si mesmos, como a sequência de *Romeu e Julieta* de Mikhail Vrúbel (fig.258). A função referencial ou denotativa transmitiria uma informação objetiva e exporia dados da realidade de modo objetivo, não realizando comentários nem avaliações, como em obras de Ivan Vladímirov. Seu texto pictórico é apresentado na terceira pessoa, transmitindo certa impessoalidade, com linguagem denotativa que não dá margem a outra interpretação além da que está exposta; por essa razão, a narrativa pictórica de Vladímirov se aproxima da narrativa jornalística do cotidiano, diferentemente da narrativa de Vassíli Peróv, que se posiciona diante do texto pictórico e trata a mensagem sob uma perspectiva mais “pessoal”, o que, no seu caso, implica uma perspectiva satírica. Na narrativa pictórica de Peróv, embora exista uma força referencial forte, ocorre um predomínio da função emotiva, pois o objetivo do emissor é transmitir suas emoções e anseios; a realidade é transmitida sob seu modo de encará-la, é subjetiva e centrada no seu parecer acerca de sua “realidade”; a imagem apresenta-se permeada pela precisão do olhar do pintor, está em primeira pessoa. Peróv também é intenso

em sua apelação ao leitor, a função conativa encontra-se semeada em cada canto da obra, que visa a influenciar a leitura por um apelo crítico. A função fática é a que mais se encontra pronta, formatada na narrativa pictórica, distintamente da literária; o estabelecimento de uma relação com o emissor/artista advém de um contato que se encerrou com o fim da obra e não dá cargo à imaginação. A função poética é a viga mestra da narrativa pictórica, porque nela se encontram os sentimentos do artista, expressos por imagens que trazem elementos, cores, ritmos, etc., todos elaborados a partir de novas perspectivas combinatórias, que personalizam a mensagem e fazem com que não se possa ler uma pintura sem considerar as leis que incidiram no espaço pictórico de criação; tal função está estreitamente relacionada com as leis da estética. Essas leis implicariam a somatória de muitos aspectos e conceitos que aproximam arte e ciência e permitem a um artista elaborar, no pequenino espaço da tela, a reunião de várias compreensões e apreensões geradoras da *poiesis*.

Na revista *Nature* de 1892, Galton publicou um artigo sobre sinestesia e, de acordo com Ramachandran (2014, p. 109), ele não foi o primeiro a observar o fenômeno, mas a documentá-lo. Em seu texto, Galton concentrou-se nos dois tipos mais comuns de sinestesia: o primeiro é a sinestesia auditivo-visual, aquela em que sons evocam cores, e o segundo é a sinestesia grafema-cor, aquela em que os números impressos parecem sempre tingidos com uma cor inerente. “A noção de que sinestesia é apenas metáfora ilustra uma das armadilhas clássicas em ciência – a tentativa de explicar um mistério (sinestesia) em termos de outro (metáfora)” (*ibid.*, p. 112). A sinestesia seria um fenômeno sensorial causado pela aparência visual real e não pelo conceito; a experiência de cor é detentora de uma tonalidade emocional para os sinestesistas; a sinestesia poderia revelar-nos algo da associação entre a cor e a emoção, pela qual muitos artistas se sentiram fascinados. Tal aspecto em arte deve considerar algo subjetivo e inefável como a sensação, bem como a nossa capacidade de agrupar e segregar traços semelhantes, advinda da nossa necessidade de descobrir objetos ocultos no mundo; o processo de leitura de uma imagem “começa quando sinais neurais, provenientes de nossa retina, viajam para uma área da parte de trás de nosso cérebro, onde a imagem é categorizada em atributos simples como cor, movimento, forma e profundidade” (*ibid.*, p. 130). No crepúsculo ou ao meio-dia, os comprimentos de onda que compõem a luz refletida, diz Ramachandran, são distintos, porque as áreas de cor mais elevadas fazem a compensação.

Outro elemento, que se deve considerar na imagem, tem relação com a capacidade de compreender e interpretar a emoção de outras pessoas. Ramachandran atesta a sinestesia em Vassíli Kandínski, Jackson Pollock, Vladímir Nabókov, Franz Liszt, Arthur Rimbaud e poderíamos incluir aqui Franz Kafka, dentre outros; “pelo menos um terço de todos os poetas,

romancistas e artistas afirma ter tido experiências sinestésicas de um tipo ou de outro, embora uma estimativa seja um em seis” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 141). Essa capacidade de estabelecer vínculos arbitrários entre entidades perceptuais aparentemente não relacionadas – “Quando ele sempre me pergunta. O *a*, separado da frase, voou como uma bola pelo gramado” (KAFKA, 2014, p. 11) – seria a chave para a elaboração das metáforas. Quanto maior a capacidade de multiplicar bem os sentidos para uma única unidade pictórica expressiva, tanto mais Arte detém a narrativa pictórica.

Fato é que existe uma grande incidência de sinestesia em pessoas criativas. A nossa capacidade de revelar analogias ocultas é a base, segundo Ramachandran, e concordamos inteiramente, de todo o pensamento criativo. As metáforas talvez permitam a efetuação de uma espécie de realidade virtual no cérebro.

Se ideias e conceitos existirem na forma de mapas cerebrais, talvez tenhamos a resposta para nossa questão sobre metáfora e criatividade. Se uma mutação pudesse causar excesso de conexões (ou, alternativamente, permitir excesso de vazamento cruzado) entre diferentes áreas do cérebro, então, dependendo de onde e de quão amplamente o traço fosse expresso no cérebro, ela poderia levar tanto à sinestesia quanto a uma maior facilidade para vincular conceitos, palavras, imagens ou ideias aparentemente desvinculados. É possível que escritores e poetas talentosos tenham conexões excessivas entre áreas de palavras e linguagem. Pintores e artistas gráficos talentosos talvez tenham excesso de conexões entre áreas visuais de alto nível. [...] As metáforas parecem paradoxais: por um lado, uma metáfora não é literalmente verdadeira; por outro, contudo, uma metáfora bem-feita parece cair como um raio, revelando a verdade de maneira mais profunda ou direta que uma declaração sem graça, literal¹³⁸ (RAMACHANDRAN, *ibid.*, p. 142-143).

A nossa capacidade de elaborar e/ou compreender as metáforas nos faz leitores distintos das imagens ou das palavras. Outro ponto essencial, tratado por Ramachandran, remete à distinção entre metáfora e trocadilho: “a primeira explora uma semelhança superficial para revelar uma conexão profundamente oculta. Um trocadilho é uma semelhança superficial mascarada como uma conexão profundamente oculta – daí seu apelo cômico” (*ibid.*, p. 144). Para o estudioso, metáfora e sinestesia não são sinônimas, mas compartilham uma profunda conexão. A existência de formas mais elevadas de sinestesia também revela os números dispostos no espaço, o vagar pelo domínio abstrato para a descoberta de relações ocultas, tarefa realizada por matemáticos; os sinestesistas número-espaço revelam que sua

¹³⁸ Ramachandran evoca o mestre da não literalidade, Shakespeare, no imortal solilóquio de Macbeth do Ato 5, Cena 5: “Apaga-te, apaga-te chama breve! / A vida não passa de uma sombra ambulante, um pobre ator / Que se pavoneia e se agita no palco por uma hora, / E depois não é mais ouvido. / É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, / Que nada significa”.

habilidade de fazer cálculos aritméticos relaciona-se a tal habilidade; portanto, não estão sendo metafóricos “quando falam de perambular por uma paisagem espacial de números. Eles estão vendo relações que não são óbvias para nós, mortais menos bem-dotados” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 151). A natureza oportunista da evolução, salienta Ramachandran, convence-nos de que a representação de ideias numéricas abstratas, em sequência, deva ser mapeada num espaço visual. A arte parte de uma ideia que faz analogia à realidade e busca por uma beleza dinâmica.

A ideia da gravidade universal, atuando entre os corpos de todos os tipos, leva a uma experiência de pensamento muito além de onde estamos, de modo que extrapolamos o tipo de experiência cotidiana; uma pedra que cai para a Terra, lançou o ser humano nessa viagem de imaginação. É errôneo achar que as experiências de pensamento não provem nada, tanto em ciência como na arte; elas podem sugerir caminhos fecundos, que devem ser acompanhados por uma investigação mais cuidadosa. Se o resultado imaginado de um experimento de pensamento parece lógico, isso é bom; se é belo, é ainda melhor. As leis dinâmicas de Newton revelam beleza no mundo físico, mas é um tipo bastante diferente de beleza do que Pitágoras e Platão haviam previsto. A beleza dinâmica é menos óbvia, e requer mais imaginação para apreciar. É uma beleza de leis, em vez de objetos ou sensações (WILCZEK, 2015, p. 86-90). Ao consideramos a arte como portadora de leis, consideramo-la *uma beleza dinâmica*¹³⁹.

Uma analogia feita por Wilczek, que também serviria à arte, é a da nossa atmosfera, próxima da superfície da Terra; ela nos rodeia, enchendo o espaço, e, quando está em movimento, informa-nos de que há ventos. “Os ventos são invisíveis em si mesmos, mas são revelados por meio das forças, os corpos tangíveis mais facilmente visíveis, como cata-ventos, aves ou nuvens” (*ibid.*, p. 99-100). Se acompanhássemos o padrão, definiríamos as “linhas de força” atmosféricas muito no espírito de limalha de ferro de Faraday, com as aletas de tempo alinhadas com a direção local do fluxo de ar ou vento. Se nesses cata-ventos houvesse dispositivos de detecção de velocidade (anemômetros), para provar tanto a direção e a velocidade do vento, seria possível fazê-lo em qualquer ponto do espaço, e também em momentos diferentes. Dessa forma, definir um campo de velocidades, que preencha espaço e tempo. A imaginação para realizar essas definições de tempo e espaço também ocorre no

¹³⁹ A beleza dinâmica transcende objetos e fenômenos específicos, e nos convida a imaginar a extensão de possibilidades. Para o conhecimento do mundo físico convocamos o trabalho dos cientistas, mas para fazer justiça às nossas questões devemos também trazer as ideias e as contribuições dos empáticos artistas. Brunelleschi trouxe novas ideias para a geometria a partir das necessidades da arte e da engenharia. Sua geometria projetiva, ao lidar com a aparência real das coisas, trouxe em ideias a relatividade, a invariância, a simetria, não apenas bela em si, mas (abundante, rica, plena) prenhe de potencial (WILCZEK, 2015, p. 12-15).

processo de elaboração da narrativa pictórica. A expressão das leis em física e matemática possui uma forma distinta da expressão das leis em arte, mas há leis em ambos os casos.

Diante dos elementos da pintura (composição, movimento e ritmo, proporção e unidade), colocamos-nos também diante das possibilidades narrativas pictóricas, nas quais a linguagem se encarrega de comportar em si suas funções e, especialmente, diante das leis elaboradas por V.S. Ramachandran: 1) agrupamento; 2) efeito de deslocamento de pico; 3) contraste; 4) isolamento; 5) esconde-esconde, ou solução do problema perceptual; 6) aversão a coincidências; 7) ordem; 8) simetria e 9) metáfora. No entanto, devemos considerar que saber as minudências não significa necessariamente compreender a função do todo a partir de suas partes. A partir dessas leis, encontramos a possibilidade de explicar as coisas do mundo vistas pela arte de forma racional sem descartar a emoção promovida por ela. Encontramos um universo de sentidos multiplicados, que pode ser compreendido.

3.4.1 A lei do agrupamento

A lei do agrupamento foi descoberta na virada do século XX, por psicólogos da Gestalt; tal agrupamento foi e é utilizado tanto por artistas do Renascimento quanto por estilistas de moda, podendo ser definido como a repetição da mesma cor como parte de vários objetos não relacionados. O artista recorre a um número limitado de cores, e o nosso cérebro delicia-se com o intuito de derrotar a camuflagem e detectar objetos em cenas completamente cheias, bem como, em agrupar as manchas de cores semelhantes. “Outro princípio de agrupamento perceptual, conhecido como da boa continuidade, declara que elementos gráficos que sugerirem um contorno visual contínuo tenderão a ser agrupados juntos”. Os fragmentos, pertencem então, a um objeto que solicita uma sincronia para que as sequências sejam codificadas de modo coerente para retransmitir ao núcleo emocional do cérebro (2014, p. 256-261).

Temos uma narrativa pictórica, na qual o artista recorre a um número limitado de cores, desafiando o leitor a detectar objetos em cenas completamente cheias; é preciso agrupar as manchas de cores semelhantes, para conseguir detectar cada elemento em cena. Na obra *Porto em Marselha*, precisamos separar minimamente o mar, o céu, o ancoradouro e o navio; na paisagem do Sul da França (fig. 267), novamente o céu, as montanhas, as folhagens rasteiras e as árvores mais altas, o casarão e um elemento “abstrato”, o vento. Precisamos, como leitores, derrotar todas as camuflagens.

Figura 266: *Porto em Marselha*, Konstantín Koróvin, 1890

Figura 267: *No Sul da França*, Konstantín Koróvin, 1908

A lei do agrupamento, muitas vezes, segue na via oposta à da lei do contraste e não traz cores muito contrastantes à sua narrativa. Ao dar ênfase a uma determinada cor e suas tonalidades, ela anula a intenção de colocar elementos chamativos em sua mensagem pictórica.

Quando refletimos acerca de uma lei como essa, não temos muita dificuldade em dissipar os elementos em meio às similaridades tonais na narrativa, ou ainda, se pensamos em uma lei mais adiante, como a do contraste, pensamos que se trata de algo muito simples, mas não tínhamos pensado nela como uma artimanha do artista em concordância com as artimanhas do nosso cérebro. Considerar as leis da estética é considerar o processo de como um leitor passa a ter plena consciência de suas limitações e, ao mesmo tempo, de suas ferramentas de leitura, quando se trata de narrativas pictóricas com base expressiva, como é o caso da pintura. O agrupamento ou contraste tem relação com a sensação de sobriedade ou de euforia, de uma temperatura mais amena ou fria ou de uma temperatura mais quente e talvez mais acolhedora. Nisso, a sensação pode assemelhar-se à narrativa elaborada por um poema que, ao contrastar cenários de frio ou calor, é capaz de trazer-nos essas emoções com base em nossa memória ou em nossa imaginação com relação às descrições. O tom da cor imprime ritmo à narrativa pictórica.

Figura 268: *Geada. Nascer do sol*, Ígor Grabár, 1941

Ígor Grabár consegue agrupar várias tonalidades de branco para dar forma à paisagem a partir de uma cerca. Toda a construção do espaço branco tem resquícios de cinza azulados e quase nada indo para o amarelo, são pequenos traçados de tinta que nos informam acerca do sol; até para esclarecer o leitor de que o dia está nascendo, o artista tornou mais brancas algumas passagens da obra, uma alvura que explode ao final da paisagem beirando o céu. Não há movimentações, temos de separar o chão das árvores sem sobressaltos, pois a obra é uma atitude contemplativa. À espera de um sol mais forte e acolhedor, a obra é um silêncio branco.

Do agrupamento branco à quente mobilidade das ruas. Numa trama elaborada de narrativa pictórica em tons pastéis, Koróvin recorreu a tons de cores extremamente próximas para forçar o leitor a uma aproximação minuciosa à imagem em sua totalidade, com o fim de depurar várias personagens escurecidas nas vielas italianas, bem como seu meio de transporte e o condutor do meio de transporte, suas construções, seus guarda-chuvas, a secura da rua em Milão e a umidade na de Florença, a concentração de pessoas num canto da primeira tela e os poucos transeuntes na segunda. Lançou o mesmo instigante desafio no porto da Noruega, onde além da separação céu/mar e construções/barcos, há também a separação homens/aves.

Konstantín Koróvin

Figuras 269, 270 e 271: Milão, 1888

Uma rua de Florença na chuva, 1888

Porto na Noruega, 1894

3.4.2 A lei do contraste

A lei do contraste foi ostensivamente utilizada por Kandínski em vários estilos, ou seja, as leis não se aplicam a estilos únicos. Kandínski (fig. 272) muda de modo súbito a luminosidade solar que atinge a rua da Bavária para sombras que assumem as cores das árvores, cores essas que são contrastantes. O *Outono na Bavária* contrasta cores diversificadas, enquanto o *Outono em Murnau* contrasta com mais força apenas um pormenor da obra, a árvore em primeiro plano, vermelho/azul; as demais cores conversam, são mais agrupadas e menos contrastantes. O *Vazio verde* predomina para contrastar com a forma/cor no chão e na porta.

A cor de uma pintura não difere da cor nos outros objetos; ela é o comprimento de onda da luz refletida – todas as outras cores são absorvidas pelo objeto. Por exemplo: a cor com o comprimento de onda mais longo – vermelho e o mais curto – o violeta. A porta (fig. 272) reflete o comprimento de onda laranja, claro, amarelo, verde em cada uma de suas divisórias, mas cada divisória, como exemplo podemos utilizar a que reflete o comprimento de onda amarelo, absorveu todas as demais cores (vermelho, laranja, verde, azul, anil e violeta). Essa lei revela “uma mudança relativamente súbita em luminosidade, cor, ou alguma outra propriedade entre duas regiões homogêneas espacialmente contíguas”. Há contrastes de cor, textura e profundidade; em certo sentido, o contraste é um requisito mínimo, e algumas combinações contrastantes são mais agradáveis aos olhos do que outras, as “cores de alto contraste, como uma mancha azul num fundo amarelo, chamam mais atenção que emparelhamentos de baixo contraste como uma mancha amarela num fundo laranja”. A lei do contraste delinea e dirige a atenção para os limites entre os objetos; no contraste, está o limite (RAMACHANDRAN, 2014, p. 277-279).

Enquanto em sua *Manhã* (fig. 273), Vrúbel usa a lei do agrupamento, em sua magistral obra *Noite* ele se vale de pelo menos três leis: a do contraste, que parece contradizer a do agrupamento por utilizar-se de cores e/ou luminosidade dissimilares, a lei do deslocamento de pico e a do isolamento. Por ser tão eficiente nisso, ele o é também no refinamento atingido pela mensagem artística; sua função poética é rica. Ele contrasta tons vermelhos e alaranjados com tons acinzentados e azulados, divididos por tons terra e negros, isolando e, ao mesmo tempo, realçando por meio da cor e da luminosidade, as flores, um dos cavalos e o homem. A noite já atingiu o horizonte, o céu e um dos cavalos, enquanto a Lua inicia sua iluminação.

Grabár traz o que poderíamos denominar alto contraste (fig. 274), quando se expressa em muitas cores primárias sobrepostas, e médio baixo contraste, quando se expressa em lilás e amarelo para contrastar com o branco.

Outono na Bavária,
Vassili Kandinski, 1908

Outono em Murnau, Vassili Kandinski, 1908

Vazio verde,
Vassili Kandinski, 1930

Figura 272: Narrativas pictóricas contrastantes de Kandínski

Manhã, 1897 e Noite, 1900

Figura 273: Narrativas pictóricas contrastantes de Vrubel

Sorveira. Estudo, 1915 e Nascer do sol, 1941

Figura 274: Narrativas pictóricas contrastantes de Grabár

3.4.3 A lei do efeito de deslocamento de pico

A maneira como nosso cérebro responde a estímulos exagerados é considerada pela lei do efeito de deslocamento de pico, o qual ocorre quando o artista entra num espaço que Ramachandran denomina “espaço abstrato de postura” para transmitir uma postura requintada. A compreensão das formas da arte superior foi encontrada na etologia, a ciência do comportamento animal, com ênfase no trabalho do biólogo e prêmio Nobel, Nikolaas Tinbergen e seu experimento com gaivotas. Ele comprovou que o filhote de gaivota vê uma vara contendo três listas vermelhas (um estímulo ultranormal), como se fosse o bico amarelo (que não contém tais listas), associando tais manchas à mãe. Para Ramachandran, os artistas de porte descobriram o equivalente no cérebro humano, ao explorar os figurais primitivos e nossa gramática perceptual, criando estímulos ultranormais, capazes de excitar de modo mais intenso certos neurônios visuais em contraposição a imagens de aparência realista. Essa é a essência da arte abstrata e também um recurso utilizado pelos impressionistas, “o efeito de deslocamento de pico no espaço abstrato de cor, não no ‘espaço de forma’”. Tais estímulos ultranormais também explicariam a atração por certas características que vemos nas pessoas (RAMACHANDRAN, 2014, p. 264-269).¹⁴⁰

Em arte não podemos considerar que esse deslocamento seja realizado apenas por uma motivação encantadora, pois ele pode conduzir o leitor ao estarecimento; os estímulos podem partir de um chamariz “agressivo”, portador de uma atitude reativa e visceral diante de uma realidade exposta ao artista ou apenas relatada a ele. O que nos incomoda como leitores do mundo, também nos atrai, desloca nossa atenção de modo tão ponderativo tanto quanto o que nos encanta; o choque pode conduzir nosso olhar para um determinado ponto da narrativa pictórica, e esse choque é portador dessa dualidade: encantamento ou estarecimento.

¹⁴⁰ Ramachandran (2014, p. 272-275) argumenta que dois passos foram decisivos a essas suas colocações, um deles a formulação inequívoca da conjectura do que pode ser verdadeiro, e o outro, o planejamento de um experimento para testar a conjectura; no caso da formulação, a base está na *resposta galvânica da pele* (RGP) e, no caso do planejamento, a base está no registro de impulsos nervosos originários de células únicas na área visual do cérebro, bem como o teste dessas nove leis em imagens mais atraentes ao senso comum. O teste “fornece um índice excelente e altamente confiável de nossa excitação emocional ao olhar para alguma coisa” e nos revela mais acerca das “reações emotivas viscerais ao mundo de uma pessoa que lhe perguntar o que ela sente”; no caso da arte, ele permite revelar se o espectador de uma obra de arte está indiferente a uma imagem ou se está fingindo indiferença. A utilização dos movimentos oculares do psicólogo Alfred Yarbus também é um recurso válido por meio da avaliação por um aparelho óptico eletrônico que visa verificar onde a pessoa está fixando seu olhar e como move os olhos de uma região para outra na pintura e, mais além, o registro da atividade de células ao longo das vias visuais. Trata-se de uma análise refinada da neurologia da estética fornecida apenas pela RGP, capaz de auxiliar na busca por forças elementares no cérebro que governam nossos impulsos estéticos transcendendo a “realidade”.

Siguída (Tragédia de Kára),
Nikolai Kassátkin, 1930

Figura 275: Narrativa pictórica estarrecedora: tragédia de Kára

Em sua última narrativa pictórica, Kassátkin coloca-nos em um campo de trabalhos forçados, *Kátorga*¹⁴¹. Tratava-se de um conjunto de prisões de alta segurança, que esteve em funcionamento de 1838 até 1893, localizado ao longo do rio Kára (um afluente do rio Chílka), na região do lago Baikal, integrante de um sistema denominado *Nértchinskaia Kátorga*. O artista narrou os eventos ocorridos na denominada tragédia de Kára, ocorrida de 7 a 11 de novembro de 1889, quando ocorreu um suicídio em massa, em protesto contra os maus-tratos a alguns presos políticos; o resultado foi que vinte dos condenados tomaram doses letais de morfina; destes, quatro mulheres e dois homens morreram. Nessa narrativa pictórica da Rússia tsarista estamos diante dessa prisão; ao fundo, um guarda observa outros dois castigando a personagem central, Nadiéjda Konstantínovna Siguída (1862-1889), que, em 1885, havia sido uma das organizadoras de uma imprensa subversiva. Ela pertencia ao movimento “Vontade do povo” (*Naródnia Vólia*) e foi condenada a oito anos de prisão em 1887, morrendo na prisão após duras punições corporais, aos vinte e sete anos. Sua morte provocou a tragédia de Kára.

¹⁴¹ O termo tem origem na palavra grega *κατεργων* (*katergon* = *katá*: para baixo + *érgon* = trabalho) que significa galés, trabalhos forçados, e referia-se a um sistema prisional da Rússia Imperial. Esse sistema, que teve início no século XVII, enviava os prisioneiros a remotos campos desabitados da Sibéria e os forçava ao trabalho escravo; com o fim da monarquia, os bolcheviques transformaram esses locais nos denominados *gulagui*, ou seja, o sistema recebeu outra nomenclatura, sem mudar as práticas.

O artista nos *desloca* para as expressões faciais; o olhar de Nadiéjda não nos expressa o pequenino sangramento em seus lábios, mas os imensos sangramentos internos por espancamento. Kassátkin não é um narrador muito sutil; em sua narrativa pictórica ele quer que o leitor perceba as disparidades e que se sinta tão oprimido quanto a esposa do operário.

Figura 276: *Esposa de um operário*, Nikolai Kassátkin, 1901

Ao considerar que o artista direciona nosso olhar – atua com leis estéticas – não destituímos a arte de uma de suas principais funções, a sua tarefa humanizadora. A arte humaniza o personagem abandonado à própria sorte; é papel dela suscitar uma compaixão assumida das mais variadas formas, seja na forma esperançosa selecionada por Iarochénko em *A vida está em toda parte* (fig. 277), seja na forma “brutal” selecionada por Kassátkin em sua *Sigúida* ou um pouco mais sutil em *A esposa de um operário* (fig. 276). Diante dessas narrativas pictóricas mais sutis, encontramos-nos diante de duas formas fisionômicas bem distintas: uma delas tira-nos o fôlego, deixa-nos cansados como a mulher sentada; a outra, dá-nos ânimo em meio à tragédia; seu tema parte dos embates sociais, pois em um vagão lotado de prisioneiros, o narrador desloca nossa atenção não para o foco de atenção deles, suas personagens, mas para a expressão delas. Não olhamos de início para onde olha a personagem central, mas para o olhar dela, para as expressões encantadas diante dos pombos e pássaros que se alimentam; a mensagem da pintura está no resgate dessa humanidade em meio a condições desumanas.

Figura 277: *A vida está em toda parte*, Nikolai Iarochénko, 1898

Esta lei de deslocamento de pico dialoga com o chamado ponto de fuga da família de paralelos. Na linguagem apropriada para a tela, pode-se dizer que as linhas paralelas se encontram num ponto no infinito. A poesia mística surge como uma descrição simples da realidade artística. Distintas famílias de linhas paralelas definem distintos pontos de fuga, que, juntas, definem o horizonte. Projetadas de volta para a tela, o horizonte gera uma linha horizontal, que o captura como um conjunto de pontos no infinito. O horizonte conceitual, em outras palavras, projeta-se sobre a tela como a linha tangível no infinito. Essas descobertas foram afirmadas pelo pioneiro artista renascentista, que também era cientista e engenheiro, Brunelleschi, que, desenvolveu essas ideias em uma técnica poderosa para a produção de desenhos realistas. Em um experimento famoso, ele usou a geometria projetiva para fazer uma representação exata de como o Batistério de São João, em Florença, deveria aparecer, como visto de uma entrada para a catedral nas proximidades, então em construção. Como o espectador poderia comparar o desenho, visto refletido num espelho, para o Batistério real, revelado, quando o espelho é removido. Ou seja, ele calculou como o leitor veria sua obra em qualquer tempo. Essa engenhosa demonstração influenciou os artistas contemporâneos, que assumiram as técnicas de Brunelleschi com entusiasmo e as desenvolveram energeticamente. Em pouco tempo, a alegria exuberante na perspectiva havia infundido obras-primas, *Dando as chaves a São Pedro*, de Pietro Perugino, na qual a perspectiva traz um sentido especial de ordem, harmonia e autoridade a um evento fundador da Igreja Católica; esse afresco encontra-se na Capela Sistina. A geometria projetiva da inovação artística do Renascimento contém não apenas metáforas, mas modelos genuínos, em uma galeria de grandes e impressionantes ideias (WILCZEK, 2015, p. 61-66):

Relatividade é a ideia de que o mesmo assunto pode ser representado, fielmente e sem perda, de muitas maneiras diferentes. Relatividade, nesse sentido, é a própria essência da geometria projetiva. Podemos pintar a mesma cena a partir de muitas perspectivas diferentes. As disposições da pintura sobre tela será diferente, mas todos vão representar a mesma informação sobre o assunto, apenas diferente codificado.

Simetria é uma ideia intimamente relacionada à relatividade, mas com atenção dirigida para o objeto, em vez de o espectador. Por exemplo, se girar o tema da nossa pintura, em seguida, a partir de qualquer ponto de vista fixo será algo diferente. Mas sua descrição projetiva é, a totalidade de pontos de vista oferecidos por todas as perspectivas possíveis, permanece o mesmo (porque os pintores podem mudar seus cavaletes para compensar). Resumimos essa situação dizendo que a rotação do objeto é uma simetria de sua descrição projetiva. Nós podemos mudar o objeto, girando-a, sem alterar sua descrição projetiva. Como vamos enfatizar novamente em encontros posteriores, mudanças sem mudança é a essência da simetria.

Invariância é o contraponto com a relatividade. Muitos aspectos do assunto são diferentemente representados como podemos mudar perspectivas, mas algumas características são comuns a todas essas representações. Por exemplo, linhas retas no assunto sempre aparecem como linhas retas a partir de qualquer ponto de vista (embora a sua orientação e posição na tela irá variar); e se três linhas retas se cruzam no assunto, os seus representantes reúnem em um ponto, de qualquer perspectiva. Características que são comuns a todas as representações [...] profundamente importantes, pois definem características do sujeito que são válidas a partir de qualquer perspectiva.

A *complementaridade* é uma intensificação da relatividade. É um dos princípios profundos da teoria quântica, mas a sua importância, como um insight sobre a natureza das coisas, vai além da física. (A complementaridade é, penso eu, uma verdadeira visão em um pássaro raro metafísica, de fato.).

Temos as leis da arte estreitamente ligadas às leis da ciência e da natureza. Ideias, como a relatividade, a simetria, a invariância, a complementaridade, formam o coração da física moderna e, segundo Wilczek, em todos esses contextos, que, às vezes, surgem representados por formas estranhas e abstratas, que nos parecem desconcertantes, eles trazem consigo a possibilidade maravilhosa de pensar novamente a geometria projetiva, que podemos visitar incorporadas em imagens tangíveis, artisticamente belas. Temos as obras que se valem de cálculos precisos e, também, as que deslocam nossa atenção com a métrica impressionista; deslocar a atenção do leitor é uma tarefa um pouco menos árdua, quando na narrativa ele se vê convidado por uma adesão as não coincidências, pois, o sol não está ao centro, bem como, entretido pelo agrupamento de cores similares, com baixo contraste onde o cume da esperança é um pequeno Sol quase no nível do chão.

Figura 278: *Geadas. Nascer do sol*, Igor Grabar, 1941

3.4.4 A lei do isolamento

Na lei do isolamento, “o artista enfatiza uma única fonte de informação – como cor, forma ou movimento – e subestima ou apaga deliberadamente as outras fontes”; enquanto o efeito de deslocamento de pico traz o exagero e a hipérbole à arte, o isolamento subestima-os. Ramachandran reitera a eficácia de um esboço para nós, pois as células no córtex visual primário – onde ocorre o primeiro estágio do processamento visual – se interessam por linhas, respondendo, assim, aos limites e bordas das coisas e sendo insensível às regiões despojadas de características da imagem. Com isso, ele ressalta que podemos prestar atenção “a um único aspecto da imagem ou a uma entidade de cada vez”, e ainda, que na dinâmica da percepção, “um percepto estável (imagem percebida) exclui outros de forma automática”. Ao olharmos para uma imagem colorida, a nossa atenção distrai-se na confusão de textura e outros pormenores da composição, e, ao olharmos um mesmo objeto em esboço, os nossos recursos se voltam para saber onde está a ação. A lei do isolamento concorda com a modularidade – “diferentes estruturas cerebrais são especializadas em diferentes funções” –, o que explicaria a criatividade (RAMACHANDRAN, 2014, p. 280-282).

Figura 279: *O arlequim e a morte*, Konstantín Sómov, 1907

Diante de *O arlequim e a morte* (fig. 279), de Konstantín Sómov, detemos-nos nas cores, e somente após este choque inicial, seguimos rumo aos demais elementos. Assim acontece em muitos dos desenhos de figurino e palco.

A primazia das cores também vigora na narrativa contrastante de Lukián Vassiliévitch Popóv (1873-1914), graduado pela Academia Imperial de Artes, discípulo de Makóvski – ambos foram membros da Associação dos artistas itinerantes (*peredvíjniki*); e ele tem um trabalho sensível à causa dos deslocados, os colonos que constantemente migram em busca de um novo local. O tema geral envolve esses passantes a quem ele tinha visto nas estradas e estações ferroviárias em meio ao tempo inclemente e chuvoso e às estepes nevadas na região de Oremburgo. São narrativas pictóricas, que se viabilizam na expressão de uma composição reflexiva, voltada às sutis questões psicológicas de um enredo existencial com percurso indefinido. Diferentemente da narrativa literária, que dá indícios ou define um desfecho a suas personagens, essa narrativa pictórica traz a vida das pessoas sofridas em meio ao transcurso de uma jornada sem grandes expectativas.

Figura 280: *Emigrantes. Tempestade com trovoadas*. Lukián Popóv, 1900

O artista deixa o leitor em meio à estrada sem muitos recursos, em meio às cores contrastantes, um contraste simbolizador da adversidade das condições climáticas: o primário amarelo contra o complementar púrpuro-celeste; o verde gramíneo, desaproximado de qualquer tom azulado, que lhe conferiria um baixo contraste aparece contra um marrom-terra que irá ter um baixo contraste quando comparado com o escuro das vestimentas dos colonos, a cor mais escura de toda a obra. A água do chão não se destaca, mas dialoga com as poucas

nuvens, ditando o drama do instante. Em sua narrativa ele não destacou os personagens ou qualquer um dos elementos, destacou a dissipação de cores e igualou a visão do leitor que vê a totalidade num só golpe.

Figura 281: *Bulevar*, Kazímir Malévitch, 1903

A narrativa pictórica com vistas à primazia da cor está em *Bulevar*, na qual se vê, à frente de um pano de fundo de casas e uma multidão de pessoas, uma jovem mulher que conduz um bebê em um carrinho, empurrando-o paralelamente à estrutura ao longo de um caminho no parque. O branco de seu avental denota-a como babá. Malévitch usa as cores primárias (vermelho, amarelo e azul) para o carrinho de bebê. O brilho do amarelo, a capa azul e vermelha, tal como o vestuário, informam a nós, leitores, que se trata de uma serviçal. Eles sobressaem nitidamente do pouco verde do parque, de só algumas árvores espaçadas. As cores primárias, o vermelho-azul de ambos, objetiva expressar que o carrinho de bebê e a mulher pertencem um ao outro. A mulher carece de face¹⁴², seus olhos sumiram, mas sabemos que eles estão levemente inclinados para a multidão; ela não tem identidade sem o trabalho que a caracteriza; as cores da capa do berço, idênticas a de suas vestes, possibilitam defini-la apenas por sua atividade. Ela é representada não como um indivíduo, mas por meio de seu

¹⁴² Face esta que irá “reaparecer” na obra *Florista*, de 1903, que inclusive tem as mesmas três cores primárias como força inercial. A partir do mesmo espaço pictórico e referência temporal, com as mesmas cores e o rosto à mostra, a *Florista* não está atenta a um único personagem que divide o espaço com ela, mas a todos os possíveis compradores; o amarelo passou do carro do bebê para o cesto; o amarelo simboliza o meio de que provém o sustento; é a florista o centro da mensagem.

trabalho como alguém em função do ser que habita o carrinho amarelo. A multidão apresenta uma miscelânea de cores, mas quase nada do azul, do vermelho e do branco, que, embora nos informem a força de trabalho da personagem, também nos indicam que ela é o centro, o elemento que se destacou aos olhos do narrador pictórico.

Em Maliávin, o vermelho pode ser apenas riso, em obras mais literais como *Risonhas* ou, nas menos como o *Vendedor de xales* (fig. 283), sem qualquer pesar pela dura vida no campo; em outro momento do artista, *Camponesa tricotando uma meia* (fig.284), o vermelho é a surda compenetração. A cor é o *adjetivo* variável da pintura; com ela o artista irá atribuir características as suas personagens e aos seus cenários. Em *Farândola* (fig. 285) e *O redemoinho de vento* (fig. 282), a dança de roda popular traz a cor como movimento; em Maliávin, a cor dança. As fisionomias mesclam-se ao rodopio das cores, que eleva as vestimentas dançantes. Tanto na camponesa quanto nas dançarinas, o vento que enrug e balança o tecido faz crescer as personagens ou a personagem torna o fundo secundário. Maliávin demonstra-nos que a cor é um dos elementos que compõem a obra pictórica, mas, além disso, é *ela* o elemento por excelência. Maliávin colore de maçã e de purpúrea gérbera os tecidos de sua referência campesina. Qualquer outra obra artística pode ser criada sem a cor, sem fazer menção a ela – teríamos de imaginar a cor das sonatas, sinfonias, equações, romances etc., caso seu criador não nos fornecesse esses dados –; na pintura, ela é o elemento que preenche todos os demais elementos. Extraíndo das possibilidades apresentadas por Newton e presentes na natureza, o pintor é um narrador pictórico dependente dela; ele é um agente que reinventa a natureza, ainda que lhe forneça outras formas e outras cores.

Figura 282: *O redemoinho de vento*, Filipp Maliávin, 1906

Figura 283: *Vendedor de xales*, Filípp Maliávin, 1920-1930

Figura 284: *Camponesa tricotando uma meia*, Filípp Maliávin, 1895

Figura 285: *Farândola*, Filípp Maliávin, 1926

A utilização das cores para proporcionar movimento lembra o mesmo recurso que encontramos em outro artista contemporâneo, mas de nacionalidade distinta, Edgar Degas (1834-1917), em sua série de *Dançarinas russas* (1899); em suas afamadas obras de dançarinas e bailarinas, vemos o movimento da dança transcorrer junto às cores, o que reforça a propriedade identitária de sua obra. Em pinturas posteriores, Maliávin ainda presenteia o leitor com o movimento percebido nas cenas de *As núpcias*, de Ígor Stravinski, que realizou com a dança e por meio dela, a criação de uma atmosfera de mistério em cores que se movimentam e convertem o espaço de acordo com esses movimentos. O movimento da narrativa pictórica é dado por sua personalidade colorífica.

A lógica adaptativa dos mecanismos cognitivos que sustentam a obra, varia de leitor para leitor, mas sempre parte do efeito e do sentido atribuído pelo artista, pela via de sua emoção, à narrativa pictórica. Peróv e Riépin enfatizam a forma com a função emotiva centrada na fisionomia da personagem central; trata-se de um dos modos de dar primazia à forma. Outro modo pode ser encontrado no *Cientista* (fig. 288), de Burliúk, ou na *Coroação* (fig. 290), de Koróvin; no primeiro, o emaranhado de traçados e linhas cruzadas em poucas cores surge para priorizar a personagem, o pássaro, o livro e sua residência ao fundo, e, no segundo caso, a grandiosidade arquitetônica.

Figura 286: Peregrino, Vassíli Peróv, 1870

Figura 287: Negociante do trabalho dos alunos que trabalhava na Academia de Artes, Iliá Riépin, 1870

A ênfase na arquitetura pode surgir com ênfase em traços pesados e mais sutis, as formas dos edifícios circundam o grande evento abraçando as pequeninas gentes na narrativa pictórica de Koróvin (fig. 290). As cores aparecem após os traçados, eles poderiam estar destituídos delas e ainda assim toda a forma da imagem estaria preservada. Na *Piazza San Marco* (fig. 289) de Ánnenkov, temos traçados ainda mais tênues, cores que não se destacam ou se contrastam para dar primazia ao símbolo arquitetônico. Trata-se da forma sem movimento e com pouca cor.

Figura 288: *O cientista*, Davi Burliúk, 1952

Figura 289: *Piazza San Marco*, Iúri Ánnenkov, 1930

Figura 290: *Coroação de Boris Godunóv*, Konstantín Koróvin, 1934

O *Mefistófeles*, de Koróvin, em um tom mais dominante, mais agudo, chega ao leitor repleto de linhas que conduzem ao movimento do corpo e, depois às cores e, mais tarde, à fisionomia. Ele tem todos os elementos: a forma, a cor e o movimento isolados entre si.

Figura 291: *Mefistófeles*, Konstantín Koróvin, 1906

Muitos artistas, além desses itens mencionados – forma, cor e movimento –, conseguem criar cenários que podem ser recortados em pequenos cenários inseridos em outros cenários, quase como o código falando de si, da função metalinguística. Nesse caso, o artista consegue elaborar uma narrativa pictórica multifacetada, formando um cenário único, de diversos cenários que lhe são adjacentes. Um exemplo pode ser encontrado em Ivan Chíchkin; em algumas obras, esse recurso encontra-se evidente, como na divisão realizada em *Flores junto à cerca* (fig. 292), em que o próprio artista estabelece essa linha divisória entre a cerca e o caminho que segue para a mata. Outros exemplos podem ser encontrados em várias obras de Ivan Aivazóvski, que estabelece linhas mais sutis, mas que consegue imprimir às suas narrativas um tecido que, embora sem retalhos, pode ser dividido sem prejuízo; não queremos dizer que o artista pretendia criar outras obras, mas que ele foi capaz de, com o seu talento, no caso de *Vista da cidade à beira-mar à noite, com um farol* (fig. 296), utilizar a lei de deslocamento de pico em direção ao farol, bem como a lei da aversão à coincidência, ao não deixar a Lua mais centralizada e no alto da tela e, ainda, ao dividir a obra pela água, utilizar a água para uni-la em si mesma. Na obra *Mar calmo* (fig. 294), o artista divide a obra pela baixa muralha de pedra, valendo-se da lei de deslocamento de pico em direção às personagens e da lei do contraste ao finalizar o mar com o azul contrastando com o rosa.

Figura 292: *Flores junto à cerca*, Ivan Chíchkin, 1880
 Figura 294: *Mar calmo*, Ivan Aivazóvski, 1879

Figura 293: *Flores junto à cerca* (recortes)
 Figura 295: *Mar calmo* (recortes)

Figura 296: *Vista da cidade à beira-mar à noite, com um farol*, Ivan Aivazovski, 1870

Figura 297: *Vista da cidade à beira-mar à noite, com um farol* (recortes)

Se a obra *Mar calmo* nos trouxesse a narrativa pictórica de um céu rosado que se encontrasse com um mar também róseo amarelado até encontrar-se com o azul cerúleo, teríamos o predomínio do contraste; caso a obra nos trouxesse apenas as personagens, teríamos apenas o deslocamento de pico. Embora uma lei da estética possa predominar na narrativa pictórica, em certa medida, de modo similar ao que ocorre quando há o predomínio de uma determinada função da linguagem, percebemos que essas leis podem coexistir em uma determinada narrativa. Uma narrativa pictórica pode valer-se de várias leis da estética.

3.4.5 A lei do esconde-esconde ou solução de problemas

A lei do isolamento assemelha-se superficialmente à do esconde-esconde, ou solução de problemas perceptuais, mas ela é bem distinta; “a arte envolve hiperativação de áreas visuais e emocionais”, contudo, ainda preferimos o ocultamento, para que possamos decifrar enigmas; a percepção teria mais relação com essa decifração e “tanto delírios quanto percepções emergem do mesmo conjunto de processos. A diferença decisiva é que, quando estamos percebendo, a estabilidade dos objetos e eventos externos ajuda a ancorá-los”; já nos delírios, os objetos e eventos vagam em qualquer direção. Nesse caso, a arte atingiria seu clímax quando, após todas as preliminares visuais, reconhecemos o objeto (RAMACHANDRAN, 2014, p. 288-290). Após todo o trajeto das pinceladas, encontramos os barcos, as pessoas, as construções no *Dia cinzento em Rapallo* (fig. 299). Solucionar os problemas perceptuais é também algo que fazemos ao olharmos os *Lilases* (fig. 298), de Vrubel; temos de nos encontrar em meio ao espaço lilacíneo para encontrar a personagem que eles cobrem. Vrubel também desloca lentamente a moça, ou seja, ela não está no centro da obra; estar ali implicaria uma coincidência, assim o artista evoca a lei.

Estamos diante do desafio de derrotar a camuflagem; no caso das obras de Vrubel (fig. 298) e Kandínski (fig. 299), o desafio existe, mas, é de certo modo menor, pois o vaivém das pinceladas, que constrói a forma dos objetos e personagens, nos esclarece precisamente pela conclusão das formas, o significado de cada uma delas. Contudo, a derrota da camuflagem na obra de Riépin (fig. 300) exige mais de nossos olhos, exige que saibamos ver além de enxergar. A lei do esconde-esconde, ou solução de problemas, é a base expressiva da narrativa de Iliá Riépin em seu *Passeio com lanterna*, embora a luz nos convoque o primeiro olhar, logo em seguida perdemos-nos em um negro absoluto, tentando encontrar as personagens. Com alguma clareza, conseguimos visualizar com rapidez as três personagens próximas à lanterna: o homem que a acende e as duas crianças logo abaixo; mas em seguida percebemos que, em meio ao negrume, há mais personagens por serem descobertos. Personagens dos quais não tínhamos tomado conhecimento num primeiro golpe de vista, personagens que não conseguimos discernir em fisionomia, mas em sombras. Estamos diante do desafio de localizar essas crianças em meio à mata escura. A mata forma uma moldura em torno das personagens enquanto nossa atenção se volta para a luz; então precisamos separar esse chamariz principal que é a lanterna, para que possamos perceber os galhos das árvores escurecidos escondendo os meninos com seus chapéus brancos e uma lista negra e possivelmente duas meninas: uma que segura a mão do homem e outra, imediatamente atrás dele, que segura a mão de um menino menor. As crianças encontram-se distribuídas numa espécie de fila e formam um cordão, pois estão de mãos dadas.

Figura 298: *Lilases*, Mikhail Vrúbel, 1900

Figura 299: *Dia cinzento em Rapallo*, Vassili Kandínski, 1905

Figuras 300: *Passeio com lanterna*, Iliá Riépin, 1879

Preparamo-nos para derrotar os elementos escondidos numa narrativa pictórica como essa, queremos solucionar os problemas colocados à nossa visão para que, por meio dela saibamos exatamente o que o artista quis nos dizer em imagens.

3.4.6 A lei da aversão a coincidências

Nessa lei, estamos diante da aversão a coincidências, “nosso cérebro sempre tenta encontrar uma interpretação genérica alternativa, para evitar a coincidência”, e também, “nosso cérebro luta para encontrar uma explicação para a coincidência e se frustra porque não há nenhuma” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 293-294). Suspeitamos de coisas que estão precisamente em pontos vazios do espaço, “coisas” colocadas no espaço solto, como a Lua de Bródski.

Figura 301: *Lua nova*, Issaak Bródski, 1906

Na narrativa pictórica de Aivazóvski (fig. 302) acerca do desfiladeiro que divide a Rússia da Geórgia, os homens tornados bem pequeninos chamam nossa atenção; temos a sombra de alguns personagens à espreita dos passantes a cavalo, e esses passantes não surgem do imenso espaço azul entre uma montanha e outra, como poderíamos esperar e, menos ainda, da luz; eles surgem de um canto escuro da tela e encerram sua atuação com alguns cavalos próximos à água. A obra é um descanso profundo, uma espera por outro dia; nesse instante da narrativa, a Lua doura levemente um pequeno trecho do caminho da água e torna prateado o restante. Avistamos tudo isso e depois retornamos e permanecemos na grandeza do que cerca as personagens. A obra ambientada em parte do espaço do poema de Liérmontov, “O Demônio”, consegue exprimir o

local como a poesia o descreveu, a Geórgia maravilhosa, onde a beleza vive, onde os rouxinóis irão cantar ao amanhecer e fazer ressoar seu canto nas grutas.

A integridade da obra de Aivazóvski (fig. 302) acontece instantaneamente, porque os caminhos se cruzam – o homem e seu meio –, as estradas se cruzam ao mesmo tempo em que seguem rumos distintos; há um caminho para a sucessão de moinhos, que seguem em curva, e caminhos para o homem, que seguem perpendiculares. O tema principal de Van Gogh em sua narrativa pictórica para *a velha torre nos campos*, é o mesmo do de Aivazóvski para o seu *moinho de vento*. O pôr do sol (fig. 302) é a mensagem primordial que nos salta aos olhos, mas esta obra é monocromática, e não realiza suas marcações por meio das cores, mas pela utilização da diagonal – em uma sequência de linhas –, que tem seu início na esquerda para a direita. A emoção é a metáfora principal de Van Gogh; ele economiza no contraste de cores para aproximar sua narrativa pictórica da crise existencial de seu emissor, pois ela traz a quentura das cores, para tratar das inquietudes da mente do artista. Outro efeito mais evidente da lei da aversão às coincidências está no posicionamento da Lua e de Púchkin, que não estão “oficialmente” no centro da obra, mas são os primeiros elementos a convocar o leitor.

Moinhos de vento na estepe ucraniana ao pôr do Sol,
Ivan Aivazóvski, 1862

Desfiladeiro de Darial,
Ivan Aivazóvski, 1862

Púchkin em Gurzuf,
Ivan Aivazóvski, 1880

A velha torre nos campos,
Vincent van Gogh, 1841

Figura 302: Narrativas pictóricas destituídas de coincidências

3.4.7 A lei da ordem

A lei que remete à regularidade e tem certa relação com o ritmo; é denominada “ordem”. Nela Ramachandran (2014, p. 294) reúne vários princípios que em comum possuem “uma aversão ao desvio em relação a expectativas (por exemplo, a preferência por bordas retilíneas e paralelas e pelo uso de motivos repetitivos em tapetes)”. Como é improvável que a “realidade” seja sempre regular ou previsível, a arte busca essa regularidade; “a necessidade de regularidade ou ordem pode refletir uma necessidade mais profunda que nosso sistema visual tem de economia de processamento”. Tal lei compromete-se com a criação de efeitos agradáveis.

O *ritmo* e a *ordem* ditam quão aprazível é a narrativa do instante da menina; seu olhar doce, um fundo verde esbranquiçado, que concorda com alguns tons verdes e com o branco das flores em sua coroa e com seu brinco, um reflexo amarelado no castanho de seus cabelos e o pequenino círculo amarelo no miolo das flores, algumas sutilezas coloríficas nas poucas mas bem distribuídas flores, que puxam para o tom azul e lilás, um realce proposital ao vermelho dourado na roupa, que combina com os lábios e com tom rosado da pele, sobreposto ao branco da blusa, que quase se mescla ao branco esverdeado do fundo; a obra é uma afinada orquestra.

Figura 303: *Cabeça de menina*, Konstantín Makóvski, 1885

Figura 304: A menina, Aleksiéi Korzúkhin, 1877

Em sua narrativa pictórica, Korzúkhin (fig. 304 e 305) convoca-nos à coesão. Tanto a menina sentada no chão, entretida em seus próprios pensamentos e com as mãos sobre a perna esticada, quanto as crianças camponesas na floresta confirmam a tessitura de um texto simples. O artista não quis confundir em nada o leitor; as expressões das personagens estão evidentes e falam por elas próprias, e as cores da obra conversam sem grandes reforços contrastantes. A menina está no espaço fechado de um chalé de madeira, no campo, no quarto, cercada por objetos simples; suas vestes são simples, sua vida é simples. O assoalho é regular, assim como o conjunto da obra; a narrativa poupa-nos grandes esforços, e conforta nossos olhos, bem como as três meninas na floresta, que podem ou não ter-se perdido, suas fisionomias expressam espanto e observação atenta a algo ou alguém e não há mais inferências por serem feitas. A obra funciona segundo o princípio da navalha de Ockham, um princípio lógico que a explica em qualquer um de seus fenômenos, assumindo as formas das premissas estritamente necessárias à explicação de sua mensagem; o artista eliminou todos os excessos para não causar nenhuma diferença aparente nas predições da hipótese ou teoria de sua própria narrativa. A lei da ordem relaciona-se a essa lei da parcimônia, numa narrativa que não insere nada além de sua necessidade enunciativa, com poucas premissas simplificadoras da visão do leitor, que não precisa derrotar camuflagens, pois nenhuma personagem ou elemento essencial à obra encontra-se não evidente. A obra é uma narrativa com uma explicação simples, singela.

Crianças camponesas na floresta, Aleksiéi Korzúkhin, 1877

Figura 305: Narrativa pictórica de Korzúkhin acerca das crianças camponesas na floresta

3.4.8 A lei da simetria

Além do nível da vaga inspiração, a estratégia mais específica da visão de Platão, na derivação da estrutura da simetria, é a que ecoa pelos tempos, conduzindo-nos a um pequeno número de estruturas especiais, puramente matemáticas, à frente da natureza, como candidatos à sua concepção. O tipo de simetria matemática, que Platão invocou, é bem distinto da simetria usada hoje, contudo, a ideia de haver uma simetria na raiz da natureza domina a nossa compreensão da realidade física. A ideia absurda de que a simetria dita à estrutura rigorosos requisitos de perfeição matemática, que convergem em uma pequena lista de possíveis realizações, e depois se vale dessa lista como manual de construção para o nosso modelo de mundo, converteu-se em uma ideia blasfemante por sua audácia, ao afirmar que pode decodificar os métodos de trabalho do artesão, inclusive sugerindo precisamente como fazê-lo. Tal ideia terminou por ser profundamente correta e essa questão intrigou Kepler¹⁴³ (WILCZEK, 2015, p. 45).

Niels Bohr (1885-1962), uma figura de fundação em teoria quântica e autor do princípio da complementaridade, gostava de um conceito que chamou de “a profunda verdade”, exemplificado pela proposta de Ludwig Wittgenstein. Para Bohr, as proposições comuns estariam esgotadas pelo seu significado literal, e, normalmente, o oposto de uma verdade seria uma falsidade; as proposições profundas, no entanto, têm um significado que está abaixo de sua superfície, o reconhecimento de uma verdade profunda pelo recurso de que o seu oposto também é uma verdade profunda. Nesse sentido, a conclusão sóbria de que o mundo foi feito de acordo com os princípios matemáticos da forma que Platão imaginou, teria também sua oposição. Wilczek (*ibid.*, p. 49-50) menciona Dalí como alguém que se apropriou de tais concepções; *O Sacramento da Última Ceia* contém muitos temas geométricos escondidos, dos quais a sequência mais estranha é o aparecimento de grandes e numerosos pentágonos parcialmente realizados, que pesam sobre a cena como um todo. “Parece claro que eles estão destinados a se unirem em um dodecaedro que abrange não só os participantes no jantar, mas também o espectador”, destinando-nos a recordar a concepção de Platão de que tal

¹⁴³ Que se perguntava, e acreditava ter respondido a questão de que o mundo não incorpora a beleza ao longo das linhas que Platão antecipou. “Ele passou a discutir, em concreta minúcia, a natureza precisa da música emitida por aquelas esferas rotativas e escreveu a partitura!” Seu entusiasmo lhe acarretou uma vida cheia de problemas pessoais e profissionais, era um período turbulento de guerra, do domínio da religião e sua influência na política; sua mãe, uma senhora idosa que vivia sozinha, foi julgada como uma bruxa e morta. E seu trabalho honesto e árduo para descrever o movimento dos planetas resultou precisamente, por meio de suas próprias descobertas, na derrubada de seu sonho juvenil (WILCZEK, 2015, p. 49). Kepler tivera uma educação religiosa e num só golpe teve que abandonar essas ilusões para compreender a verdade.

forma molda o universo. Sua visão de uma realidade por trás das aparências une duas correntes de pensamento, e a de Pitágoras, de que todas as coisas são números, e a metafísica, com tópicos como o espaço, o tempo, o conhecimento e a identidade, não pela experiência e pela observação, mas pelo raciocínio puro, como a matemática. Portanto, um artesão criador de um mundo físico a partir do mundo das ideias é um bom artista; ele seria um copista “cujas criações refletem a confusão dos materiais disponíveis”, que pode desfocar os pormenores num mundo físico que é uma representação imperfeita da realidade última que devemos procurar (WILCZEK, 2015, p. 56).

Nessa lei, a *simetria*, temos a sedução que, para Ramachandran (2014, p. 296-298), poderia ser explicada segundo duas ideias. A primeira é a de que a visão se desenvolveu “principalmente para descobrir objetos” e nossos campos visuais estão sempre repletos deles: “árvores, troncos caídos, manchas de cor no chão, riachos céleres, nuvens, afloramentos de rochas e assim por diante”. Por ter uma limitada capacidade de atenção, nosso cérebro desenvolveu um mecanismo para alocar a atenção, a criação de uma hierarquia que na natureza traduz “objetos biológicos” como “importante”, e esses objetos, voltados à satisfação, têm algo em comum com a simetria; “um bebê recém-nascido prefere olhar para manchas de tinta simétricas a olhar para as assimétricas”, expressando assim uma regra no cérebro. A segunda força evolucionária volta-se para a simetria nos rostos que são considerados mais atraentes; uma “infestação parasítica pode reduzir enormemente a fertilidade e a fecundidade de um parceiro potencial, por isso a evolução atribui elevado valor à capacidade de detectar se o parceiro está infectado”; a simetria passa a ser um marcador inconsciente de boa saúde, algo desejável que nos deixa diante de um paradoxo, pois a simetria se aplica a objetos e não a cenas de grande escala; nos últimos casos, preferimos a assimetria. Preferimos objetos simétricos e cenas assimétricas, pois “os objetos dispostos de maneira simétrica numa sala pareceriam algo absolutamente tolo porque, como vimos, o cérebro não gosta de coincidências que não pode explicar”.

Quando se trata da assimetria do espaço/cena, temos muitos exemplos na arte (fig. 306 a 309). Muitos artistas se valeram desse recurso, como Munch, Matisse, Braque, Gauguin, Van Gogh, Tátlin, Malévitch, Chagall, Gontcharóva, dentre outros. Muitas das obras de Mikhail Lariónov trazem essa narrativa pictórica, onde o espaço/cena aparece assimétrico – como em *Soldados dançando* – e, por vezes, onde a personagem, dada como espaço/cena por ocupar toda a obra, também é assim apresentada – como na obra *Soldado em descanso*.

Figura 306: *Soldados dançando*, Mikhail Lariónov, 1909

Figura 307:

Soldado descansando, Mikhail Lariónov, 1911

Natália Gontcharóva utiliza padrões geométricos nas vestimentas em sua série de 1915, *Liturgias*, e mantém, ao mesmo tempo, o senso assimétrico das formas.

Figuras 308 e 309: *Figurino de São João para liturgia*, Natália Gontcharóva, 1915

A assimetria é utilizada nos figurinos de teatro, juntamente com o recurso do movimento; o movimento auxilia na desregulamentação da mensagem artística. Inclusive quando a arte é assimétrica, ela tem, em sua lógica, o princípio do que é simétrico.

Harvard University, Houghton Library, W203744_1

Desenho de León Bakst para *L'Oiseau de feu*, 1915
Harvard Theater Collection

Figurino de León Bakst para *L'Oiseau de feu*, 1910

Figurinos
para
*L'Oiseau
de feu*,
1910

De León Bakst

De Aleksandr Golovín

Balé em um ato e duas cenas. Música de Igor Stravinski
Libreto e coreografia de Mikhail Fokin.

Figurinos de Aleksandr Golovin e León Bakst

Figuras 310 e 311: Narrativas pictóricas assimétricas

A simetria¹⁴⁴ ou a assimetria no rosto foi objeto de estudos fotográficos mais recentes, e tem-se claramente a noção de que um rosto perfeitamente simétrico não se torna necessariamente mais atrativo ou belo; por exemplo, se, em sua obra *Cabeça de menina* (fig. 303), Konstantín Makóvski optasse pela simetria, o efeito seria no mínimo estranho, e não um estranhamento atrativo, mas um estranhamento repulsivo. A assimetria traz belas disparidades nas faces humanas e, certamente, os artistas possuem senso disso.

Menina do campo, 1900

Menina de lenço, 1870

Cabecinha de Criança, 1890

Figura 312: Narrativas pictóricas assimétricas forçadas à simetria, da obra de Konstantín Makóvski

¹⁴⁴ A linha simétrica pode ser horizontal como o corte na *estrada no campo de centeio* (fig. 217) de Ivan Chíchkin, ou pode ser vertical como na obra *Verão* (fig. 218) do mesmo artista e, pode ainda ser diagonal quando a possibilidade de corte da obra se dá nesse sentido, encontramos vários exemplos na natureza, na arquitetura e na arte desses três tipos de linha. No caso desses rostos, trata-se da simetria axial, que é distinta da simetria radial, neles, os elementos iguais do retrato são equidistantes a partir da linha reta, denominada axial, mas também são opostos. Nesse caso, ao invés de proporcionar a ordem e a harmonia conferidas pela simetria, os rostos tornaram-se estranhos; quando assimétricos esses rostos tornam-se mais agradáveis aos olhos. A assimetria demonstra que a beleza é uma grande variável.

Figura 313: *Pequena menina com flores do campo*, Ivan Pelevin, 1905

Em sua pequenez assimétrica, a menina que traz, em sua singeleza, as flores mais acessíveis a qualquer coletor, fala-nos da beleza como experiência, a beleza como a construção de uma explicação das coisas simples. A representação vem na contramão de artistas que evitaram representar essas formas disformes, pertencentes à natureza das pessoas e da própria natureza. A mensagem da imprecisão das formas humanas.

Wilczek (2015, p. 96-97) diz que a física verdadeiramente moderna começa em 1864, com a publicação de *Uma teoria dinâmica do campo eletrodinâmico* por James Clerk

Maxwell, cujas equações demonstraram que o espaço não é um receptáculo, mas um meio material, um tipo de oceano cósmico, não um mero vazio, mas algo preenchido por fluidos. As equações deram-nos a compreensão inteiramente nova do que é a luz, e previram a existência de formas inimagináveis de radiação, que são novos tipos de luz e marcam um grande avanço por exibirem belas ideias que são profundamente incorporadas ao mundo. Temos aí *a beleza como ferramenta* de revelação, *a beleza como experiência* – as equações de Maxwell, tal como uma pintura, podem ser escritas pictorialmente, em termos de fluxos. Como o impacto das obras mais convencionais da arte, essa impressão é mais fácil de experienciar do que de explicar; trata-se da experimentação da beleza inefável, *a beleza e a simetria*: a apreciação mais profunda das equações de Maxwell, adquirida ao longo de várias décadas após seu descobrimento, levou a uma perspectiva complementar, intelectualmente mais precisa sobre sua beleza. Tais equações constituem um sistema muito simétrico, e as lições extraídas delas demonstram que a natureza gosta de utilizá-las.

Consideramos, tal como Rothenberg, que, para levar a arte humana mais a sério, somos obrigados a levar a própria arte da natureza mais a sério também; a cultura humana tem evoluído para ser capaz de apreciar a profundidade da atividade de um *bowerbird*¹⁴⁵ como algo que vai além do desejo da biologia em se encaixar aos fundamentos da razão e do comportamento; esses pássaros, assim como os seres humanos, convoca a estética para a vida, de modo que compreendemos cada vez mais que a beleza – aparência/ação em torno de nós – não pode ser tratada como mero acidente. A construção belamente elaborada do edifício desse pássaro não pode ser apenas para impressionar potenciais companheiras, nem para vencer a concorrência; essa maravilha suntuosa é um exemplo preciso de como a natureza, muitas vezes, dá-nos mais do que parece necessário em formas maravilhosas e surpreendentes. Essas formas promovem o encontro entre a natureza, a arte e a ciência, que reúnem as miudezas aleatórias do mundo em um espaço e uma forma (ROTHENBERG, 2011, p. 23). As linhas geométricas e os retângulos de cor, na arte de Piet Mondrian, não agradaram alguns leitores, mas o artista queria afastar-se da natureza por não poder representá-la melhor do que é; não pintar o que você vê, mas pintar as ferramentas de que você precisa para ver o mundo de forma tão precisa quanto possível (*ibid.*, p. 95-96).

O artista é um narrador pictórico que seleciona suas ferramentas de acordo com a forma que quer fazer o leitor conhecer a sua visão de mundo, e pode apoiar-se na precisão ou na imprecisão das coisas cotidianas, na simetria ou na assimetria por conhecer a simetria.

¹⁴⁵ Pássaro australiano semelhante à ave-do-paraíso (*Ptilonorhynchidae*). Popularmente conhecido como pássaro-arquiteto.

3.4.9 A lei da metáfora

As metáforas¹⁴⁶ são “amplamente utilizadas nas artes visuais”. As ninfas ou outras figuras femininas, por exemplo, aparecem como metáforas “da fertilidade e da fecundidade na natureza”. Em algumas obras, existem várias camadas metafóricas e significativas “quase como se múltiplas metáforas se ampliassem umas às outras, embora não se saiba por que essa ressonância e harmonia interna devam ser especialmente agradáveis” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 298-299). *Nataraja*, que representa a dança cósmica de Shiva, o maior ícone da arte indiana do século XII, mencionada por Ramachandran, é a metáfora “da dança do próprio universo, do movimento e da energia do cosmo” (2014, p. 302). A *Sherazade* (fig. 314) vale-se da lei da solução de problemas perceptuais, ao deixar minúcias sensuais do corpo semiexpostos, e faz uso da metáfora por meio do movimento irrealizável pelo corpo masculino.

Figura 314: Figurinos de León Bakst para Sherazade, 1910

¹⁴⁶ A metáfora visual é provavelmente compreendida pelo hemisfério direito muito antes do que pelo hemisfério esquerdo. Segundo Ramachandran (2014, p. 300), possivelmente existe “uma barreira de tradução entre a lógica proposicional do hemisfério esquerdo, baseada na linguagem, e o pensamento mais onírico, intuitivo (se é que esta palavra está certa) do hemisfério direito, e a grande arte por vezes consegue dissolver essa barreira”. Muitos desenhistas utilizam truques para chamar a atenção trazendo uma ressonância entre o conceito da palavra com sua obliquidade literal verdadeira, “borrando o limite entre concepção e percepção”. O estudioso faz ainda uma associação entre a linha ondulada como um eco espacial de nosso tremor, correspondente ao conceito de medo, ao movimento que nos prepara para a fuga de uma determinada ameaça; nosso tempo para detectar a palavra “medo” representa letras onduladas em detrimento de linhas lisas, ideia que foi testada em laboratório.

A *menina ucraniana* (fig. 316) salienta a metáfora da reflexão estática em meio ao movimento dos gansos; sua mão apoiada ao queixo, seu olhar desviado do ponto em que deveria estar sua atenção, avisa-nos de que ela está pensando e que seu pensamento está longe do espaço que a cerca. Na narrativa pictórica, um gesto, um movimento brusco – como o *trenó de inverno* de Svertchkóv –, ou a ausência dele, fazem parte do enunciado da mensagem. Um simples gesto de depositar o queixo na mão traz distintos significados. Um gesto que ultrapassou a reflexão e relaciona-se a fatos já ocorridos, um gesto que não aspira a algo, mas que já sabe de uma ocorrência. É o caso das obras de Bogdánov-Bélski (fig. 317 e 318).

Figura 315: Passeio de trenó no inverno, Nikolai Svertchkóv, 1859

Figura 316: Menina ucraniana cuidando dos gansos, Nikolai Bodarévkí, 1892

Figura 317: *Pesar*, Nikolai Bogdánov-Bélski, 1909

Figura 318: *Talentos e admiradores*, Nikolai Bogdánov-Bélski, 1910

As obras *Pesar* (fig. 317) e *Talentos e admiradores* (fig. 318) chegam ao leitor com partes pequeninas que irão configurar um todo como personagem; não existe necessariamente uma personagem central, e há muitos elementos para distrair o leitor: a janela retangular em ambas, o feitio de madeira da casa, que denota simplicidade e vida no campo, o chão sobressai – em um dos casos a gramínea verde convida nosso olhar; e no outro, os cestos espalhados num marrom que assume vários tons de sua própria cor. As crianças são também elementos essenciais, que não aparecem repletas de vigor e contentamento; mostram-se resignadas e de certo modo com a sobriedade adulta, usando vestes simples e extremamente elucidativas de onde tais pessoas vivem e como vivem. A função emotiva estrutura-se nas mãos colocadas na cabeça dos dois homens, que, com suas cabeças abaixadas apresentam posturas semelhantes. Junto ao primeiro homem, as crianças parecem participar do *pesar*; elas compreendem-no perfeitamente; a pequenina fixa o olhar no adulto, e a mais velha olha para o nada; é a metáfora da perda sem que saibamos o que eles perderam; o centro da obra é essa questão. No segundo caso, o menino parece tentar animar o senhor, que não mantém seus olhos fixos no chão, mas os cobre; eles podem até compartilhar um sentimento semelhante frente ao que nós não sabemos que causou tal dor, mas sua postura é diferente. A estrutura postural das personagens configura-se como um elemento essencial.

A *Mulher* (fig. 319), de Serguei Vinográdov, traz uma sobreposição de metáforas: o cansaço pelo trabalho duro, os recursos limitados de sobrevivência ao seu redor e a pele do rosto fatigado pelo sol; a ocorrência não é um fato isolado como uma perda, mas o cotidiano massacrante. Ela nos desafia a interpretar os traçados para tentar compreender sua fisionomia, ela nos desafia a entender sua dor angustiada, ela nos desafia porque traz consigo uma narrativa como a literária, que descreve a dor das personagens em palavras; a imagem, por vezes, escreve bem, sem dizer exatamente o que quer; como algo que sabemos que está ali, mas temos como explicar; a *Mulher* então nos desafia, porque nem as cores fortes e vibrantes a salvam, não podemos captar seu olhar; ela nos desafia porque é uma metáfora que ultrapassa uma única motivação.

A metáfora da sutileza ingênua (fig. 320), da sóbria inocência, sem grandes vibrações de contentamento ou grandes movimentações, não traz agitação nem frenesi; a mão da menina, apoiada sobre a perna, confere-lhe equilíbrio, e o olhar dá-lhe uma digna sinceridade. Ela fixa os olhos num leitor atemporal, que pode sentir-se seu pintor por alguns instantes. A sobriedade dessa obra não carrega em nenhuma cor e em nenhum som; diferentemente das obras de artistas, como Filípp Maliávin e por vezes Kazímir Malévitch, nos quais as cores são as metáforas e, ao mesmo tempo, o elemento dominante da lei do isolamento. Em Maliávin, a cor funciona como metonímia – o elemento contínuo – para a alegria, em contraposição a uma metonímia pictórica para a sobriedade dessa obra de Rachkóv. A narrativa pictórica de Maliávin traz também o movimento e, com ele muita sonoridade, diferente de Rachkóv que traz sem esse movimento, traz muitos silêncios.

Nada é antinatural, tudo é espontâneo, como uma fotografia sem pose programada ou programada de acordo com o humor das personagens. A naturalidade das alegres expressões é sobrecarregada pela cor, que também é uma lei predominante na obra de Maliávin. É com a cor que ele dita o humor das personagens de sua narrativa pictórica, é com ela que ele define a função emotiva de sua mensagem; prova disso são as pinturas nas quais ele se vale das cores sóbrias ou sombrias para definir o código e o sentido de seu texto artístico.

Com cores próximas, ele narra duas situações bem distintas (fig. 324 e 325), valendo-se do contraste entre o branco e o preto, personalizando as faces com fisionomias, da mesma forma como fez com as mãos. O branco, na senhora é opaco e, na jovem, é reluzente; no primeiro quadro, obscurece todo o fundo, no segundo, é um coadjuvante que enfatiza a luz. A distribuição de cores, numa expressão pictórica, pode não determinar a metáfora, assim como a distribuição dos elementos; a metáfora pode estar tanto em um quanto em outro, ou ainda em ambos.

Figura 319: *Mulher*, Serguéi Vinográdov, 1890

Figura 320: *Retrato de uma menina*, Nikolai Efímovich Rachkón, 1869

Filípp Maliávin

Figuras 321, 322 e 323: *Risos*, 1898

***Mulher de amarelo*, 1903**

***Três mulheres*, 1901-1902**

Nas narrativas pictóricas, quão mais elaboradas forem as estratégias para expressar a complexidade de traduzir a linguagem figurada, em especial o cumprimento da tarefa de comunicar por meio das imagens, os modelos conceituais de estados emocionais, tanto maior será a fenda que a metáfora terá que abrir entre o convencional e o fantástico. A metáfora está presente na vida cotidiana, não apenas na linguagem, mas no pensamento e na ação das pessoas; ela não é um dispositivo exclusivo da poética, utilizado como ornamentação; ela está inserida também na vivência comum. As metáforas conceituais categorizam conceitos em classes e subclasses, que são utilizados convencionalmente por uma comunidade de modo constante; assim, esses conceitos metafóricos reforçam a necessidade de utilização de estruturas distintas de pensamento e comportamento.

A narrativa pictórica oferece outro tipo de percepção metafórica, a imagem expressa muitas vezes com equivalência praticamente exata, o que não é possível na tradução das palavras; por isso, os elementos e cores de uma narrativa pictórica podem convergir universalmente pela via de suas sensações e, por que não, por meio das metáforas utilizadas sem precisar encontrar similaridades para designar algo; na tradução em palavras, estas muitas vezes não possuem equivalência exata. “Cada língua tem as suas próprias palavras características, palavras que não têm seus equivalentes exatos em outros idiomas. Normalmente tais palavras são as chaves para a cultura e a história da nação que fala esse idioma” (WIERZBICKA, 1974, p. 7). Para Wierzbicka (1972, p. 59), os pensamentos possuem uma estrutura que pode ser processada em palavras, mas, quando estamos tratando de sentimentos, em especial das sensações de cada pessoa, não. As palavras surgem no intuito de

descrever essas situações que se encontram na memória ou na imaginação e são confiadas ao leitor com o intuito de que ele compreenda esse sentimento por meio delas.

Figura 324: A velha. Retrato de Daria I. Tatarintseva, Filípp Maliávin, 1898
Figura 325: Ao livro. Retrato de Aleksandra A. Maliávina, Filípp Maliávin, 1895

Consideramos, portanto, que a narrativa pictórica, por constituir-se em imagem, já porta consigo o vocabulário emotivo de seu emissor. As imagens para metaforizar os sentimentos e/ou as emoções procedem de uma síntese em meio a muitas outras imagens mentais homogêneas, associadas a esses sentimentos universais que são inerentes a todas as culturas; por isso, a não necessidade de uma equivalência tradutória. Existem certas manifestações fisiológicas e comportamentais que são compreendidas universalmente. Na imagem vemos a emoção expressa como algo apreendido pelo emissor, que visou a expressá-la em razão da obtenção de seu significado. A metáfora talvez seja o que mais aproxima a narrativa literária da narrativa pictórica, pois ela porta em palavras o que as imagens comportam em si, a possibilidade de entendimento universal, pois utilizam imagens para as palavras e não o contrário; elas tornam a palavra uma imagem na mente do leitor.

A utilização do preto e do branco (fig. 324 e 325) por Maliávin possui, em narrativas distintas, um ponto em comum, que é coabitação das personagens com seus pensamentos e sentimentos em um espaço fechado; embora a senhora pose para o artista, olhe fixamente para ele e a moça olhe para outro lugar, a narrativa parece informar que não haverá grandes movimentações no instante seguinte, quando a senhora irá permanecer ali e a moça irá continuar sua leitura.

3.5 A criação de imagens que formam um todo indivisível

“Os seres humanos são muito bons na criação de imagens visuais. Nossos cérebros desenvolveram essa habilidade de criar uma imagem mental interna ou modelo do mundo, no qual podemos ensaiar ação futuras, sem os riscos ou as penalidades de executá-las no mundo real” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 306-307). “A arte, em suma, talvez seja a realidade virtual da própria natureza” (*ibid.*). Uma razão menos prosaica para a atratividade da arte e sua atemporalidade talvez seja que ela fala uma linguagem onírica, “baseada no hemisfério direito, que é ininteligível – estrangeira, até – para o mais literal hemisfério esquerdo. A arte transmite matizes de significado e sutilezas de humor que só podem ser vagamente apreendidas ou transmitidas pela linguagem falada” (*ibid.*); os dois hemisférios podem utilizar códigos neurais diferentes para representar funções cognitivas superiores, e a arte talvez seja a facilitadora da comunhão entre esses modos de pensamento, que permaneceriam separados um do outro por um muro. É possível que as emoções também necessitem de “ensaio na realidade virtual para aumentar sua gama e sutileza para uso futuro” (*ibid.* p. 308-311). À medida que o cérebro evoluiu, ele passou da fase de representação para a de metarrepresentação – representações de representações, uma ordem elevada de abstração –, a qual se relaciona com os nossos valores, crenças e prioridades, também ao nosso senso de individualidade e de atribuição de significado no mundo externo.

Para Ramachandran, um dos maiores mistérios por serem enfrentados é o da natureza do *self*, que foi extensivamente estudada por vários tipos de estudiosos, mas que ainda não está bem definida. O autor infere alguns de seus aspectos: 1) *unidade*: o sentimento de ser um indivíduo único; 2) *continuidade*: o sentimento de continuidade e identidade e a capacidade de rememorar a infância ou outros momentos; 3) *incorporação*: sentimento de alocação no próprio corpo; 4) *privacidade*: nossas *qualia* e vida mental, que pertencem a nós e não podem ser observadas por ninguém, e nossa empatia pela dor alheia, que não pode passar disso, já que “não podemos experimentar literalmente sua dor”; 5) *inserção social*: a manutenção de um senso de privacidade e autonomia, que seria “uma das principais raízes da religião”; 6) *livre-arbítrio*: a sensação de escolha consciente em meio às ocorrências aleatórias; e 7) a *autoconsciência*: o uso dos neurônios-espelho de maneira recursiva, que nos permitindo ver a nós próprios pela ótica de outrem (alocêntrico) (2014, p. 312-318). Certamente, todos esses aspectos encontram-se presentes na boa arte.

A pintura na tela é uma imagem de um todo indivisível. Os elementos na tela são indivisíveis em sua totalidade, de modo que, quando os desmembramos, temos de juntá-los ao

final, tal como estipulou seu narrador pictórico. O reino da pintura pertence ao império de um narrador pictórico inserido em um determinado contexto, e a sua função referencial, na qual o leitor é um súdito questionador ou um súdito simplesmente. O reino desse narrador dificilmente pode prescindir do leitor do futuro, portanto, estar à altura de analisar imagens na pintura requer prudência. A pintura apresenta um indício de documento, mas não o é. Ao apresentar-nos a dignidade silenciosa ou gritante de uma determinada personagem, ela nos revela, por intermédio da intensidade desesperada do curto tempo, a brevidade trágica que é o existir; contudo, a imagem do passado age por vezes como destruidora de seu próprio contexto.

Uma vez que a pintura tem de comunicar algo, as funções da linguagem, também servem bem a esse processo de leitura analítica, que não deixa de ser dedutiva, mas a comunicação não é o fim último da linguagem que a ultrapassa. Dentro das funções da linguagem, é possível encontrar a força contextual, na qual a problematização da referencialidade da história diante de qualquer documento ou imagem que nos vincule ao passado, nos conduz ao limiar entre ficção com inspiração na “realidade” ou recriação da realidade a partir de intenções específicas. Distinguir o vínculo da pintura/arte com a ciência e sua relação com o referente, conduz o leitor a provas e a contraprovas, que objetivam debater e não chegar ainda a um consenso definitivo, a não ser em casos em que o artista tiver se valido de referenciais lógicos, da física, da matemática, e/ou especialmente da geometria para sua arte. Nos demais casos, temos de considerar que a memória do pintor pode estar distorcida, o que se relaciona diretamente com os elementos, com as cores e com os recursos propositais, distanciados da temporalidade do evento narrado pictorialmente; a obra não criada imediatamente já se encontra de certo modo “deslocada” sem o referencial “real” que a inspirara. A narrativa pictórica implica também uma composição de uma *mensagem*, função poética da linguagem, que pode ser compreendida de maneira imperfeita. Quando tem como base estrutural a geometria, almeja uma evidência maior da mensagem; quando a base é mais subjetiva, a compreensão também pode dar-se de modo subjetivo e/ou imperfeito; do mesmo modo, a comunicação pictórica, que se utilize extensivamente de metáforas pictóricas, busca uma evidência da mensagem que requer mais empenho do leitor, mais interpretação.

Diante de uma massa de rostos que simbolizam o clero ou a nobreza, ou os cidadãos e os camponeses, e mais tardiamente, os revolucionários como pano de fundo a um grande líder, a intenção do artista se vê evidenciada por outros caminhos. É o caso, por exemplo, do pintor satírico, que ultrapassa o nível cotidiano e fornece a identidade da personagem e a contextualiza como referência ou satiriza seus símbolos para alertar o homem. A sátira irá

aparecer no desprezo às classes exaltadas diante da bem-aventurança ilusória das faces ingênuas. Em sua narrativa pictórica, o crítico Peróv expõe essas faces com o intuito de anular a condição delas.

Uma das leis mencionadas por Ramachandran (2003), a do *isolamento*, é exemplificada pelo autor com uma pessoa autista na qual a maioria dos módulos cerebrais está danificada, mas há uma ilha poupada de tecido cortical no parietal direito. Assim, o cérebro atribui espontaneamente todos os seus recursos de atenção para o módulo que ainda está funcionando, o parietal direito. Essa é a parte do cérebro que se ocupa do senso de proporção artística; quando ela é danificada por um acidente vascular cerebral em um adulto, por exemplo, este perde o *sentido artístico*, produzindo desenhos que são muitas vezes excessivamente minuciosos, sem a *essência vital* da imagem que está tentando retratar. Perde-se o *sentido de proporção artística*, mas, uma vez que todo o resto está danificado no cérebro, o autista aloca toda a sua atenção a esse módulo cerebral, acionando um módulo hiperfuncional de arte em seu cérebro. É essencial ao artista *isolar a mensagem* que pretende deixar aos seus leitores. Uma forma de demência, chamada de “demência frontotemporal” também revela que as pessoas com os lobos frontal e temporal comprometidos poupam o lobo parietal e começam a produzir pinturas e desenhos.

A função poética da pintura envolve também outro recurso apontado pelo estudioso, o da *metáfora visual*. Na literatura, tal metáfora é evidente, porque temos o costume de lê-la com esse recurso e outros; ele exemplifica-a com a expressão “Julieta é o Sol”, de Shakespeare, mas o mesmo fenômeno ocorre nas artes visuais, desde a arte ocidental a oriental. Trata-se de uma rica contribuição para a teoria da arte; a solução para o problema da estética, crê Ramachandran, encontra-se em um entendimento mais profundo das conexões entre os trinta centros visuais no cérebro e as estruturas límbicas emocionais. E uma vez que tenhamos alcançado um entendimento claro dessas conexões, estaremos mais perto de colmatar o enorme abismo que separa duas culturas essenciais, a da ciência, que permanece de um lado, e das artes, filosofia e ciências humanas, que permanece de outro.

As referências que o cérebro reconhece como identificadoras de uma determinada personagem, transcendem os limites culturais. A figura do palhaço, por exemplo, muito associada ao chapéu pontiagudo, independe do pintor e de seu país de origem; não importa a cor ou os demais componentes do chapéu, aquela imagem triangular nos remete a essa personagem. A metáfora visual e a sobreposição dos vários elementos em cada obra nos transportam para uma particularização do uso das cores.

As obras com figuras claramente distribuídas e as com figuras sobrepostas, esclarecem os limites infinitos dentro da tela; trata-se da força centrípeta da obra, sua relação com outros pontos centrais de sua mensagem. O *refinamento estético* (fig. 326) de Zinaída Serebriakóva tem o centro no espaço familiar e nos elementos cotidianos, concentrados em espaços subjetivos em acontecimentos, e objetivos em delimitação dentro do pequeno espaço do lar. Quando a artista registra os elementos externos, sua obra traz uma informação pessoal e não há impessoalidade; em Zinaída, a realização pessoal de sua existência encontra-se com a realização pessoal de sua expressão. Essa impessoalidade destituída, que é traçada na esfera do familiar, traz certa convergência poética entre Zinaída Serebriakóva e artistas como Mary Cassett e Angelica Kauffman, não porque sejam “parecidas”, mas porque, na obra das duas últimas inexistente a sobrecarga de elementos no espaço pictórico, os elementos são distribuídos de forma estetizada e existe uma preocupação de que eles não estejam desorganizados ou desordenados aos olhos do leitor.

É possível perceber uma mudança de visão estética nessas mulheres da burguesia quando relacionamos Serebriakóva e Cassett a Kauffman; embora, nas duas primeiras ainda encontremos referências fortíssimas ao pertencimento a uma classe social mais elevada, possuidora de um cotidiano de festividades, viagens, convivências com membros da mesma classe social, temos também uma tentativa, ainda que pequenina, de aproximação com o que acontece “fora”, “extra”, o que não implicaria uma incorporação ou compreensão absoluta do “outro”, porque grande parte desse registro ainda demonstra certo distanciamento e não uma aproximação. Trata-se de uma narrativa pictórica que se assemelha à leitura do estrangeiro àquele contexto social. No entanto, aquelas personagens que jamais apareciam no universo expressivo dessas artistas, começam a figurar, em meio a cenas que parecem saídas de uma preocupação estética mais ampla do que simplesmente a da estetização do cotidiano, em temáticas simples do cotidiano familiar, como a maternidade. A narrativa pictórica reforça a relação estabelecida entre mães e filhos para expressar o mundo a partir desse ponto, de modo “especialmente estetizado”, a nobreza do “refinamento”. Nenhuma das pessoas/personagens encontra-se destituída de “senso estético”, a narrativa de cada pintura reforça a força de sua própria estética, uma estética clássica ou clássica estética, extraída de um drama ou da narrativa de obras que nos falam de uma estabilidade consolidada.

A personagem cotidiana, habitante da vida “real”, parece “idealizada”. A existência artística de Zinaída condiciona-se à existência do outro como familiar. Outro refinamento de sua obra está na estetização da sensualidade (fig. 327); a sensualidade sutil encontra-se inerente, sem nos saltar aos olhos, pois a ênfase na família e nas práticas dela mantenedoras

traz as mulheres de boa conduta empenhadas no zelo doméstico, ou ainda, nos registros do exótico em viagens; algo típico das classes mais abastadas com possibilidade de deslocamento por lazer. O refinamento do esteticismo, realizado por Zinaída Serebriakóva, revela o universo particular da artista não apenas quando ela pinta seus entes queridos, mas quando pinta os cenários dos lugares que visitou e as suas gentes (fig. 328). Há uma espécie de embelezamento muito particular do olhar da artista, não podemos visualizar as mulheres e homens marroquinos, e nem os cenários italianos, sem o arremate das cores e formas delineadas por um pincel não tão passivo ao realismo extremo, mas adepto de uma leveza acolhedora, sem elementos extraordinários, como o deslocamento da personagem ou atribuição de características que ela não possua ou a substituição de suas cores; por exemplo, nem uma única personagem aparece com os pés suspensos ou com as mãos fora do lugar, ou, ainda, nenhuma personagem traz uma deformação que a evidencie, a leve beleza e a sutil realidade eliminam qualquer brutalidade ou hostilidade, tudo e todos parecem sair de um universo singelo, no qual a alteridade funciona como um deslocamento ou ainda uma extensão da visão de mundo e da vida da própria artista. Quando se trata da cor, o céu não deixa de ser azul ou maçã de ser vermelha; as cores se apresentam tais como nos são familiares em cada um dos objetos que constituem a escrita pictórica de Zinaída. Sua escrita não intenciona chocar o leitor, mas apresenta-se como crônica não agressiva do cotidiano, sem dificultar o alcance do leitor a tal cotidiano, sem torná-lo mirabolante demais ou sem pesar na sua aspereza. Também não há uma fuga desse cotidiano por parte da artista; ela não cria elementos para a realidade circundante; em toda a imagem inexiste outro universo imaginário ou elementos fantásticos, mas sua inspiração parece não surgir da monotonia ou da náusea, que costumamos atribuir ao cotidiano, mas da atribuição intimista da artista à estética que segue refinando cada partícula dele, eliminando completamente a monotonia.

Outro aspecto constante remete à presença do feminino em sua obra, a maternidade com as coisas do mundo e não apenas com seus filhos retratados nas obras (fig. 326). O espelho de uma artista envolta e situada em suas questões emocionais, o que causa o equilíbrio das formas, sem distorções, mas com o embelezamento que extrapola o realismo puro. Sem deslocamento temporal, já que ela não tem como temática os contextos históricos passados e suas personagens, Zinaída apresenta-se exatamente no seu tempo, algumas vezes olha seu entorno, afinal, o “mundo inteiro é um texto, de fato” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 36), e, em outras ocasiões, vislumbra apenas seu próprio cotidiano. Envia-nos uma mensagem do que estava à sua vista; é uma artista centrada na estetização e refinamento das formas e na atribuição de leveza à aspereza e monotonia cotidiana.

No café da manhã, 1914
Jogo de cartas em casa, 1919
Meninas ao piano, 1922

Figura 326: Narrativa pictórica do cotidiano familiar de Zinaída Serebriakóva

Bailarinas dançando no camarim, 1923

Bailarinas no camarim e Flocos de neve, 1923

Figura 327: Narrativa pictórica do cotidiano cultural de Zinaída Serebriakóva

Bulevar em Paris, 1900

Capri, 1903

Assis na Itália, 1932

*Jardins de
Luxemburgo
em Paris,
1930*

Ponte Vecchio em Florença, 1932

Figura 328: Narrativa pictórica de viagem por Zinaída Serebriakóva

3.5.1 Os distintos propósitos da arte

Na arte, os distintos propósitos trazem a variabilidade das funções da linguagem; em artes plásticas, as funções variam de acordo com o propósito da narrativa, mas as leis da estética permanecem as mesmas. Na Rússia, o realismo e o realismo socialista possuíam grande força, quando a arte abstrata despontou sem trazer a expressão clara de uma ideia ou reflexão advinda de um mundo no qual habitam pessoas “reais” ou paisagens “reais”. Enquanto a matemática possui suas razões para estar no ápice da abstração como ciência, a arte de pintores como Vassíli Kandínski e Kazímír Malévitch, ou ainda dos holandeses Piet Mondrian e Theo van Doesburg, ou do francês Robert Delaunay e do norte-americano Jackson Pollock, não possui razões aparentemente tão seguras para ocupar o mesmo patamar. A arte é avaliada pela sensibilidade do olhar do leitor da imagem, ou seja, sem os critérios quantitativos da ciência. A abstração¹⁴⁷ na música, faz-se por ela não portar necessariamente a mesma reflexão de qualquer palavra real ou de mundo, e cada receptor poderá atribuir a ela o enredo que melhor lhe aprouver e ainda pode mudar seu estado emocional; tal seria o lugar da pintura abstrata, sem uma satisfação concreta. Trata-se de uma via distinta da de Serebriakóva, aquela que pretende reduzir os argumentos estéticos e enfatizar os argumentos da simplicidade geométrica (fig. 329 e 330). No propósito, está a intenção do artista.

Figura 329: Mulher camponesa, Kazímír Malévitch, 1912

Figura 330: Retrato de uma camponesa, Zinaída Serebriakóva, 1910

¹⁴⁷ Da mesma forma que ocorre com a palavra “cor”, com diversas variações em função da escrita, ocorre com a palavra “abstração”, em russo, *отвлечённый*, “distraindo” (desengatado), que pode ser utilizado como tradução de “abstrato”; suas pinturas são distraídas (*отвлечёнными*).

A arte abstrata é extremamente formalista, e procura negar o realismo; por essa razão, suas obras representam uma combinação sem sentido da distração geométrica nas formas, nos pontos e nas linhas caóticas. As correntes do abstracionismo (suprematismo, neoplasticismo) tinham em comum a busca e o empenho por um projeto industrial com construções de linhas, figuras geométricas e espaços; outros buscavam expressar a espontaneidade e a criatividade na inconsciência dinâmica de pontos e espaços. A arte abstrata traz o abrangente, o coletivo em oposição ao concreto.

Quando Malévitch pinta seus camponeses unificados ou seus trabalhadores, ele traz o reflexo de todos os homens e não de um específico; a pintura abstrata dependeria, portanto, da forma. O último movimento desenvolvido e liderado por Malévitch, o suprematismo, almejava expressar-se pela abstração geométrica. Os artistas definem os movimentos e não o contrário; nesse sentido, eles atribuíram outro sentido e significado ao termo “abstrato”, com movimentos – suprematismo, modernismo, neoplasticismo etc. – que reduziram a pintura a um código de formas, cores e linhas. O interesse de Malévitch por fotografia aérea, por aviação e pela cultura tradicional ucraniana gerou sua arte abstrata geométrica, nada objetiva, portanto, nada figurativa, a dita arte do suprematismo (que ele inventou em 1915), com base em valores simples e na estética da vida.

Nossa época é a da análise, o resultado de todos os sistemas que foram anteriormente instalados. Estes são os séculos que trouxeram os signos de nossa linha divisória, onde reconhecemos as falhas que conduzem à separação e à contradição. É possível que possamos preservar apenas as contradições puras a fim de construir a unidade do sistema (MALÉVITCH, 1925)¹⁴⁸.

Para Malévitch, os modelos antigos e até modernos de pintura anteriores ao suprematismo haviam sido escravizados e por isso necessitavam de libertação; portanto, destituíam a razão, a lógica e a medição da existência. A arte caberia na palma da mão assim como o velho mundo, e tornar-se-ia um suprematismo abstrato perfeitamente utilitário, que pode ser expresso do nada, do zero; com isso, o suprematismo deixou para trás significativos trabalhos teóricos. Essa generalização de uma imagem para representar um todo ocorre na ciência que constrói o conhecimento sobre o universo; pela via sistemática, que objetiva descobrir e expor padrões da natureza, ela generaliza. Seu objeto é concreto, ou seja, é o mundo físico, e seu objetivo é fazer declarações de extrema generalidade sobre o mundo para

¹⁴⁸ Da origem polonesa de Malévitch seria possível inferir que ele inventou o suprematismo a partir da palavra *supremacja*, que se assemelha à palavra latina que significa predominância, prevalência, supremacia.

criar a abstração real, que, primeiro, elimina e, depois generaliza. E sua intenção é criar poderosos símbolos entendidos por qualquer pessoa.

Trata-se de uma expressividade oposta à de Serebriakóva em sua camponesa (fig. 330), que quer trazer a narrativa individual por meio do olhar expressivo da personagem; quando universaliza, a arte se aproxima do pictórico dos povos primitivos, que ainda não individualizam as pessoas ou os animais, mas apenas empregam uma simbologia que possa representar a todos. O desenho simbólico é tecnicamente mais simples do que a arte do realismo, por exemplo, traz sua mensagem de forma rápida e objetiva. Claude Shannon diz-nos que a representação é “figurativa”, mas seu retrato abstrato nos fornece mais informações que serão fixadas pela nossa memória – especialmente durante o tempo de limitação de conhecimento e olhando para a “imagem” dessa personagem. A personalidade impressa na imagem fornece aparatos para o seu reconhecimento, e a memória de um retrato generalizado é mais intensa do que minuciosa.

Consideramos que os distintos propósitos da arte relacionam-se inicialmente à natureza individual e que somente depois dessa expressividade própria e identitária de cada artista na escolha da criação de sua narrativa pictórica, entrará sua adesão aos estilos e movimentos de seu tempo; se um artista opta por voltar seu interesse para uma força motriz que não a realização plena, sua arte vê-se comprometida. Ao encontrar seu propósito maior, sua satisfação como agente expressivo, o artista pode encontrar propósitos que dialoguem com esse propósito inicial. Mas, inclusive nas distintas formas assumidas pela expressão na pintura, temos de ter em mente o papel essencial da abstração. Qualquer fórmula de física, qualquer reação química escrita e a maioria dos gráficos em termodinâmica são abstração, uma espécie de suprematismo na ciência. No caso da pintura, impossibilitada de expor a imagem do “real” de algum objeto natural, ela faz uma abstração da matéria concreta, o mesmo que faz a ciência. O material concreto ou um processo específico é analisado para fazer generalizações, assim se consegue elaborar equações generalizadas, que se relacionam a todos os processos físico-químicos, independentemente da sua natureza. A “abstração” é efetiva na generalização verdadeira de muitos processos químicos e físico-químicos. Os padrões são regulares na arte e na ciência, ou seja, seguem regras lógicas, mas nunca se repetem. Foi a abstração de gerações passadas que visavam à conversão dos recursos naturais em ferramentas para a satisfação de necessidades e exigências que trouxe o que hoje é o objetivo na tecnologia.

A representação na memória é uma somatória, uma imagem mista integrativa, a expressão da imagem dinâmica, solitária, recebida pela percepção, órgãos dos sentidos,

humor, condição espiritual; a emoção muitas vezes se expressa por meio do resumo, em uma imagem generalizada, o emaranhado de sentidos trazidos pelos sentimentos prensados numa imagem. Para Järvilehto (1998, p. 331), essa unicidade de um artista quando está preparando seu trabalho, desde os movimentos das mãos e dos dedos até o resultado na tela, faria da pintura:

[...] um processo que é realizado como uma organização integral de elementos que estão localizados em diferentes partes do mundo. Esta organização é realizada como uma totalidade na pintura. Se algum elemento, ainda que um muito pequeno ficasse faltando, a pintura não seria a mesma ou não estaria completamente pronta. Portanto, todos os elementos são ativos em relação ao resultado da ação; nenhum deles está participando de modo passivo no resultado (*ibid.*).

As narrativas pictóricas abstratas, com personagens e elementos despossuídos de contornos nítidos e cores propriamente “definidas” como tais – o céu amarelo em *Triunfo dos céus* (1907), de Malévitch –, reforçam as características do desaparecimento da visão tradicional de corpos tangíveis em um universo intangível, no qual ocorreu uma perda de sentido da materialidade e da solidez que teve impacto na vida das pessoas. A temática do impressionismo, que remete à luz de todos os dias, adquiriu uma dimensão maior na visão dos artistas, ampliando a percepção para o “real” do poético no viver. O impressionismo apresentara um problema de ordem estrutural, insolúvel, ligado ao próprio estilo, que, segundo Ostrower, ocasionou a criação de espaços extremamente fluidos, com fusões em toda a expansão da imagem, sem contrastes ou subdivisões internas, ou ainda intervalos espaciais diferenciados, que permitissem sequências rítmicas em função da tradição atmosférica em cores, que relacionavam estas em complementares fechadas, em núcleos de fusão uniformemente distribuídos ao longo do plano pictórico da imagem; tal atitude implicaria a possibilidade de o formato da imagem ser alterado, sem a alteração do sentido de sua composição ou de seu conteúdo expressivo.

A expressão da obra de arte sempre tende a aproximar-se mais ou menos da realidade; a tensão entre real e ideal atinge o nível de duplo pensamento de Orwell nos escritos do antecessor de Newton, Johannes Kepler – o apaixonado pelo modelo do sistema solar com base nos sólidos platônicos –, cuja concepção, embora equivocada, atinge um nível superior, cientificamente, do que atingiram as especulações de Platão. Para Kepler, a esfera de Mercúrio suporta um octaedro circunscrito, que se inscreve na esfera de Vênus; temos então um icosaedro, um dodecaedro, um tetraedro e uma interpolação cúbica, respectivamente, Vênus-Terra, Terra-Marte, Marte e Júpiter e, finalmente, Júpiter-Saturno. Esse regime faz previsões numéricas concretas sobre os tamanhos relativos das órbitas planetárias, que

embora não exatas, estavam suficientemente próximas para convencer Kepler de que ele estava no caminho certo. Seus árduos trabalhos de cálculo levaram-no a descobrir regularidades entre as órbitas dos planetas, e suas famosas três leis do movimento planetário desempenham um papel central na mecânica celeste de Newton (WILCZEK, 2015, p. 68).

William Blake protestou contra o reducionismo da sua representação de Isaac Newton no trabalho; os sentimentos conflitantes de Blake em relação a seu tema estão em exibição, então, seu Newton é uma figura de extraordinária concentração e propósito, para não mencionar a anatomia humana. Por outro lado, ele é mostrado olhando para baixo, perdido em abstrações, tendo literalmente virado as costas à estranha e colorida paisagem. No entanto, Blake admitiu (como fez Keats) que a ordem matemática governa o mundo. Na luta contra uma reação emocional, uma boa imagem pode ser mais poderosa que uma edificante retórica. Para Wilczek (*ibid.*, p. 92), a revelação de que a matemática simples pode codificar uma estrutura abstrata, é um acréscimo à sua beleza; ela continua sendo uma imagem, mas é também uma incorporação de conceitos, ao mesmo tempo real e ideal. Por outro lado, a beleza da imagem realça a beleza da matemática. “O real é mais atraente por ser ideal, e o ideal é mais atraente por ser Real”.

Tanto nos propósitos da arte, como nos propósitos da ciência, estamos diante da bela ideia de que com “uma melhor compreensão de nossa experiência do mundo, podemos expandir essa experiência” (*ibid.*). As cores, que vemos, são representantes da mistura da luz, que não tenha sido absorvida; na pintura ou no desenho, a combinação do efeito de dois pigmentos adiciona poder de absorção às cores. Para os artistas, a possibilidade de obter a mesma cor perceptual de muitas maneiras diferentes abre possibilidades criativas; adicionando textura local, mantendo o total (em média) de cor intacta, outro tipo de parte superior da cor, que explora a persistência da visão no espaço, em vez de tempo. A média espacial é menos bruta e, assim, suporta uma paleta rica de variações. Os impressionistas, especialmente, construíram obras-primas em torno de tais possibilidades, ao aplicar aos diferentes pigmentos separadamente, em diferentes mas muito próximas partes da tela, em lugar de sobrepor tais pigmentos, os pintores se valeram de uma estratégia similar à utilizada por Maxwell; a luz de diferentes regiões combina-se de acordo com as regras de feixes, não para misturar os pigmentos, mas a sua luz refletida. “Enquanto as imagens revelam informações sobre o que está acontecendo no espaço, a cor está nos dizendo sobre o que está acontecendo em tempo”. Está nos informando acerca das variações bruscas de campos eletromagnéticos que entram em nossos olhos e também preservando algumas informações muito úteis acerca da estrutura do sinal (*ibid.*, p. 113-116; 118,119).

Embora a beleza seja um conceito vago, outros conceitos como “força” e “energia”, também o eram. Por meio do diálogo com a natureza, os cientistas aprenderam a refinar o seu significado, para trazerem a sua utilização em consonância com os aspectos importantes da realidade, tal como, estudando a obra do artesão, conceitos como “simetria”, e, finalmente, de “beleza”. A arte anamórfica deforma a estrutura espacial das imagens; sendo uma excelente representação dos tipos de transformações espaço-tempo, que a relatividade geral acomoda como simetrias, essa arte deixa a estrutura de cor de suas imagens inalteradas. Na arte anacrônica, pelo contrário, a estrutura da cor das imagens é modulada, enquanto a sua estrutura espacial permanece inalterada (WILCZEK, 2015, p. 154; 170).

O desafio, nos distintos propósitos da arte, quando se trata de arte ideal e arte real, também solicita do artista uma expressividade abstrata e flexível¹⁴⁹ entre esses dois polos. Uma maneira de evitar a perfeição é adicionar complicações desnecessárias. Se houver complicações desnecessárias, elas poderão ser deslocadas sem diminuição e removidas sem destruição. Muitas complicações desnecessárias são adicionadas à algumas análises e leituras da arte¹⁵⁰.

Faz-se necessária a reflexão e inclusão dos *universais artísticos*, das *afinidades artísticas* e, com elas, das *convergências de mensagens* (função poética) em arte, sem tomar distâncias excessivas da ciência, que, do mesmo modo que a arte, instiga-nos a tentar compreender a realidade e buscar a verdade do que lemos no mundo; obras como as de Chíchkin relevam-nos, como, na ciência, que somos parte da natureza; temos a mesma constituição dela, somos formados dos mesmos elementos; mas ela nos ultrapassa em tempo-espaço e ainda nos permite uma estada provisória de aprendizado nessa nossa breve existência. Por que as leis da estética encontram-se na função poética da obra de arte, que pode convergir poeticamente em função da utilização delas? Porque a obra de arte como narrativa pictórica, é uma evidência, que pode ser lida dedutivamente.

¹⁴⁹ Com esse nível de expressividade, Wilczek (2015, p. 217-218), menciona o caso de Emmy Noether, que obteve grande êxito em física e matemática, pela especialidade de purificar a matemática. Ela realizou uma álgebra abstrata e flexível, que acomodou as construções elaboradas que os matemáticos criativos haviam sonhado para uso em geometria algébrica e teoria dos números, pela simplificação.

¹⁵⁰ Complicações que também distraem como nesta história contada de mestre detetive Sherlock Holmes e seu amigo Dr. Watson:

Sherlock Holmes e Dr. Watson estavam em um acampamento. Após montar a tenda sob um céu cheio de estrelas, eles foram dormir. No meio da noite Holmes sacudiu Watson acordado, e lhe perguntou: “Watson, olhe para as estrelas! O que elas nos dizem?” “Elas nos ensinam a humildade. Deve haver milhões de estrelas, e se mesmo uma pequena fração daqueles que planetas como a Terra, haverá centenas de planetas com seres inteligentes. Alguns deles são provavelmente mais sábios do que nós somos. Eles podem estar procurando por meio de seus grandes telescópios abaixo na terra, como era muitos milhares de anos atrás. Eles podem estar se perguntando se a vida inteligente nunca vai evoluir aqui.” Depois de um momento, Holmes respondeu: “Na verdade, Watson, essas estrelas estão nos dizendo que alguém roubou nossa barraca” (WILCZEK, 2008, p. 137).

3.5.2 Da função emotiva à função conativa

A pintura traz consigo a intenção do artista, mas aquela que requer outros sentidos a partir da visualização de uma imagem, traz consigo um encontro de referências do autor para o leitor e vice-versa. Uma pintura com trens (fig. 331 e 332) ou estações traz o cheiro da fumaça e pode ter o som do apito e o rangido das rodas, juntamente com os lampejos de faíscas, quando elas se movem. O trem, que passa pelo campo ou pela água, ao longo do dia ou da noite e que chega trazendo gente para permanecer, gente de passagem, gente que segue, pode solicitar a participação do leitor pela via da memória emotiva ou da imaginação.

Figura 331: *Trem na ferrovia*, Issaak Levitán, 1895

Figura 332: *O primeiro trem em Feodóssia*, Ivan Aivazóvski, 1892

Temos de considerar o mundo como o grande emissor de mensagens; em seguida, ter em mente que as mensagens do mundo são recebidas por cada um de nós, artistas ou não, não

apenas por explicações conscientes, mas de acordo com a experiência de vida; são as experiências, lá do início que moldam as nossas expectativas, nas quais a lógica e a normalidade perdem força e significado. Ninguém foge às suas próprias experiências e é nesse ponto que podemos encontrar convergências e divergências na *mensagem* da obra pictórica de um artista quando comparado com outro artista. A mensagem desse artista, primeiro, recebeu a mensagem do mundo, do modo como ele individualmente pode receber em função de suas experiências próprias de vida, e, somente a partir daí, ele emitiu sua mensagem; podemos pensar que essa mensagem é única por este artista ser único, e de certo modo o é; aqui, devemos esclarecer que não queremos reduzir o papel da criatividade e individualidade do artista, mas que precisamos considerar as recentes evoluções científicas já mencionadas, ocorridas na denominada neuroestética, bem como o novo papel do inconsciente e os *universais artísticos* de V.S. Ramachandran. Trata-se de uma perspectiva extremamente enriquecedora, porque não desrespeita a obra de arte, mas visa a uma compreensão mais profunda dela.

Ao descrever o mundo que nos rodeia, criamos a partir de modelos da natureza, a abstração torna-se essencial para não complicar ainda mais a própria realidade, dada a sua junção de elementos relevantes num único espaço-tempo. A natureza atua com padrões que aprendemos a visualizar, e a observação prévia dos pormenores é essencial à criação artística; o trem ou as árvores circundantes ou ainda o mar e as nuvens não existem, a imagem simula a partir da referência “real”. Por exemplo, atualmente, é possível elaborar uma imagem artística a partir de uma simulação computacional baseada em um modelo matemático do que se pretende registrar nela; no caso das plantas, que empregam mais mecanismos de complexos controles torna-se fundamental dispor de todos os dados de cada funcionamento de cada tipo específico. A arte, portanto, sem abrir mão de sua unicidade, também não ignora os critérios intuitivos de qualidade dos modelos, que em grau menor ou maior se aproximam da realidade. As simplificações/abstrações atuam na arte e também na ciência como partes necessárias da modelagem da natureza; elas imitam sem necessariamente explicarem; escolher o nível de abstração, na via emotiva, é uma tarefa minuciosa, pois ali o artista irá decidir se quer capturar a beleza de um cenário ou a ausência dela.

Nossa percepção da complexidade da natureza reflete, principalmente, a dificuldade em reconhecer, por meio do nosso aprendizado e da nossa inferência, os princípios e as regularidades da natureza, a fim de torná-los cada vez mais simples e de mais fácil leitura ao receptor/leitor da mensagem artística. Em princípio, tudo tem estrutura, a nuvem, o trem, os trilhos, as plantas etc.; a compreensão dos processos de desenvolvimento, a partir dos quais a

abstração, por meio da estrutura, surge, é o desafio do artista. Quando comparamos os resultados da simulação com a observação da realidade, realizamos uma inspeção visual racional/lógica e também emotiva, e nenhum desses processos ocorre sem uma avaliação de parâmetros referenciais, que tenhamos acumulado ao longo da vida. Para as pinturas do realismo, tais comparações ainda se tornam mais essenciais, porque ocorre a descrição de certos modelos, representações esquemáticas da sua apreensão e apresentação visual, em meio às simplificações minunciosamente selecionadas para que o leitor possa ver a obra e compará-la com a realidade. A arte “simula” a realidade por meio da captação emotiva do artista para atingir as referências de contexto “reais” do leitor. Por isso, quanto mais o artista compreende a natureza, os contextos socioculturais e o trato com as cores – bases para a mensagem artística –, tanto melhor será o seu domínio da arte de estabelecer uma expressão/relação mútua entre o que ele intenta dizer e o que ele diz ao leitor de sua narrativa pictórica; atestamos artistas como Leonardo da Vinci.

Ao assumir múltiplas perspectivas, as criações permitem ao artista fazer um processo de descobrimento similar ao que ocorre na descoberta científica: o estabelecimento de um foco em mecanismos de controle e o fluxo de informação/mensagem artística de controle acerca das possibilidades representativas da natureza de acordo com sua estrutura. Algumas imagens estarão mais para a metáfora (eixo paradigmático) e outras mais para a metonímia (eixo sintagmático), e nelas o *código* pode ser incorporado à presença de cores e à ausência de cores com intuito de, pela referência contextual, estabelecer o contato entre o emissor e o receptor. Das florestas outonais (fig. 333 e 334) podemos extrair cores distintas que ditam o tom rítmico pertencente a narrativas pictóricas diversas; do acolhimento fornecido pelo cobertor de árvores de Vassíliev e de Chíchkin, ao desamparo promovido por Kuíndji .

Não há comprometimento da sua própria estética, há uma narrativa pictórica de certo modo romântica, que reconhece sua susceptibilidade à distorção potencial pela própria visão de mundo do leitor. Há uma essência revelada com a nitidez possível a essa narrativa que, embora não tenha a nitidez da nossa realidade, precisa dela; a floresta outonal de Vassíliev traz a nitidez que se apresenta na floresta outonal de Chíchkin como elemento ausente, como uma metáfora para sua distorção do áureo que se espalha pelas folhas verdes. O outono de Vassíliev aquece em sua claridade, o de Chíchkin refresca ao abraço das árvores, o de Kuíndji gela e dificulta a continuidade e o de Savrássov extrai todas as sensações térmicas para desolar. Savrássov traz a narrativa pictórica do abandono intenso do dia, como se ele mais que partisse momentaneamente, partisse para sempre, cedendo lugar a uma eterna noite de outono.

Figura 333: *Floresta outonal*, Fiódor Vassíliev, 1871-1873

Figura 334: *Floresta outonal*, Ivan Chíchkin, 1876

Figura 335: *Noite de outono*, Aleksíei Savrássov, 1872

Kuíndji nos traz a tradução de sua memória a respeito de uma condição vivenciada no outono, uma condição mais humana que se revela em meio a uma condição da natureza – como no início do poema de Liérmontov, escrito em 1841: “Saí sozinho rumo à estrada; / por entre a névoa, brilha o caminho pedregoso” –, enquanto Savrássov faz o oposto, a natureza manifesta-se a ele – como no final do poema de Liérmontov: “Um carvalho escuro inclina-se e farfalha” – em sua narrativa pictórica.

Do papel do emissor da mensagem artística, vem a função emotiva da narrativa pictórica, e do papel do receptor dessa mesma mensagem, vem a função conativa, temos assim, o ponto final e o inicial da mensagem. Para Fayga Ostrower é o conteúdo afetivo que faz com que algo seja artístico; portanto, ciência não é arte ainda que proporcione prazer estético. Utilizando as funções da linguagem poderíamos dizer que a função emotiva isenta-se na ciência, pois não podemos atribuir características emocionais às forças presentes na natureza. Estas forças são inexpressivas do ponto de vista artístico, mas bastante expressivas no nosso dia a dia, – por exemplo, temos de conviver com a força da gravidade –, são forças e leis que se expressam sem emoção em nosso cotidiano, contudo não seria possível dizer que a arte não autômata está distante da natureza e da ciência. Ambas estariam na função referencial de sua linguagem.

Figura 336: *Intransitáveis estradas outonais*¹⁵¹, Arkhíp Kuíndji, 1872

As cores não possuem emoções por elas mesmas, mas estão na natureza para por meio de um emissor artístico causar emoção; é desta emoção que o artista produz sua mensagem. A leitura que fazemos das cores, a sensação e o som que elas nos causam faz com que elas detenham emoção. As linhas invisíveis também não são detentoras de emoção, mas a

¹⁵¹ Em russo: *Осенняя распутица; распутица*: época de maus caminhos; lamaçal (nas estradas).

descoberta delas sim; a intuição e a dedução necessárias à descoberta de algo na ciência são dotadas de conteúdo afetivo, o processo do cientista diante dessa descoberta é tal como acontece no processo do artista. Fayga também diz que geometria não é arte, de fato, mas as formas geométricas dotadas de carga emocional sim; os artistas se valem dessas formas para a elaboração de sua mensagem.

As funções da linguagem carregada de leis estéticas na narrativa pictórica como já salientamos não podem ser tidas apenas como um mecanismo de comunicação, que leva a mensagem do emissor ao receptor, a comunicação integra esse processo, mas a arte ultrapassa o objetivo da comunicabilidade para atingir o da criação de algo que ao ganhar forma, não apenas comunica, mas expressa. A linguagem subentendida é envolta em metáforas que são desvios para a mensagem direta, desta forma se constitui a função poética com base na referencial, duas funções essenciais para a função emotiva. Em geral, é possível dizer que o impressionismo e o simbolismo – esse último estilo abarcando a pintura literária – trazem como função da linguagem predominante a função poética, contudo, o simbolismo de Mstisláv Dobujínski, como mencionamos, tem como referente o contexto (fig. 132 a 136) de cidades lituanas como Vilnius, Riga e outras, trazendo para o seu simbolismo como função predominante a função referencial, aquela em que há prevalência do contexto não destituída da função emotiva, que nesse caso tem uma relação profunda com suas referências culturais. Trata-se de um diálogo entre os anseios e a arte, entre a filosofia e o homem diante desses referenciais, desse diálogo entre os textos filosóficos e artísticos nos fala Andréi Biéli em seu texto *Criticismo e simbolismo*¹⁵², no qual considera que a fronteira entre o dogmatismo e o simbolismo permitiria a reflexão a partir do sentido, inspirando o pensamento e o conhecimento, permitindo que a razão pudesse atravessar ilimitados corredores de raciocínios:

¹⁵² Biéli inicia seu texto prestando homenagem a Kant: “Em 12 de fevereiro de 1804 morreu Kant. Ele conduziu a filosofia a outro limiar além do qual principia sua viva e fecunda transformação. Se neste momento é possível falar acerca da libertação do espírito do findado pesadelo secular, devemos isso a Kant. O estabelecimento do limite entre as manifestações intermináveis do dogmatismo e do autêntico misticismo. A abertura do caminho para o áureo horizonte da felicidade. [...] Kant – foi o fundador do criticismo filosófico. A filosofia dogmática morreu para Kant, mas Kant percorreu todas as etapas da evolução, empenhando-se em complementar os filósofos anteriores (por exemplo, conciliando Descartes e Leibniz na composição da obra ‘Pensamentos sobre a verdadeira avaliação das forças vivas’ [*Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte*]). Kant viveu o período de influência do ceticismo de Hume. No criticismo kantiano, não estamos mais lidando com o desenvolvimento interminável das mesmas capacidades mentais. O ponto de vista sobre o mundo tal como ele é transfere-se para outro plano: a realidade, que faz uso da ideia, torna-se o objeto da observação para algo como uma terceira via. É por isso que somente após a *Crítica da razão pura* é possível falar em níveis de consciência, descrevendo todos os estratos de nossa alma. Kuno Fischer ressalta que ‘a compreensão adequada e completa da filosofia crítica depende principalmente de um ponto: a correta compreensão da doutrina do espaço e do tempo’. A estética transcendental é a mais importante e, talvez, a única coluna da filosofia kantiana”. Biéli se declara, como Schopenhauer e Nietzsche, filho legítimo do grande filósofo de Königsberg.

O criticismo determina a perspectiva entre os estágios da consciência. O criticismo – é o prisma que dispersa a luz da alma sobre a gradação de cores do arco-íris. O simbolismo – ao contrário, conduz o prisma à cena novamente, para reunir suas cores. O simbolismo sem o criticismo e o criticismo sem o simbolismo abarcariam um universo unilateral: percorrendo o prisma pelo simbolismo e pelo criticismo, assumimos um posicionamento sábio, como as serpentes, e complacente, como as pombas. Sem o criticismo, o melhor de nós perderia o fôlego nas gélidas caves do mundo. O criticismo – é a chave que abre muitas portas. [...] No dogmatismo não há sequer essa liberdade, e a alma permanece dentro da armadura, em que ela mesma, fortuitamente, está urdida (BIÉLI, 1904, p. 1-13).

Todo o fundamento da expressividade artística se dá na fuga ao convencionalizado como princípios e proposições aceitos de modo não crítico, na busca por verdades que são relevantes ao indivíduo e à sua realização e na relação entre a mensagem que pretende emitir e um leitor que irá recebê-la, também portando a mesma atitude. Quando estamos diante de um livro, ele forma uma imagem final que inicialmente o leitor não sabe, ainda que alguém ou uma cadeia de leitores tenha lhe contado a história, o leitor precisa percorrê-lo do início ao fim para receber a mensagem que o autor destinou a ele, como leitor individual inserido em seu próprio contexto e em suas próprias questões emocionais e sentidos que o mundo circundante faz para ele. O leitor ainda não sabe bem o que é a imagem final de seu livro; na música e na pintura existe uma apresentação integral, a expectativa já foi circunscrita pelo artista de antemão num intervalo que para o artista ocorreu em uma temporalidade para a produção da obra, mas que para o leitor, irá perdurar do instante em que ele ouve a melodia ou em que ele se depara com a obra pictórica. “O mundo não é um mundo para colorir, com contornos pretos ao redor de regiões sólidas. O mundo que se projeta em nossos olhos é um mosaico de minúsculos retalhos sombreados” (PINKER, 2013, p. 16). Então, após darmos forma aos objetos precisamos saber do que são feitos; na arte pode ocorrer uma via de mão dupla, a partir do momento em que não sabemos do que são feitos os objetos, os representamos de modo mais figurativo ou abstrato.

A função referencial pode se sobrepor à função poética em pinturas que trazem consigo referências da história e da literatura, como já mencionamos; contudo, Makóvski utiliza o mesmo recurso de *Tamara e o Demônio* (fig. 194) em *Agentes do falso Dmítri assassinam o filho de Boris Godunóv* (fig. 338), quando lança um foco de luz na mulher que ampara Dmítri para que por meio dela possamos direcionar o nosso olhar ao próprio. Além do aspecto da iluminação a pintura nos apresenta uma questão relevante, no primeiro caso o autor tem sua estrutura baseada em uma história fictícia e no segundo a obra vem carregada de um contexto histórico com referente “real”, ou seja, a função referencial em ambas sofre

uma variação, e embora no segundo caso ela seja detentora de um contexto histórico, quando coexistem na pintura elas não apresentam grandes diferenças.

Figura 337: Incidência de luz nas narrativas pictóricas de Konstantín Makóvski

Figura 338: Agentes do falso Dmítri assassinam o filho de Boris Godunóv, Konstantín Makóvski, 1862

Embora a experiência religiosa tenha um caráter “individual”, toda a realização ritualística se dá no coletivo; na realidade, é uma realização individual inserida na coletivização da demonstração da fé. Toda esta movimentação da vida em função da devoção religiosa aparece registrada em várias pinturas, seja nas que registram as cenas externas – procissões e romarias –, ou naquelas que retratam a presença dos ícones ou símbolos no interior das casas. Poderíamos dizer que o ícone e as igrejas representariam o símbolo/referência das obras, mas no caso do ícone é possível dizer que ele foi transportado de sua unicidade – ele figurava sozinho até então –, para a totalidade de composições nas quais ele apenas é um componente. A arte com temática religiosa promove uma simbiose entre o fiel e a iconóstase. A arte vem conjugar a centralidade da religião não apenas no século XVII, mas também nos séculos anteriores ao seu registro pictórico, visando incluir os fiéis junto aos ícones. A julgar pela temática religiosa na pintura é possível perceber que o fenômeno na arte russa se estende e ocupa pintores de distintos séculos e evidencia que, nesta arte temos alguns aspectos da teatralidade presente nas pinturas históricas destituídas do contexto do emissor de sua mensagem; esses artistas que registraram suas impressões nos esclarecem que a fé religiosa tem em comum com a política a necessidade do espaço público, não é necessariamente no espaço íntimo inatingível do ser humano onde ele mais demonstra sua fé, mas sim no que ele expressa aos que compartilham de suas crenças; e o registro exposto que o narrador pictórico registra.

Nessas obras que tratam desse movimento iremos ver a movimentação particular se congrega com o coletivo; são os carregadores de ícones¹⁵³, ícones estes que serão beijados, tocados e adorados por outrem; os fiéis estão todos cabisbaixos e, após o destaque de alguns, a massa se torna una, numa distorção que já não possui rosto, pois a personalidade individual por vezes não transcende a multidão de rostos identificáveis ou não. É possível, em algumas dessas obras, pressupor pelas vestes quem são alguns destes rostos, não por seus nomes, mas por seu papel social; sabemos quem é o camponês, o nobre ou os homens do clero, mas quando falamos em rostos identificáveis, falamos de uma identidade que esse fiel só, sem o ícone e os circundantes, não possui. É um fenômeno coletivo que nos indica a igreja lá atrás

¹⁵³ O ícone dominou a produção artística nos séculos IX e X, e satisfaz mais de perto as qualidades bizantinas do tátil e da visualidade sensorial. Pela cristologia, estabeleceu-se uma conexão entre o ícone e o Cristo encarnado; encarnação que manifesta a divina aquisição de uma forma humana, dando validade ao visível e à sua representação. Por extensão, o ícone mostra o processo pelo qual o *Logos* adquire uma forma humana visível. “O ícone como marca da aparência já não participa da energia sagrada de Cristo e, portanto, não revela sua hipóstase (essência divinamente humana)” (PENTCHEVA, 2006, 632). As características visíveis ressaltam a ausência da essência milagrosa; o ícone vem ser a marca dessa ausência, como um objeto assim ajustado para simular a presença (essencialmente) por meio da aparência (*ibid.*, p. 634).

como emissora de fiéis e, com ela, a possibilidade da chegada de mais barcos portando mais fiéis destituídos de fisionomia (fig. 339).

Figura 339: Uma procissão de Páscoa, Illarión Priánichnikov, 1893

Figura 340: Recortes da narrativa pictórica *Uma procissão de Páscoa*, Illarión Priánichnikov, 1893

Há obras, portanto em que o movimento se cala; nelas, ao invés da movimentação particular que visa fazer o personagem se congregar com o coletivo, estamos diante do

personagem único e impassível. Nessa personagem o movimento é apenas o da contagem do tempo, a certeza de que a vida pode acontecer “aparentemente” sem grandes movimentações, pois estas se encontram em outros momentos de sua existência que não estão registrados na narrativa pictórica; nesta o personagem se encontra numa condição estagnada. Nesse caso, estamos diante de obras como a *Menina com um cestinho* (fig. 341), em que estabelecemos um contato proporcionado pela função emotiva entre artista e leitor. A menina tímida com vestes rotas e olhar desviado do artista faz calar nossas expectativas. A emoção proporcionada por uma obra que apresenta um personagem destituído de simbologias religiosas ou temporais, por exemplo, é mais purista, pois destitui o leitor de possuir os mesmos referenciais; trata-se da narrativa pictórica que reforça a humanidade. As personagens são atemporais e sensibilizam o leitor por sua condição existencial. Nessas obras (fig. 341), a função referencial como força do contexto do receptor/leitor não sofrerá grandes mudanças, pois a leitura de uma narrativa cuja inspiração esteja em algum personagem histórico ou episódios históricos tende a ser revisitada todas as vezes que estes episódios ganham novas descobertas; afinal, muitas vezes, esses episódios não são fatos encerrados, são fatos já passados, mas que possuem dinamismo a partir de um documento que foi encontrado ou consultado sob uma nova perspectiva ou ainda de uma nova perspectiva.

Os acréscimos em uma personagem mais “neutro” são menores, eles surgem de outros tipos de percepção. São narrativas pictóricas que nos prendem pelos gestos e olhares falantes em meio a espaços calados. As mãos da menina se apoiando ao cesto e as mãos da senhora se apoiando no chão e no lenço branco junto ao peito paralisam o olhar do leitor; no marrom mais pesado do cenário da senhora e mais leve no cenário da menina se reforçam algumas dualidades, o olhar serenamente triste da menina e o tristemente sereno da senhora. As duas narrativas nos contam da condição de vida, não são contínuas entre elas, mas são contínuas no sentido da passagem do tempo para as faces, quando as marcas começam a fazer força na pele da senhora e sequer deixaram vestígios na pele da menina. Na senhora a prostração se resigna e na menina a resignação se prostra. Em sua liberta criatividade “aparentemente” destituída de normas – seria um sistema rígido de normas também o que separaria arte e ciência –, o artista nos apresenta todo o instante de acontecimentos condensados num pequeno espaço, faz o que normalmente nossos olhos fazem cotidianamente, limita-nos o gigantesco cenário.

Como a narrativa pictórica apresenta-se integralmente a nós, leitores, a questão da expectativa pertence mais ao emissor ao longo do processo de elaboração de sua mensagem do que ao receptor dela; a narrativa é uma expressão encerrada em si mesma, mas sua expressividade a transcende. Para o leitor, a expectativa da finalização inexistente, pois os

elementos que a compõem e como se encontram distribuídos na obra se tornam conhecidos dele no instante em que se depara com a pintura. Mas o leitor não está isento da emoção diante da pintura; é na função emotiva que leitor/receptor e artista/emissor se encontram na mensagem, a função emotiva iguala-se à função fática mediante a compreensão do contexto (função referencial) e do código (função metalinguística). Ao estar diante de uma pintura, as emoções – emitidas em paisagens expressivas da natureza e/ou em expressões faciais legíveis dos personagens ao leitor, que Darwin, ao utilizar Lamarck, revelou como adaptações naturalmente selecionadas – que atingem cada leitor irão emergir de acordo com as minúcias da obra. É na ausência de movimentação e na calada expressividade do olhar que a narrativa precisa contar ao leitor o máximo possível de uma existência nesse instante único que é o da personagem de Korzúkhin ou de Peróv. Novamente, a arte necessita das leis da estética para realizar plenamente a função poética.

A mensagem artística, sua função poética, certamente a função que mais contém as leis da estética, estabelece o diálogo entre o leitor e o artista emissor da narrativa pictórica. A *poiesis* na narrativa pictórica se vale de raciocínios lógicos executados a seu serviço. A função poética na narrativa pictórica solicita leis para a composição de seus elementos e cores, isso é fato; quão mais perceptivo e quanto maior a capacidade de abstração de um artista, mais sua obra tende a ser uma obra de arte.

Ao fornecer pormenores do aspecto das pessoas, a obra torna-se transmeável à sensação que o artista quer transmitir ao leitor. Trata-se de narrativas pictóricas completas, compostas por fisionomias vistas pela primeira vez; muitas vezes, não sabemos em que cidade o personagem está, então os rostos trazem consigo hábitos que se comunicam com o leitor, mas não se sabe nada dessas pessoas, não convivemos com elas desde muito pequeninas, não sabemos o que pensam ou sentem exatamente, temos apenas traços da construção de uma poesia estruturada em uma fisionomia ímpar fixada numa única imagem. Muitas obras se tornam enigmáticas, pois atribuímos sentidos sobre sentidos a um olhar não muito decifrável, mas será que precisamos decifrar tudo na imagem? Não será intuito do artista justamente nos deixar uma leitura oscilante? Fato é que adentramos uma narrativa com ou sem personagens, por caminhos e paisagens que iremos conhecer apenas neste pequenino espaço pictórico (da tela), mas, dentro dele, há o espaço de criação onde a expressão se realiza.

A velha. Pais sobre o túmulo do filho, Vassili Peróv, 1874

Menina com um cestinho. Aleksiéi Korzúkhin. 1874

Figura 341: Narrativa pictórica dos estágios da vida

Considerações finais

O objeto deste estudo foi, antes de uma pequena parte da arte russa, a extensão do olhar do artista expressa em uma narrativa pictórica que se reúne em uma imagem. Anterior à explicação ou à interpretação veio o objeto de toda expressão – a pintura – em sua singularidade e, ao mesmo tempo, em sua subtração a uma leitura ilusória. O leitor termina então sendo o selecionador de seu interesse sem que essa escolha seja uma atitude absolutista frente a cada novo olhar à mesma imagem na narrativa pictórica ou frente a cada nova imagem nesse mesmo tipo de narrativa. Considerou-se a obra como objeto concreto pronto e palpável – a mensagem artística enviada – com suas implicações lógicas e suas leis, além das abstrações e das apreensões impalpáveis.

Com o auxílio das leis da estética, foi possível verificar que, embora algumas obras, em função do estilo ou movimento artístico a que pertençam, pendam mais para uma lei específica – o caso do expressionismo pendendo para a *lei do agrupamento* –, esse aspecto não seria um fator determinante, pois o artista pode se valer dessa e/ou de qualquer uma das leis da estética estando inserido em qualquer movimento ou estilo. Portanto, embora o estilo ou movimento não determine a lei estética que o artista irá seguir, eles podem no máximo apresentar alguma probabilidade; há relevância em compreender que todas as leis são perfeitamente aplicáveis e utilizadas pelos artistas. O fator mais determinante na aplicação de uma ou mais leis da estética está atrelado à expressão, a mensagem que o artista pretende deixar narrada pictorialmente, sua intenção ao elaborá-la de acordo com as impressões que pretende causar no seu leitor; sua *função conativa*.

Os personagens, os elementos composicionais, a estação do ano, o período do ano, a localização da narrativa são aspectos em comum entre a narrativa pictórica e a literária; para ambas, de certo modo, não existem limites de tons; ambos os narradores – literário ou pictórico – podem colorir de qualquer cor seus elementos, ainda que estas cores não correspondam à realidade e, em ambas as narrativas, a utilização de personagens históricos ou consagrados tende a aproximá-las mais da *função referencial* da linguagem. Tais obras seriam narrativas inventadas, mas delimitadas por cercas e, especialmente, são narrativas que em sua *função emotiva* tendem a tratar mais do externo do que do interno, mais do olhar do artista com relação a um evento ou personagem desse evento, do que dos sentimentos do artista que sequer esteve presente em muitos desses eventos. Em geral, onde a emoção é menor – o que não significa inexistente – que o enredo, mais a obra irá aproximar-se de narrativas como a crônica e/ou no máximo do romance e mais se distanciará da poesia – se formos fazer um

paralelo com a literatura –, pois ela precisa evidenciar seu referente. Nessas obras a *função fática* traz o ritmo da narrativa, recorta o que se pretende narrar de um evento maior. Houve casos em que a narrativa pictórica trouxe personagens em seu cotidiano, mas que, em meio ao “aparente” narrar do comum, utilizados por artistas do porte de Vassíli Peróv –, que conseguiam em uma simples refeição satirizar não apenas esses personagens, mas seu contexto –, nos colocam diante da *função metalinguística*, buscando códigos inseridos, por exemplo, nos símbolos religiosos.

A narrativa pictórica, diferentemente da narrativa literária, pode desobrigar-se de ter um personagem ou personagens, podendo trazer a natureza como um todo, com seus elementos em determinadas épocas e estações do ano como personagem – o que muitas vezes aproxima os artistas, ocasionando a convergência poética, pois os elementos da natureza, embora sejam peculiares, não são únicos, a exemplo da neve; essa narrativa se aproxima mais da poesia do que dos demais gêneros literários. Nesse caso, podemos citar como bom representante Savrássov, que com ausência das gentes traz sua poesia pictórica; quanto mais lírica e mais quieta, mais poética se torna essa narrativa portadora de muitos elementos impalpáveis pela grandeza, como a representação de uma estação do ano. E quanto mais intensa a expressão desses espaços, mais intimista é a poesia, mais forte a *função poética* da linguagem, pois apresenta muito em pouco, como o poema; traz muito sentimento numa única imagem; do espaço mais amplo condensa o espaço mais pequenino que cabe num único ser, o artista, mais que ao mesmo tempo, pequenino espaço que é, assume o espaço das vastas emoções. As leis da estética encontram-se presentes com leveza, e as noções de profundidade/dimensão também. Essas obras por vezes necessitam de muitas leis complexas para se apresentarem simples, necessitam que algumas leis sejam utilizadas de modo mais contundente do que outras. Se lermos um único artista encontramos a *lei do efeito de deslocamento de pico*; quantos não são os deslocamentos do centro promovidos por Savrássov em uma única obra como *Paisagem outonal com rio pantanoso ao luar* (fig. 342); e, ao promover esse deslocamento, quantos elementos ele não submete à *lei do isolamento* – sol, lua, pássaros, árvores – e, contemplando plenamente, à *lei da aversão a coincidências*, de que as coisas não precisam estar centralizadas. Em sua *Estrada no inverno* (fig. 344), temos a via oposta à da *lei do contraste*, a *lei do agrupamento* dos vários tons de branco contemplando a *lei da ordem* e a *lei da simetria* nas árvores esparsas, deixando quase ausente o contraste e dando margem às buscas, a *lei do esconde-esconde ou solução de problemas*, que faremos com o olhar ao tentar varrer esse branco sem fim que quer nos fazer adentrar por esse início

de estrada e seguir adiante para ver se algo diferente aparece. A *lei de sua metáfora* está no lirismo que esvazia a natureza das gentes.

Figura 342: *Paisagem outonal com rio pantanoso ao luar*, Aleksiei Savrásov, 1871

Figura 343: *Paisagem outonal com rio pantanoso ao luar (alterada)*

Figura 344: *Estrada no inverno*, Aleksiei Savrásov, 1870

Figura 345: *Centeio*, Aleksiéi Savrássov, 1881

Diante de uma obra tão silenciosa e imensa como *Centeio*, de Savrássov, o leitor é chamado à reflexão; tudo acontece no mundo sem que o homem precise estar presente.

Figura 346: *Centeio*, Aleksii Savrássov (alterada)

Em *Centeio* (fig. 345), ele convida o leitor se valendo de leis da estética, por exemplo, aumenta a profundidade de sua imagem aumentando o contraste local, por meio da *claridade* empreendida em alguns trechos de sua narrativa pictórica, como vemos nos tons dourados, evidentes quando saturamos a imagem em +100, ao exagerarmos em sua claridade; mesmo no início da lama, onde se dá o início da obra para o leitor, têm-se os reflexos dourados na água, ou seja, uma sobra do sol que reflete parcialmente nos campos de centeio. Esse reflexo ocorre onde as nuvens escuras ainda não imprimiram seu efeito. No ajuste de sua expressão, à medida que as cores se aproximam da saturação total, para mais ou menos, temos uma saturação de todas as cores com saturação mais baixa, que traz menor efeito nas cores com mais saturação, o que vemos nas imagens 3 e 4. O contraste na imagem 2 nos conta algo próximo ao que nos conta a imagem 4, as nuvens escuras que estão presentes e as que podem se aproximar. Ao verificarmos a saturação de todas as cores da imagem uniformemente de - 100, mais monocromático, até +100, que é o dobro da saturação, compreendemos a mestria do

artista, que também desloca elementos na tela. Considerar que o artista faz uso dessas leis para direcionar a leitura de sua obra o torna ainda mais expressivo em função da demanda de conteúdo que ele precisa possuir para emitir uma mensagem com esse nível de elaboração e, em alguns casos, o aproxima ainda mais do objetivo da *função poética* da linguagem, o de agregar muito conteúdo em pouco espaço.

Foi relevante considerar o que denominamos *convergência poética*, que se encontra presente não apenas num universo artístico mais amplo – quando comparamos artistas de distintas nacionalidades que se aproximam em razão de suas opções expressivas e dos elementos selecionados para expressar –, mas também num universo artístico da mesma nação; podemos citar como exemplo o campo de centeio da obra *A estrada no campo de centeio* (fig. 217), de Ivan Chíchkin, onde não apenas percebemos a influência desse artista sobre outros artistas de paisagem russos, mas de um modo relativamente simples, a forma dada à estrada com suas águas esparsas, o dourado distribuído nas folhagens, as pequeninas flores, a amplitude do caminho, dentre todos os elementos que compõem um cenário como esse; a narrativa pictórica possui convergência porque a realidade que se pretende copiar contém esses elementos.

A tela pintada – objeto artístico concreto – é uma sobreposição de tempo e espaço que fornece o acontecimento de seu todo em uma única imagem, expressa-se para fazer paralelos com outros tempos e espaços, que não lhe são inerentes, mas nos quais ela pode ser lida por um leitor, habitante de seu próprio tempo e espaço. É uma narrativa pictórica que ganhou uma forma visual, dando concretude ao seu próprio tempo e espaço de criação; dentro dela, a irrealidade da paisagem ou do personagem no mundo “real” em movimento dialoga com a realidade de ambos na inscrição da tela. E a concretização da obra de arte demanda uma série de conhecimentos prévios que são intuitivos, mas que são também dedutivos, razão pela qual somente com questões inerentes ao conhecimento e ao raciocínio científico foi possível pensar e, por que não, sentir a expressão artística: por que o artista optou por uma determinada cor e não por outra? Por que um objeto está deslocado ou opaco, ou distorcido, ou ainda elucidado? Quais seriam os propósitos de um artista que se vale da perspectiva, da seção áurea, da profundidade ou da superfície rasa? – entre outras questões. Aproximar a arte de questões relacionadas à percepção do mundo dela mesma, como faz um cientista ao questionar o objeto de seus estudos, não a distancia de sua humanidade e menos ainda de sua poesia – como um emaranhado intenso e imenso de percepções expressa. Essa percepção demanda que além de ver simplesmente os objetos com seus contornos e formas, também tenhamos um olhar que os reconheça por evocar associações e emoções. Desse modo,

o primeiro passo para entender a percepção é livrar-se da ideia de imagens no cérebro e começar a pensar em descrições simbólicas de objetos e acontecimentos no mundo exterior. [...] O cérebro humano possui múltiplas áreas para processar imagens, cada uma das quais é composta de uma emaranhada rede de neurônios especializada em extrair da imagem certos tipos de informação (RAMACHANDRAN, 2015, p. 100-101).

Relevante ao leitor da narrativa pictórica torna-se entender os processos de sua própria visão do objeto artístico; “decifrar o código usado pelo cérebro para criar estas descrições simbólicas, da mesma forma que um criptógrafo tenta decifrar uma estranha mensagem escrita em código” (*ibid.*, p. 101); pois,

a percepção envolve muito mais do que a reprodução de uma imagem no cérebro. Se a visão fosse simplesmente uma cópia fiel da realidade, do mesmo modo que um fotógrafo capta uma cena, então deveria continuar sempre constante, se a imagem na retina fosse mantida constante. Mas não é assim. A percepção pode mudar radicalmente, mesmo quando a imagem na sua retina continua a mesma [...] todo ato de percepção¹⁵⁴, mesmo algo tão simples como ver o desenho de um cubo, envolve um ato de julgamento pelo cérebro (*ibid.*).

E compreender que tudo é imagem em distintas projeções; até mesmo “o próprio corpo é um fantasma, que o cérebro construiu temporariamente por pura conveniência” (*ibid.*, p. 91). Concentramo-nos, portanto, na *beleza dinâmica*, aquela que transcende objetos e fenômenos específicos, e que, de certo modo, transcende as particularidades perceptivas, não nos toma apenas pelos olhos – a beleza está nos olhos de quem vê –, mas instiga em nós um processo de ir além das aparências, o da imaginação da extensão de possibilidades expressivas. Embora nossos teóricos estruturais tenham sido Ramachandran e Jakobson, as demais referências teóricas foram essenciais para o preenchimento dos espaços nessa estrutura. E mais do que qualquer referência teórica, foi essencial refletir e questionar sobre a própria reflexão do que estamos percebendo ao olhar para uma narrativa pictórica.

¹⁵⁴ Não sem razão, Ramachandran menciona o físico alemão Hermann von Helmholtz – fundador da ciência visual e que denominou a percepção de “ilação inconsciente” – e lança mão da prova inversa, a de que “sua percepção pode permanecer constante, mesmo que a imagem mude. Por exemplo, toda vez que você gira os globos oculares enquanto está observando cenas do dia-a-dia, a imagem em cada retina corre por meio de seus fotorreceptores em tremenda velocidade – muito parecido com a mancha indistinta que você vê quando gira uma câmera de vídeo em movimento panorâmico pela sala. Mas, quando você move os olhos em volta, não vê objetos correndo, voando pelo local ou o mundo avançado em *zoom* e passando por você em velocidade estranha. O mundo parece perfeitamente estável – não parece se mover em volta, embora a imagem esteja se movimentando em sua retina. O motivo é que os centros visuais do seu cérebro foram ‘avisados’ antecipadamente pelos centros motores que controlam os movimentos do olho. Toda vez que uma área motora envia um comando aos músculos do seu globo ocular, fazendo-os se mover, também envia um comando aos centros visuais dizendo: ‘Ignorem este movimento; não é real’” (RAMACHANDRAN, 2015, p. 338). Tudo ocorre no pensamento consciente; além disso, o autor esclarece que, quando caminhamos, nosso sistema visual se aproveita de como mantemos nossas cabeças a prumo para evitar o encargo adicional de, de certo modo, perceber tudo em excesso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 BIBLIOGRAFIA CITADA

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1995.

_____.; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

ASIMOV, Isaac. *Constantinopla: el imperio olvidado*. Madrid: Alianza, 1983.

ASSIS, André Koch Torres. Apresentação. In: NEWTON, Isaac. *Óptica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 17-27.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTLETT, Rosamund. *Russian Culture: 1801-1917*. In: LIEVEN, Dominic (Ed.). *The Cambridge History of Russia. Imperial Russia, 1689-1917*. Nova York: Cambridge University Press, 2006, v. 2, p. 92-115.

БЕНУА, Александр Н. *История русской живописи в 19 веке*. М.:Республика, 1995, с. 382-419. [BENOIS, Aleksandr N. *A história da arte russa no século 19*. Moscou: República, 1995: 382-419].

_____. *The Russian School of Painting*. New York : Alfred A. Knopf, 1916.

БЕЛЫЙ, Андрей. *Критицизм и символизм: По поводу столетия со дня смерти Канта*. Статья впервые была опубликована в *Весах* (1904, No 2, с. 1-13). [Biéli, Andrei. *Criticismo e simbolismo: sobre o centenário da morte de Kant*. Artigo publicado pela primeira vez na revista *A balança* (1904, n. 2, p. 1-13)].

BØRTNES, Jostein. The Literature of Old Russia, 988-1730. In: *The Cambridge History of Russian Literature*. MOSER, Charles A. (Ed.). New York: Cambridge University Press, 1996, p. 1-44.

BRADFORD, Richard. *Silence and Sound: theories of poetics from the eighteenth century*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1992.

- _____. *Jakobson: Life, Language, Art*. London/New York: Routledge, 1994.
- BRONOWSKI, J. *William Blake and the Age of Revolution*. New York: Harper & Row, 1965.
- БУЛГАКОВ, С.Н., СОЛОВЬЕВ, В.С., ФЕДОРОВ, Н.Ф. (письмо начала 80-х годов). Соч. в 2-х т. Т.2. М., Правда, 1993 [BULGÁKOV, S. N, SOLÓVIOV, V.S, FIÓDOROV, N. F. (carta do início dos anos 80). 2 Vols. Vol.2. M: Pravda, 1993].
- BYRNS, Richard H. The Artistic Worlds of Vrubel and Blok. *The Slavonic and East European Review*, Chapel Hill, v. 23, n. 1, p. 38-50, 1979.
- CHADWICK, Nora K. *Russian Heroic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.
- CHAGALL, Marc. *An Interview with Marc Chagall*. Entrevistador: James Johnson Sweeney. New York: *Partisan Review*, v. 11, n. 1, p. 88-93, 1944.
- CHOMSKY, Noam. *Novos horizontes no estudo da linguagem e da mente*. São Paulo: UNESP, 2005
- COHEN, Jane R. *Charles Dickens and His Originals Illustrators*. Columbus: Ohio State University Press, 1980.
- CRUMMEY, Robert O. Eastern Orthodoxy in Russia and Ukraine in the Age of the Counter-Reformation. In: ANGOLD, Michael (Ed.). *The Cambridge History of Christianity: Eastern Christianity*. New York: Cambridge University Press, 2008. v. 5, p. 302-324.
- _____. The Orthodox Church and the Schism. In: PERRIE, Maureen (Ed.). *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 1, p. 618-639.
- DAVIES, Brian. Muscovy at War and Peace. In: PERRIE, Maureen (Ed.). *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 1, p. 486-519.
- DAWKINS, Richard. *A magia da realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DIXON-KENNEDY, Mike. *Encyclopedia of Russian and Slavic Myth and Legend*. Santa Barbara, Califórnia: ABC-CLIO, 1998.

- EISENSTEIN, Sergei M. *Non-Indifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Trans. Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- _____. Yermolova. In: EFIMOVA, Alla; MANOVICH, Lev (Eds.). *Tekstura: Russian Essays on Visual Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 10-36.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EL MURR, Victória Namestnikov. *O dito da expedição de Igor: um poema épico russo do século XII*. São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1980.
- EMERSON, Caryl. *The Cambridge Introduction to Russian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- ФЕДОРОВ, Н.Ф. *Философия общего дела*. Т. 2. М., 1913 [*Fiódorov, N. F. A filosofia da causa comum*. Vol. 2. M., 1913].
- FEODOROV-DAVYDOV, Alexei. *Introduction in Isaac Levitan: The Mystery of Nature*. Trans. George Nemetsky. Bournemouth, England: Parkstone/Aurora Publishers, 1995. (The Great Painters Collection)
- FERBER, Michael. *Dictionary of Literary Symbols*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. New York: Picador, 2003.
- GEORGE, Arthur; GEORGE, Elena. *St. Petersburg: Russia's Window to the Future: The First Three Centuries*. Lanham: Taylor Trade Publishing, 2003.
- GOETHE, J.W. *Doutrina das cores*. Apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOMBRICH, Ernest. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GONTCHARÓV, Ivan. *Oblómov*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 1976.

- GOSSMANN, L. *Between History and Literature*. Cambridge, MA: Harvard University, 1990.
- GRAVES, Robert. *The Greek Miths*. London: Penguin, 1992.
- GUERMAN, Mikhail. *Mikhail Vrubel: The Artist of the Eves*. St. Petersburg: Aurora; Bournemouth: Parkstone, 1996.
- HAMSUN, Knut. *Pan*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2010.
- HANDKE, Peter. *A tarde de um escritor*. Lisboa: Presença, 1988.
- HELLIE, Richard. The Economy, Trade and Serfdom. In: PERRIE, Maureen (Ed.). *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 1, p. 539-558.
- HUGHES, Lindsey. Cultural and Intellectual Life. In: PERRIE, Maureen (Ed.). *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 1, p. 640-662.
- HWANG, Beomsoo; JEON, Doyoung. A Method to Accurately Estimate the Muscular Torques of Human Wearing Exoskeletons by Torque Sensors. *Sensors*. Basel, v. 15, n. 4. p. 8337-8357.
- ISDEBSKY-PRITCHARD, Aline. *The Art of Mikhail Vrubel (1856-1910)*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- JAKOBSON, Roman. La geste de prince Igor. *The Slavonic and East European Review*, v. 27, n. 68, 1948, p. 296-302.
- _____. On Realism in Art. In: MATEJKA, L.; POMORSKA, K. (Eds.). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, MA: MIT Press, 1971, p. 38-46.
- _____. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. In: RUDY, Stephen (Ed.) *Selected Writings III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Amsterdam: Mouton, 1981, p. 87-97
- _____. *Selected Writings IV: Slavic epic studies*. The Hague, Paris: Mouton, 1966.

_____; HALLE, Morris. *Fundamentals of Language*. 'S-Gravenhage: Mouton, 1956.

_____; SZEFTTEL, Marc. The Vseslav Epos. In: JAKOBSON, Roman; SIMONNS, Ernest J. (Ed.). *Russian Epic Studies*. New York: Rausen Brothers, Philadelphia, American Folklore Society, 1949, p. 13-86.

JÄRVILEHTO, Timo. The Theory of the Organism-Environment System: II. Significance of Nervous Activity in the Organism-Environment System. Berlin, *Integrative Physiological and Behavioral Science*, v. 33, n. 4, p. 335-342, Oct.-Dec. 1998.

JOHN OF DAMASCUS, ST. *On the divine images: three apologies against those who attack the divine images*. Trans. D. Anderson. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1980.

KAFKA, Franz. *Tagebücher 1909-1912*. 2. ed. Frankfurt am Main: Fischer, 2014.

KANDINSKY, Vassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KEMENOV, Vladimir. *Vasily Surikov: 1848-1916*. Ed. Olga Pirumova. Trans. Arthur Shkarovksy-Raffe and Yury Nemetsky. Bournemouth, England: Parkstone Publishers, 1997. (Great Painters Collection)

KHODARKOVSKY, Michail. Non-Russian subjects. In: PERRIE, Maureen (Ed.). *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 1, p. 520-538.

ХОДАСЕВИЧ, В. Ф. *Собрание стихотворений*. М.: Центурион Интерпракс, 1992. [KHODASSÉVITCH, Vladisláv F. *Coletânea de poemas*. Moscou: Centurião Interpraks, 1992].

KING, Averil. *Isaak Levitan: Lyrical Landscape*. London: Philip Wilson Publishers, 2004.

KINGSTON-MANN, Esther. In: SUNY, Ronald Grigor (Ed.). *The Cambridge History of Russia: The Twentieth Century*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 3, p. 411-439.

КИСЕЛЁВ, Михаил Ф. *Мария Якунчикова*. Moscou: Искусство Изобразительное, 2005 [KISSELIOV, Mikhail F. *Maria Iakúntchikova*. Moscou: Belas-Artes, 2005].

- KOLLMANN, Nancy Shields. Law and Society. In: PERRIE, Maureen (Ed.). *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 1, p. 559-578.
- LEEK, Peter. *Russian Painting*. New York: Parkstone, 2005. (Temporis Collection.)
- LESSING, G. E. *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. Trans. Ellen Frothingham. Boston: Roberts Brothers, 1887.
- Letter from Edgar Allan Poe to George Washington Eveleth*, 4 January 1848. Disponível em: <<http://eapoe.org/works/letters/p4801040.htm>>. Acesso em: 29/03/2014
- LINCOLN, W. Bruce. *Between Heaven and Hell: The Story of a Thousand Years of Artistic Life in Russia*. New York: Viking Penguin, 1998.
- LINDSAY, Kenneth C., VERGO, Peter (Org.). *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Da Capo Press, 1982
- LÓTMAN, Iúri. *Teoria: a estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOWE, Charles. *Alexander III of Russia*. Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1972.
- MAGNUS, Leonard A. *The Tale of the Armament of Igor A.D. 1185: a Russian Historical Epic*. London: Oxford University Press, 1915.
- MALÉVITCH, K. *Préface / Die Kunstismen. 1914-1924*. Eds. H. Arp, El Lissitzky. Erlenbach-Zürich, München, Leipzig: Eugen Rentsch, 1925.
- МАНДЕЛЫШТАМ, О. Э. *Музыка твоих шагов*. Москва: Олма Медиа Групп, 2012.
- MANDELSTAM, Osip. The Noise of Time. Trans. Clarence Brown. In: *The Prose of Osip Mandelstam*. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- МАНЬКОВ, А.Г. *Уложение 1649 года-кодекс феодального права России*. М.: Наука, 1980.

- MAYENOVA, Maria Renata. Verbal Texts and Iconic-Visual Units. In: *Image and Code*. Ed. Wnedy Steiner. An Arbor: University of Michigan, 1981, p. 133-138.
- MILLER, Denis J.B. *Imagery and Representation in Twentieth-Century Physics*. In: NYE, Mary Jo (Ed.). *The Cambridge History of Science: The modern Physical and Mathematical Sciences*. New York: Cambridge University Press, 2008, v. 5, p. 191-218.
- MLODINOW, Leonard. *O andar do bêbado: como o acaso determina nossas vidas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. *Subliminar: como o inconsciente influencia nossas vidas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MOON, David. Peasants and Agriculture. In: LIEVEN, Dominic (Ed.). *The Cambridge History of Russia: Imperial Russia, 1689-1917*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 2, p. 369-393.
- MUKARÓVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1997.
- NEWTON, Isaac. *The Optical Papers of Isaac Newton, Vol. I: The Optical Lectures, 1670-72*. Alan E. Shapiro (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- _____. *Óptica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- _____. *Principia: Princípios Matemáticos de Filosofia Natural*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. *A sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência. A beleza essencial*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- OZ, Amós; OZ-SALZBERGER, Fania. *Os judeus e as palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PENROSE, Roger. *The Road to Reality: A Complete Guide to the Laws of the Universe*. London: Jonathan Cape, 2004.

PENTCHEVA, Bissera V. The Performative Icon. In: *The Art Bulletin*, v. 88, n. 4, 2006, p. 631-655.

PERRIE, Maureen. The Time of Troubles (1603-1613). In: _____. (Ed.). *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 1, p. 409-431.

PINKER, Steven. *Como a mente funciona*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. *Graham's Magazine*, v. 28, n. 4, April 1846, p. 163-167.

_____. *Poetry and Tales*. New York: The Library of America, 1984, p. 97.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAMACHANDRAN, V.S. *The Artful Brain*. In: REITH LECTURES 2003: THE EMERGING MIND. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/radio4/reith2003/lecture3.shtml>>. Acesso em: 24/02/2014.

_____. *The neurological basis of artistic universals*. Disponível em: <<https://notes.utk.edu/Bio/greenberg.nsf/0/7222777efe4b2d2885256e2c007d85f8>>. Acesso em: 24/02/2014.

_____. *O que o cérebro tem para contar: desvendando os mistérios da natureza humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____; BLAKESLEE, Sandra. *Fantasmas no cérebro: uma investigação dos mistérios da mente humana*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2015.

_____; HIRSTEIN, William. The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. *Journal of Consciousness Studies*, v. 6, n. 6-7, 1999, p. 15-51.

RAND, Ayn. *The Romantic Manifesto: A Philosophy of Literature*. New York: A Signet Book, 1975.

- REEDER, Roberta. Mikhail Vrubel: A Russian Interpretation of 'fin-de-siècle' Art. *The Slavonic and East European Review*, Chapel Hill, v. 54, n. 3, July, 1976.
- REIS, Ricardo. Nota preliminar às Poesias de Álvaro de Campos. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 297-299.
- ROTHENBERG, David. *Survival of the Beautiful: Art, Science and Evolution*. New York: Bloomsbury Press, 2011.
- RUSSELL, Bertrand. Introdução. In: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002, p. 1-15.
- SAGAN, Carl. *O mundo assombrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Pálido ponto azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- САХАРОВА, Е.В. *Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина 19 в.* М.: КН.2, 1971.
- SARABIANOV, Dmitri V. *Russian Art: From Neoclassicism to the Avant-Garde: 1800-1917: Painting, Sculpture, Architecture*. New York: Harry N. Abrams, 1990.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. München: Piper, 1911. Vol. 1.
- _____. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SHAW, Denis J.B. Urban Developments. In: PERRIE, Maureen (Ed.). *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 1, p. 579-599.
- SHLAIN, Leonard. *Art and Physics: Parallel Visions in Space, Time and Light*. New York: William Morrow, 1991.
- SMITH, Robert W. Remaking Astronomy: Instruments and Practice in the Nineteenth and Twentieth Centuries. In: NYE, Mary Jo (Ed.). *The Cambridge History of Science: The Modern Physical and Mathematical Sciences*. New York: Cambridge University Press, 2008, v. 5, p. 156-158.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAKHOV, Alexey. *The Mathematics of Harmony: From Euclid to Contemporary Mathematics and Computer Science*. Singapore: World Scientific, 2009. (Series on Knots and Everything, 22)

STERNIN, Grigory; KIRILLINA, Yelena. *Introduction in Ilya Repin*. Edited by Paul Williams and Valery Fateyev. Translated by Shelia Marnie and Helen Clier. Bournemouth, England: Parkstone/Aurora Publishers, 1996. (Great Painters Collection)

STOKER, Bram. *Dracula*. New York: The Modern Library, 1897.

TARASOV, Oleg. *Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia*. London: Reaktion Books, 2002.

TESLA, Nikola. *Minhas invenções: a autobiografia de Nikola Tesla*. São Paulo: UNESP, 2012.

ТЮТЧЕВ, Федор. *Сочинения в двух томах*. Москва: Издатель Правда, 1980 г.

TURGENEV, Ivan. *The Essential Turgenev*. Trans. David Lowe. Evanston: Northwestern University Press, 1994.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: 34, 1998.

VALKENIER, Elizabeth Kridl. *Ilya Repin and the World of Russian Art*. New York: Columbia University Press, 1990. (Studies of the Harriman Institute)

_____. The Intelligentsia and Art. In: STAVROU, Theofanis George (Ed.). *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1983, p. 153-171.

WIERZBICKA, Anna. *Mały portret języka polskiego dla młodzieży w krajach anglosaskich*. Adelaide: University of Adelaide, 1974.

_____. *Semantic Primitives*. Trans. Anna Wierzbicka and John Besemeres. Frankfurt/M: Athenäum Verlag, 1972.

- WILCZEK, Frank. *A Beautiful Question: Finding Nature's Deep Design*. New York: Penguin, 2015.
- _____. *The Lightness of Being: Mass, Ether, and the Unification of Forces*. New York: Basic Books, 2008.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002.
- WITZENRATH, Christoph. *Cossacks and the Russian Empire, 1598-1725: Manipulation, Rebellion and Expansion into Siberia*. London and New York: Routledge, 2009.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- YARMOLINSKY, Avrahm. The Slovo in English. In: JAKOBSON, R.; SIMMONS, E.J. (Eds.). *Russian Epic Studies*. Philadelphia: American Folklore Society, 1949, p. 203-223.
- ZEKI, Semir. *Inner Vision: An exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- _____. Splendours and miseries of the brain. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*. London, v. 354, n. 1392, p. 2053-2065, Dec. 1999.
- _____. Art and Brain. *The Brain, Daedalus, American Academy of Arts & Sciences*. Cambridge, v. 127, n. 2, p. 71-103, Spring, 1998.
- _____. The neurology of ambiguity. *Consciousness and Cognition*. Amsterdam, n. 13, p. 173-196, 2004.
- _____; Bartels, Andreas. The architecture of the colour centre in the human visual brain: new results and a review. *European Journal of Neuroscience*. s.l. v. 12, n. 1, p. 172-193, 2000.

2 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Norton, 1958.

АФАНАСЬЕВ, Александр. *Белая уточка*. Издательство Малыш: Москва, 1991.
[AFANÁSSIEV, Aleksandr. *Pato branco*. Editora Pequerrucho: Moscou, 1991.]

BEACHAM, Richard. *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.

BELL, Catherine Bell. *Ritual Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press, 1997.

BOGATYREV, P. Semiotics in the Folk Theater. In: MATEJKA, L.; TITUNIK, I. (Eds.). *Semiotics of Art*. Trans. B. Kochis. Cambridge, MA: MIT, 1976, p. 33-50

BOEHMER, Konrad (Org.) *Schönberg and Kandinsky: an Historic Encounter*, “Contemporary Music Studies 14”, s. l., Harwood Academic Publishers, 1997, 1 vol., pp. 1-224

БУНИН, Иван. *Стихотворения* (авторский сборник). Хабаровск: Хабаровское книжное издательство, 1988 г. [BÚNIN, Ivan. *Poemas* (coleção do autor). Khabárovsk: Editora de Khabárovsk, 1988].

BURR, Elizabeth Geraldine. *Religions of Late Antiquity in Practice*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

ЧААДАЕВ, P. *The Major Works of Peter Chaadaev*. Translated and with commentary by R. T. McNally. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1969.

ШАХМАТОВ, А.А. *Обозрение русских летописных сводов 14-16 вв.* М.: Академия наук СССР, 1938. [CHÁKHMATOV, A.A. *Revisão das crônicas russas dos séculos 14 ao 16*. M.: Academia de Ciências da URSS, 1938].

CHANGEUX, Jean Pierre. *Raison et plaisir*. Paris: Odile Jakob, 1994

CHASE, Sarah Foot; ROBINSON, F. (Eds.). *The Oxford History of Historical Writing: Volume 2: 400-1400*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Повесть временных лет. Пер. Д.С. Лихачёва и Б.А. Романова. В сборнике: Хрестоматия по древнерусской литературе. М.: Высшая школа, 1974 [*Contos dos anos passados*. Trads. Dmítri S. Likhatchiov e Boris A. Románov. In: Antologia de literatura da Rússia Antiga. M: Escola Superior, 1974].

DALTON, O.M. *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford: University of Oxford, 1911.

Encyclopaedia Britannica. London; New York: Encyclopaedia Britannica, 1982.

FRAUNHOFER, J. Bestimmung des Brechungs- und Farbenzerstreuungs-Vermögens verschiedener Glasarten, in bezug auf die Vervollkommnung achromatischer Fernröhre [Determinação da refração e da dispersão de cor de diferentes tipos de vidro com relação à melhoria dos telescópios acromáticos]. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1905.

GIMBUTAS, M. *The Slavs*. London: Thames and Hudson, 1971.

GEORGE, H. Hamilton, *The Art and Architecture of Russia*. New Haven: Yale University Press, 1983

GOODMAN, Nelson. How Metaphor Works its Wonders (with T. Kulka, in Czech). *Filosoficky Casopis*, v. 42, n. 3, 1994, p. 403-420.

_____. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press, 1969.

_____. *Pictures in the Mind? Images and Understanding*. Eds. H. B. Barlow, Colin Blakemore, and Miranda Weston-Smith. Cambridge, UP, 1990, p. 358-364.

GOSSMAN, L. *Between History and Literature*. Cambridge, MA: Harvard University, 1990.

GRAY, Camila. *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. London: Thames & Hudson, 2000.

HOGARTH, William. *The Works of William Hogarth*. London: Printed for Baldwin and Cradock, G. Woodfall, 1835.

HOUSE, John. *Pierre-Auguste Renoir: La Promenade*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1997.

HUTCHESON. *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. London: Adamant, 2005.

ЕРШОВ, Г. *Филонов и обэриуты* // Павел Филонов. Очевидец незримого / СПб.: Альманах. Вып. 147., 2006. [IECHÓV, Gleb. *Filónov e Oberíuty*. In: Pável Filónov. Testemunha invisível. São Petersburgo: Almanaque, vol. 147, 2006].

ИВАНОВ, Вяч. *О русской идее* // Иванов Вяч. Собрание сочинений в 3 т. Т.3. С. 332- 333 [IVÁNOV, Viatchesláv. *Sobre a ideia russa* In: Viatchesláv Ivánov. Obras reunidas em três volumes. vol.3. p. 332- 333].

ИВАНОВ, В.В.; ПАПЕРНЫЙ, З.С.; ПАРНИС, А.Е. *Мир Велимира Хлебникова*. М.: Языки русской культуры, 2000, С. 128-146 [IVÁNOV, V.V.; PAPÉRNYI, Z.S.; PÁRNIS, A. E. *O universal Velimir Khliébnikov*. М.: Cultura da língua russa, 2000, p. 128-146].

JAKOBSON, Roman ; BOGATYRĚV, Pětr (29.I.93-18.VIII.71): Expert in Transfiguration. In: RUDY, Stephen; WAUGH, Linda R. (Eds.). *Selected Writings VII: Contributions to Comparative Mythology Studies Linguistics and Philology, 1972-1982*. Amsterdam: Mouton, 1985, p. 293-302.

_____. *Language in Literature*. Krystina Pomorska; Stephen Rudy (Eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

_____. Slavic Gods and Demons. In: RUDY, Stephen; WAUGH, Linda R. (Eds.) *Selected Writings VII: Contributions to Comparative Mythology Studies Linguistics and Philology, 1972-1982*. Amsterdam: Mouton, 1985, p. 3-11.

_____. Linguistic Evidence in Comparative Mythology. In: RUDY, Stephen; WAUGH, Linda R. (Eds.) *Selected Writings VII: Contributions to Comparative Mythology Studies Linguistics and Philology, 1972-1982*. Amsterdam: Mouton, 1985, p. 12-32.

_____. Slavic Mythology. In: *Funk and Wagnall's Dictionary of Folklore Mythology and Legend*. v. 2. New York, 1950.

_____. The Phonemic Concept of Distinctive Features. In: SOVIJÄRVI, Antti; AALTO, Pentti (Eds.). *Proceedings of the Fourth International Congress of Phonetic Sciences Held at the University of Helsinki 4-9 September 1961*. The Hague: Mouton, 1961. (Janua Linguarum, Series Maior X)

- _____.; BOGATYRIÓV, Piotr. O folclore como forma específica de arte. In: BERNARDINI, Aurora; FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 29-44.
- JANECEK, G. *The Look of Russian Literature: Avant-garde Visual Experiments, 1900-1930*. New Jersey: Princeton, 1984.
- KIRCHHOFF, Gustave Robert. Über die Fraunhofer'schen Linien. In: *Monatsberichte Akad. Wissen.*, Berlin, 1859, p. 662-5.
- КРУЧЁНЫХ. А., *Из литературного наследия Крученых*. Berkeley: Slavic Specialties, 1999 (составление, послесловие, публикация текстов и комментарии Н. Гурьяновой). [KRUTCHÔNIKH. A. *Da herança literária de Krutchônikh*. Berkeley: Slavic Specialties, 1999 (desenho, posfácio, textos e comentários de N. Guriánov)].
- LANE, Jean-Claude. La poésie comme fable du monde: la mythopoièse dans l'œuvre de Velimir Xlebnikov. *Revue des études slaves*, v. 70, n. 70-73, p. 667-683, 1998.
- ЛЕРМОНТОВ, М. Ю. *Сочинения в 2-х томах*. Т. 1. М.: Правда, 1988. [LIERMONTOV, M. Iu. *Obra em 2 vols*. vol.1. М.: Pravda, 1988].
- LOHR, Erich. War and Revolution, 1914-1917. In: LIEVEN, Dominic (Ed.). *The Cambridge History of Russia: Imperial Russia, 1689-1917*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 2, p. 655-669.
- ЛОТМАН, Юрий М. *Театральный язык и живопись* (К проблеме иконической риторики). М.: Впервые: Театральное пространство, 1979, С. 238-252. [LÓTMAN, Iúri M. *Linguagem teatral e arte* (Sobre o problema da retórica icônica). М.: Publicado pela primeira vez: Espaço teatral, 1979, p. 238-252].
- _____. *Слово о полку Игореве и литературная традиция XVIII – начала XIX в.* In: *Слово о полку Игореве — памятник XII века*. М.; Л.: Сборник ст.статей, 1962. С. 330-405 [*O canto do exército de Ígor e a tradição literária do XVIII - início do século XIX*. In: *O canto do exército de Ígor: um monumento do século XII*. М.; L: Coletânea de artigos, 1962. P. 330-405].
- MALEVITCH, K. Du cubisme et du futurisme au suprématisme: Le nouveau réalisme pictural. In: _____. *Écrits*. Présentés par A.B. Nakov; trad. A. Robel-Chicurel. Paris: Champ Libre, 1975.

МАРКИНА, Л. *Владимир Боровиковский*. М.: Белый город, 2001. [MARKINA, L. *Vladimir Borovikovski*. Moscou: Cidade branca, 2001].

MILLAR, James R. (Ed.). *Encyclopedia of Russian History*. New York: The Gale Group, 2004.

МОКШИН, Г. Н. *История русской культуры XIX–начала XX в.: Учебно-справочное пособие*. Воронеж: издательство “Истоки”, 2015. [МОКШИН, G. N. *História da cultura russa do XIX e início do século XX*. Manual escolar de informação. Vorónej: Editora “Origem”, 2015].

NADAL, Marcos; SKOV, Martin (eds.). *Neuroaesthetics: Cognition and Neurobiology of Aesthetic Experience*. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 7, special issue, 2013

NAKOV, A.B. Prologue. In: MALEVITCH, K. *Écrits*. Trad. A. Robel-Chicurel. Paris: Champ Libre, 1975.

NEWTON, Isaac. *Opticks: or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colors of Light*, 1730.

PERRIE, Maureen. Introduction. In: _____. (Ed.). *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. New York: Cambridge University Press, 2006, v. 1, p. 1-18.

ПЕРОВ, В. Г.. *Наши учителя*. Художественный журнал, 1881, т. 11, № 8-10.[PERÓV, V. G. *Nosso mestre*. Revista de arte, 1881, vol. 11, n. 8-10].

ПОЛЕНОВ, Василий Дмитриевич; ПОЛЕНОВА, Елена Дмитриевна. *Василий Дмитриевич Поленов; Елена Дмитриевна Поленова: Хроника семьи художников: Письма, дневники, воспоминания*. Под общ. ред. А.И.Леонова. М.: Искусство, 1964. (Поленова, Е.Д.; Поленову, В.Д. Петербург, 16 января 1888 г.) [POLÉNOV, Vassíli Dmítrievitch; POLÉNOVA, Elena Dmítrievna. *Vassíli Dmítrievitch Polénov; Elena Dmítrievna Polénova: Crônica de uma família de artistas: cartas, diários, memórias. O essencial*. Ed. A. I. Leónova. M: Arte, 1964. (Polénova; E. D.; Polénov V. D. São Petersburgo em 16 de Janeiro de 1888)].

POINCARÉ, Henri. *La Valeur de la science*. Paris: Flammarion, 1970.

POTTER, David S. Roman Religion: Ideas and Actions. In: _____.; MATTINGLY, D.J. (Eds.) *Life, Death, and Entertainment in the Roman Empire*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1999.

- ПУШКИН, Александр. *Руслан и Людмила*. Москва: Издательский Дом Мещерякова, 2011. [PÚCHKIN, Aleksandr. *Ruslán e Liudmila*. Moscou: Editora Casa Mechtcheriakóva, 2011].
- RAMACHANDRAN, V.S.; HIRSTEIN, W. The science of art: a neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, Exeter, v. 6, n. 6-7, p. 15-51, 1999.
- _____. *Sharpening up 'The Science of Art'*, *Journal of Consciousness Studies*, 8, 2001, p. 9-29
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. А. Вместо предисловия. *Садко*. Опера-былина (клавир). Л., Музыка, 1975. [RÍMSKI-KÓRSAKOV, N. A. A guisa de preâmbulo. *Sadkó*. Ópera-bylina (partitura). L., Música, 1975].
- РЫБАКОВ, Борис. “Слово о полку Игореве” и его современники. М.: Издательство Наука, 1971 г. [RYBAKÓV, Boris. “O canto do exército de Igor” e seus contemporâneos. М.: Editora Nauka, 1971].
- _____. *Язычество древних славян*. М.: Издательство Наука, 1981 г. [_____. *O paganismo nos antigos eslavos*. М.: Editora Nauka, 1981].
- SHAW, Denis J.B. Urban developments. In: PERRIE, Maureen (Ed.). *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. New York: Cambridge University Press, 2006. v. 1, p. 579-599.
- SKOV, Martin; VARTANIAN, Oshin (eds.). *Neuroaesthetics*. Amityville, NY: Baywood, 2009.
- SOLOVIOV, Vladimir. *The Heart of Reality: Essays on Beauty, Love, and Ethics*. Trans. V. Wozniuk. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2003.
- STOKSTAD, Marilyn. *Art History*. New Jersey: Pearson Education, 2005.
- STYLIANOU, Andreas; STYLIANOU, Judith A. *The Painted Churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art*. Nicosia: J.G. Cassoulides & Son, 1997.
- SWEENEY, James Johnson. An interview with Marc Chagall. *Partisan Review*. New York, v. 11, n. 1, p. 88-93, 1944.

TENNYSON, Alfred Lord. *Poems*. London: Macmillan, 1908, vol. 2.

ТИХОНРАВОВ, Николай Саввич. Слова и поучения, направленные против языческих верований и обрядов. In: *Летописи русской литературы и древности*, Том IV. Москва: типография В. Грачева и Комп, 1862 (TIKHONRÁVOV, Nikolai S. Palavras e ensinamentos contra as crenças e as práticas pagãs. In: *Anais da literatura e da antiguidade russa*. Vol. IV. Moscou: Impresso por V. Gratcheva e Comp., 1862). Disponível em: <<http://www.rusbibliophile.ru/Book/Letopisi>>. Acesso em 21/04/2013.

VERESHCHAGIN, Vasilii Vasilevich; PETERS, F.H. *Verestchagin, painter, soldier, traveler; autobiographical sketches*. London: R. Bentley & Son, 1887.

VERNADSKY, George. *The Tsardom of Moscow: 1547-1682*. New Haven, CT: Yale University Press, 1969. (*A History of Russia*, v. 5, part 1 & 2.)

VERNANT, Jean-Pierre. *Mortals and Immortals: Collected Essays*. ZEITLIN, Froma I. (Ed.). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

WIENE, Leo. *Anthology of Russian Literature: From the Tenth Century to the Close of the Eighteenth Century*. Honolulu, Hawaii: University Press of the Pacific, 2001.

WIRTSCHAFTER, Elise K. *Russia's Age of Freedom 1649-1861*. Malden, MA: Blackwell, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *O livro azul*. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. *O livro castanho*. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. *Anotações sobre as cores*. Trad. João Carlos Pires da Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

WOLLASTON, William Hyde. A Method of Examining Refractive and Dispersive Powers, by Prismatic Reflection. *Phil. Trans.R.Soc. Lond.*, London, n.92, p. 365-380, Jan. 1802.

ЗАЛИЗНЯК. А.А. *Слово о полку Игореве: Взгляд лингвиста*. Москва: Языки славянской культуры, 2004. [ZALIZNÍAK. A. A. *O canto do exército de Ígor: Opinião do linguista*. Moscou: línguas da cultura eslava, 2004].

ZEKI, S.; MARINI, L. Three cortical stages of color processing in the human brain. *Brain: A Journal of Neurology*. Oxford, v. 121, n. 9, p. 1669-1685, Sep. 1998.

_____. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Серия: Великие художники [**Série grandes artistas**]:

Великие художники. Альбом 2. *Айвазовский*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 2. *Aivazovski*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 5. *Куинджи*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 5. *Kuindji*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 9. *Шишкин*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 9. *Chíchkin*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 11. *Серов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 11. *Serón*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 13. *Крамской*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 13. *Kramskói*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 15. *Левитан*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 15. *Levitán*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 17. *Перов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 17. *Perón*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 20. *Репин*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 20. *Riépin*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 22. *Саврасов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 22. *Savrássov*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 23. *Брюллов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 23. *Briullón*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

- Великие художники. Альбом 26. *Суриков*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 26. *Surikov*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 28. *Кустодиев*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 28. *Kustódiev*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 29. *Перух*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 29. *Rérikh* (Nikolai). Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 30. *Васнецов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 30. *Vasnetsóv*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 31. *Поленов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 31. *Polénov*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 32. *Врубель*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 32. *Vrúbel*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 35. *Ге*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 35. *Gue*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 39. *Иванов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 39. *Ivánov*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 43. *Рублев*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 43. *Rubliov*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 44. *Шагал*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 44. *Chagal*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 46. *Венецианов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 46. *Venetsiánov*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 50. *Хруцкий*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 50. *Krútski*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].
- Великие художники. Альбом 51. *Тропинин*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 51. *Tropínin*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 53. *Билибин*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 53. *Bilíbin*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 56. *Верецагин*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 56. *Verechtcháguin*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 57. *Кандинский*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 57. *Kandínski*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 58. *Коровин*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 58. *Koróvin*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 60. *Маковский*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 60. *Makóvski*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 61. *Васнецов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 61. *Vasnetsóv*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 64. *Бенуа*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 64. *Benuá (Benois)*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 65. *Кипренский*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 65. *Kiprénski*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 66. *Петров-Водкин*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 66. *Petróv-Vódkin*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 67. *Боровиковский*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 67. *Borovikóvski*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 73. *Борисов-Мусатов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 73. *Boríssov-Mussátov*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 75. *Нестеров*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 75. *Nésterov*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 79. *Серебрякова*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 79. *Serebriákova*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 82. *Федотов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 82. *Fedótov*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 83. *Кончаловский*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 83. *Kontchalóvski*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 84. *Головин*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 84. *Golovín*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 85. *Малевич*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 85. *Malévitch*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 86. *Сомов*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 86. *Sómov*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 87. *Левицкий*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 87. *Levítski*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 89. *Рерих Ге.* Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 89. *Rérikh* (Sviatosláv). Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

Великие художники. Альбом 90. *Гончарова*. Москва: Издательство Директ-Медиа, 2009 [Grandes artistas. Álbum 91. *Gontcharova*. Moscou: Editora Diretriz-Mídia, 2009].

3 SITES CONSULTADOS (de jul. 2012 a jun. 2016):

<http://www.tretyakovgallery.ru/>

<https://www.hermitagemuseum.org>

<http://www.namu.kiev.ua/>

<http://www.en.rusmuseum.ru/>

<http://www.saint-petersburg.com/museums/russian-museum/>

<http://www.rmgallery.ru/>

<http://www.artsait.ru/>

<http://www.icr.su/>

<http://www.bibliotekar.ru/>

<http://www.artcyclopedia.ru/>

<http://www.encyclopediaofukraine.com/>

<http://artiana.ru/>

Apêndice

BREVE BIOPICTOGRAFIA DOS ARTISTAS (LISTADOS NA ORDEM EM QUE APARECEM NO TRABALHO)

Rei da floresta, Iuli Klever, 1887

*All that we see or seem
Is but a dream within a dream.*

*Tudo aquilo que vemos ou nos parece
Nada mais é do que um sonho dentro de um sonho.*

Edgar Allan Poe

Aleksiéi G. Venetsiánov (1780-1847) tinha ancestrais por parte de pai advindos da Grécia entre os anos trinta ou quarenta do século XVIII, que receberam esse apelido que significava “o veneziano”, e se instalaram na cidade de Néjin. Encontra-se bem colocado na categoria dos pintores acadêmicos, aproximando-se de artistas como Vassíli Tropínin e Orést Kiprénski, referências no gênero de retratos. Sua narrativa pictórica acerca dos camponeses foi um diferencial entre esses retratistas, que além das “celebridades” de seu tempo, colocou os camponeses no mesmo patamar. Teve grande reconhecimento do público, com patronos poderosos como o Imperador Alexandre I e outros, dentre os quais o presidente e o vice-presidente da Academia de Artes. Venetsiánov começou a pintar em Moscou, de forma autodidata. Em 1802, foi residir em São Petersburgo, onde trabalhou para o serviço postal e, em torno de cinco anos mais tarde, começou a ter aulas particulares com V. Borovikóvski. Em 1811 foi premiado com o título de Acadêmico. No ano seguinte, reuniu-se a Ivan I. Terebionev (1780-1815) para a publicação de folhetos satíricos em resposta à Guerra Patriótica de 1812. Em torno de 1810, havia adquirido uma pequena propriedade na província de Tver, onde deu início às suas obras que registravam o cotidiano campesino; foram cerca de dez anos produzindo suas melhores pinturas desse gênero, além da criação de uma escola de arte onde ministrava aulas. Permaneceu até 1840 em sua propriedade rural, tornando-se o fundador da pintura de gênero que retratava cenas da vida camponesa na arte russa. Foi um diferencial imenso para uma artista que tinha traços estreitamente acadêmicos; sua obra retratou personagens simples envolvidos em atividades tão simples quanto eles; encontram-se geralmente no trabalho em poses idealizadas, à maneira do classicismo. Em contrapartida, há uma atribuição romântica à vida no campo – ainda que suas heroínas não tenham a forma da beleza clássica –, com personagens retratados em conjunto com a natureza circundante; isso trouxe à tona a natureza russa como personagem. Essa simplicidade e início de certo lirismo, viria a abrir caminho para artistas como A. Savrássov, F. Vassiléiev, I. Levitán e muitos outros já no final do século XIX, artistas que colocariam a expressão da natureza como eixo essencial da narrativa pictórica, como a grande personagem portadora de uma beleza insuperável.

Camponesa com centáureas-azuis (1820); Senhora camponesa com um cajado (1830), Aleksiéi Venetsiánov

A última comunhão, Aleksiéi Venetsiánov, 1839

Eis o jantar do pai!; Aleksiéi Venetsiánov, 1824

Camponesa com um bezerro (1820); *Menina com uma sanfona* (1840); Aleksiéi Venetsiánov

Arkhip I. Kuíndji (1842-1910) foi filho do sapateiro e agricultor Ivan Khristofórovitch, da cidade ucraniana de Mariúpol, que faleceu, juntamente com sua mãe, quando ele tinha apenas seis anos, quando passou a viver com parentes e trabalhando com o trato de gansos. Sua educação consistiu em algumas lições de grego na escola pública local. Aos dez anos, tendo desistido da escola, o menino conseguiu trabalho na construção civil de igrejas, chegando a executar tarefas domésticas – servindo mesas, enviando recados e engraxando sapatos – para um comerciante; nesse período expressou-se através de seus primeiros desenhos. Ao impressionar alguns amigos de seu empregador, passou a ser aprendiz de Ivan Aivazóvski, permanecendo alguns meses em sua residência, em Feodósia. Mais tarde, já em torno de 1860, seguiu rumo à Academia de Belas Artes de São Petersburgo, onde foi reprovado duas vezes no exame de admissão, mas persistiu e, após uma terceira e frustrada tentativa, passou a frequentar o local como aluno irregular, enquanto continuava com seu trabalho de artista de retoque, vivendo em condições financeiras bem adversas. Em 1869, a imprensa atentou para sua arte; em 1872, por sua obra que narra pictorialmente a dificuldade de passagem nas estradas no outono, recebeu da Academia o título de artista do terceiro grau. A dificuldade da mulher, da criança e do cavalo paralisados em meio à neve lhe rendeu a originalidade que o distanciou do vínculo excessivo às obras de Aivazóvski. Em 1874 recebeu a medalha de bronze; em 1875 casou-se com Vera, a mulher que tinha amado desde a infância; em 1876 exibiu o que foi, por muitos, considerada sua obra-prima, *Noite ucraniana*. Quando professor da escola de artes da Academia, em 1894, a instituição se negou a financiar uma viagem para os alunos em função da etnia de um aluno; ao saber disso, ele financiou a viagem com seu dinheiro. O aluno era Issaak Bródski (1883-1939), que se destacaria como pintor do realismo socialista; teve ainda outro aprendiz de talento, Nikolai Réikh. Viveu em uma casa relativamente modesta com sua esposa, onde realizava todas as tarefas domésticas sem problemas e onde faleceu de velhice. A luz que vira em sua infância próxima ao Mar Negro influenciou a utilização do jogo de cores e luz em suas obras. Kuíndji, além da criação da Sociedade de Artistas de São Petersburgo, em 1909, para a qual doou tanto recursos financeiros quanto físicos (uma propriedade que possuía na Crimeia e que era prestigiada pela corte e da qual cuidou até o fim), foi um pintor de paisagens bastante reverenciado. Da Academia de Belas Artes, em 1878, ainda receberia o título de artista de primeiro grau; embora seja possível perceber influências de Aivazóvski em sua obra, ele não ficou escravo dos traçados que havia aprendido, optando por tons de gradação e por fornecer ilusões visuais ao espectador, e privilegiando, ao longo de sua carreira, a variedade de cores, o que para muitos teria trazido prejuízo nos tons de cinza que inicialmente sabia utilizar muito bem. Kuíndji integrou juntamente com artistas como Savrássov, Chíchkin e Levitán, um tipo de expressividade pautada na percepção poética da natureza, atribuindo a ela um toque de sonho; o lirismo.

Noite ucraniana, Arkhíp Kuíndji, 1876

Entardecer na Ucrânia, Arkhíp Kuíndji, 1901

Depois da chuva, Arkhíp Kuíndji, 1879

Dniéper pela manhã, Arkhíp Kuíndji, 1879

Noite enluarada sob o Dniéper, Arkhíp Kuíndji, 1880

Vincent van Gogh (1853-1890) nasceu na Holanda e começou a pintar apenas aos 27 anos de idade. Antes disso, havia tentado outras carreiras, mas simplesmente sem qualquer êxito. Tentou ser ministro, missionário, negociante de arte e até mesmo professor; nenhuma dessas carreiras adequou-se ao seu temperamento e à sua vontade. Teve muito apoio afetivo e auxílio financeiro de seu irmão mais novo, Theo, que o ajudou também em seus despatúrios emocionais. Era quase um pintor autodidata, aperfeiçoou intensamente suas habilidades de desenho antes de expressar-se na tela; seus estudos são impressionantes. Em 1884, ao mudar-se para Paris, começou a ser influenciado pelos impressionistas, iniciando a utilização de cores brilhantes em vez de matizes escuros e melancólicos. Mudou-se para Arles, pois não se adaptou tão bem à vida citadina; queria estabelecer no local uma colônia de arte, mas sua difícil personalidade não permitiu que ele e Paul Gauguin, que seria seu parceiro, tocassem o projeto adiante. Alguns moradores de Arles chegaram a assinar uma petição solicitando a saída dele da cidade; Van Gogh jamais foi bem aceito pelas pessoas ao seu redor, não apenas porque usava roupas esfarrapadas, mas por ser temperamental e teimoso, era completamente destituído da obrigação de interagir bem com as outras pessoas. Em torno de 1889, experimentou uma deterioração em sua saúde mental, como resultado de incidentes em Arles; uma petição pública então o confiou a um hospital. Após uma considerável melhora, não muito tempo depois, foi considerado apto a ser dispensado, o que coincidiu com o casamento de seu irmão, Theo; no entanto, o artista quis ser confinado em um asilo. À sugestão de Frédéric Salles, Van Gogh escolheu um asilo na vizinha Saint-Rémy; inicialmente, o irmão resistiu a essa escolha, mas acabou concordando em pagar as taxas do asilo nas acomodações de terceira classe, pois não tinha condições de custear algo mais caro. Vincent entrou no asilo no início de maio de 1889. Sua condição mental permaneceu estável por um tempo, período em que produziu muitas de suas pinturas mais icônicas, até que, no final de julho, após uma viagem a Arles, sofreu uma grave recaída que durou um mês. Recuperou-se mais uma vez, antes de sofrer outra recaída no final de dezembro daquele ano e, no início de janeiro do próximo, teve uma recaída aguda enquanto entregava um retrato de Madame Ginoux a ela em Arles; foi a última recaída, descrita por Jan Hulsker como sua mais longa e mais triste, durando aproximadamente dois meses, até março de 1890. Em maio de 1890, foi dispensado do asilo, em seguida foi passar alguns dias com Theo e sua esposa em Paris, quando passou a viver no vilarejo Auvers-sur-Oise, uma comuna ao norte de Paris popular entre os artistas. Sua morte, ocorrida no início da manhã de 29 de julho, em seu quarto no Auberge Ravoux, dois dias após ter se dado um tiro no peito, não condiz com sua mestria. A impressão é a de que ele explodiu de tanta percepção, sensibilidade e expressividade. A obra de Van Gogh segue na contramão da alegação de sua “loucura”, pois era um perfeccionista no planejamento da expressão, da observação racionalmente emotiva e emocionalmente racional de todos os aspectos das pessoas e seus gestos, tanto em meio à natureza quanto em meio à cidade – vide a mestria com que narrou pictorialmente o caos da vida na industrialização londrina entre os anos de 1873 a 1876. Deixou mais de duas mil obras entre desenhos e pinturas; qualquer resumo pictográfico termina sendo realmente uma redução grosseira. Resta a questão de como alguém que expressa tão lucidamente os outros e a vida pode ao mesmo tempo perder essa lucidez dentro de si mesmo.

A loteria do Estado, Vincent van Gogh, 1882

Paul Cézanne (1839-1906) era de família italiana, mas nasceu no sul da França, e não teve dificuldades financeiras, pois seu pai havia sido cofundador de uma firma bancária. Iniciou cedo suas aulas de desenho, aos dez anos, e a partir daí permaneceu por seis anos no colégio, onde firmou amizade com Émile Zola, saindo apenas para cursar direito na Universidade de Aix, de 1859 a 1861, período em que conheceu Camille Pissarro, que foi seu mestre por algum tempo. Embora tenham trabalhado juntos, Cézanne era uma espécie de estruturalista da pintura, seu método visava expressar as formas e os planos de modo simples e em cores bem definidas. Por tal motivo, ele integra um grupo de artistas responsáveis por uma transição ocorrida na arte na passagem do século XIX que possibilitou a emergência de vários estilos novos no século XX. Pós-impressionista, através de suas expressões foi possível transitar do impressionismo ao cubismo. O “desregrador” da perspectiva e atribuidor de volumes às cores com base no que julgava serem as formas primordiais da natureza – a esfera, o cilindro e o cone – fez com que tudo, personagens, objetos inanimados e cenários se adequassem à geometria; seu encantamento pelas formas geométricas e essa fantástica associação a essas três, ou seja, toda a narrativa pictórica, cabe perfeitamente em uma dessas formas, o que faz dele uma espécie de Johannes Kepler da arte, pois a geometria o guiou. Em 1863 participou da exposição do Salão do Recusados, o que não foi problema para o artista que, a essa altura, já era bem reconhecido. Ser precursor não fez com que ele quisesse participar de grupos, na verdade ele optou por trabalhar só, apenas expondo com os impressionistas. Devoto do catolicismo romano, vinculava suas formas a algo divino; na obra *Senhora com um rosário*, podemos perceber o cone como sendo a própria senhora, os cilindros como os braços e a cabeça como a forma mais próxima à esfera. Na obra tardia, a esbelteza das árvores que ocupam o centro estruturam-se em troncos marrons escurecidos associados aos cones, os intervalos entre elas são formados por pinceladas de tom sobre tom no chão e também na constituição das folhas, dando ênfase à superfície plana; o empenho do artista era deixar o clarão central, a luz. No que se pode considerar uma série, os pratos de maçãs são a exaltação da forma cilíndrica.

Senhora com um rosário, Paul Cézanne, 1896

Grandes árvores, Paul Cézanne, 1902-1904

Prato de maçãs, Paul Cézanne, 1876-1877

Maçãs em um lençol, Paul Cézanne, 1900

Ivan N. Kramskói (1837-1887) era filho de um oficial mesquinho e nasceu na província de Vorónej. Desenvolveu o gosto por pintura e literatura desde a mais tenra infância. Inicialmente, foi retocador de um fotógrafo, o que o aproximou do realismo que iria integrar toda a sua arte vinculada à Sociedade dos Artistas Itinerantes, buscadores da “realidade” do cotidiano. Além de retocador de fotos, foi também escriba, tendo atravessado a Rússia desempenhando esses ofícios. Em 1857 era funcionário de uma loja em São Petersburgo; no outono do mesmo ano entrou para a Academia de Belas Artes como um discípulo de Markov, tornando-se uma liderança entre os demais estudantes. Em 1863 ele estava entre os 14 alunos que foram expulsos da Academia por se recusarem a pintar temáticas clássicas; foi o mentor intelectual dos dissidentes. De qualquer forma, mais tarde, Kramskói se tornaria um crítico de arte e professor reconhecido, tendo sido professor de grandes nomes como Iliá Riépín e Nikolai Iarochénko. Apesar de não ter iniciado a carreira de pintor na infância como muitos artistas russos, talvez em função de seu contato inicial com a fotografia seu talento voltou-se para a expressão dos retratos, conseguindo pintar seus personagens em tons monocromáticos e obtendo uma semelhança da pintura com a fotografia. A partir de 1869, começou a receber encomendas regulares de Pável Tretiakóv, de homens da nobreza e homens relevantes para a cultura russa nas artes e nas ciências. Ainda neste ano, fez sua primeira viagem, visitando as cidades de Berlim, Dresden, Munique, Düsseldorf, Antuérpia, Paris e Viena, onde estudou coleções de arte famosas; ao retornar, começou a organizar a Sociedade dos Artistas Itinerantes. Entre seus principais objetivos estavam a intenção de oferecer a toda à gente de seu país a oportunidade de familiarizar-se com a arte contemporânea; um segundo, era desenvolver nessa gente um respeito e um afeto pela arte em si e pela arte local; por último, negociar os trabalhos mais simples feitos pelos artistas. Em 1872 pintou o que para muitos foi considerada sua obra-prima, a figura de Cristo no deserto, trazendo ao personagem uma nova narrativa voltada para o cunho social e para a reflexão filosófica; igualou Cristo aos homens que se encontram diante de seus deveres morais e precisam refletir sozinhos para, ao retornar, conseguirem fazer o que era preciso na Rússia daquele momento, lutar com individual heroísmo em função de uma maioria. Em 1873, a pedido de Tretiakóv, retratou Liev Tolstói, que na ocasião estava escrevendo Anna Kariênina; o escritor adicionou ao romance um personagem secundário em homenagem ao pintor, o artista Mikháilov.

Camponês com um freio, Ivan Kramskói, 1883 (Estudo para essa obra, feito em 1882)

Dmítri Ivánovitch Mendeleiév, Ivan Kramskói, 1878
Menino judeu injuriado e Silvícola, Ivan Kramskói, 1874 (ambos)

Apicultor, Ivan Kramskói, 1872

Contemplador, Ivan Kramskói, 1876

Amedeo Clemente Modigliani (1884-1920), mais conhecido como **Amedeo Modigliani**, nasceu em Livorno, na Itália, mas viveu grande parte de sua existência na França. Advindo de uma família judia burguesa, evitou, por sua conta e risco, a educação acadêmica, convertendo-se mais tarde voluntariamente numa espécie de andarilho que aderiu a pobreza. Tendo sido formalmente educado como pintor em sua adolescência, encantou-se pela possibilidade expressiva na vida boêmia e pelos nus. Em 1902 mudou-se para Florença para estudar na Academia de Belas Artes, na Escola Livre de Estudos de Nudez e, no ano seguinte, mudou-se para Veneza, onde fumou haxixe pela primeira vez. Mais tarde, descobriu os narcóticos, aos quais atribuiu sua capacidade criativa e expressiva, desenvolvendo então a crença filosófica de que o único caminho para a arte seria desafiar as normas sociais. Em função de sua longa aflição existencial e seu modo de vida, contraiu tuberculose em tenra idade, tendo constantemente uma saúde em ruínas, o que pode ter sido uma das razões pelas quais trilhou o caminho do comportamento autodestrutivo; em Paris, foi o típico boêmio cercado de mulheres, que bebia absinto e fumava haxixe. Sua revolta contra os excessos de um estilo de vida burguês, incluindo o excesso de recursos monetários inseridos no universo da arte, chegou a fazê-lo destruir algumas de suas pinturas. Trabalhou excessivamente, chegando a fazer mais de cem esboços em um dia, mas muitas de suas obras foram perdidas, dadas ou destruídas pelo próprio. Elegera a forma humana como tema e eixo expressivo; a mensagem foi a captação da angústia encerrada em seus personagens. Adquiriu uma obra personalista, com retratos inconfundíveis, pois promovia um alongamento da forma humana, aproximando fisionomias distintas de modo a criar a fisionomia de Modigliani impressa em todos os rostos, que se assemelhavam a máscaras. Seus extremismos, incluindo sua morte prematura, o suicídio da que era sua esposa a partir de 1917, Jeanne Hébuterne (1898-1920) com o filho do casal no ventre, deixou um legado artístico de artistas que tentaram imitá-lo em sua capacidade de inventar as pessoas. Em suas obras, assim como o narrador literário, ninguém conseguiu manter-se como tal, seus retratos não se ocuparam do explícito, mas sim da captação emocional tanto do retratado quanto do artista; cada um se apresenta a nós, leitores, como Modigliani quis narrar.

O violoncelista (1909); Mendiga (1909); A bela dona de casa (1915); Uma menina de vestido amarelo (1919)

Retrato de Leopold Zborowski (1916); Jeanne Hébuterne de colar (1917); Jeanne Hébuterne (1919)

Iliá E. Riépin (1844-1930) nasceu numa pequenina cidade da Ucrânia e, desde muito precocemente, atentou para sua ânsia expressiva pela via do desenho, que se concretizou em exercícios constantes que o acompanharam da infância à adolescência. Estudou em São Petersburgo, como muitos de sua geração, mas menosprezava seu próprio talento, definindo-se como um artista medíocre destituído de qualquer singularidade; o artista recebeu críticas elogiosas e duvidosas ao longo de sua carreira, que configurariam um texto à parte. Contudo, seu pertencimento à Sociedade dos Artistas Itinerantes resultou em obras com vários personagens, mas também em obras de profunda reflexão não apenas de crítica social, mas filosófica, expressa além da representação de um único personagem, extrapolado para o leitor, que passa a pensar junto com ele. A obra pequenina, mas imensa, a respeito da menina pescadora com suas roupas rotas, é o resultado da vivência de Riépin na França – assim como ocorreu com muitos artistas de sua geração – e dos elementos da cultura e da natureza russos; a menina encontra-se em pé frente à extensão de um vasto território campesino composto por centáureas azuis, papoulas e por um sem-fim de relva pálida e espessa. A irregularidade de seu cabelo descuidado auxilia na ênfase à força triste de seu olhar, seu pescoço ósseo harmoniza-se com todo seu corpo macilento e com suas mãos envelhecidas pelo trabalho árduo; a menina narra muito em seu silêncio.

Rebocadores do Volga², Iliá Riépin, 1870-1873

¹ A árdua tarefa de rebocar os barcos do Volga terminou três anos após o registro dessa obra de Riépin com o estabelecimento dos barcos a vapor. Na obra, Riépin identifica os personagens da seguinte maneira: 1) o líder prudente, que tem imediatamente a seu lado 2) o homem da força bruta. Em seguida: 3) o homem cuja força motriz é o ódio; 4) o aproveitador; 5) o queixoso; 6) o rebelde (o mais jovem); 7) o mais improdutivo (o trabalhador mais velho, já derrotado pelo cansaço); 8) um sobrevivente passivo (que executa seu trabalho sem refletir); 9) o soldado; 10) o homem grego e 11) o extenuado, o homem que aspira à sobrevivência.

Mendiga (menina-pescadora), Iliá Riépin, 1874

² Após identificar os personagens por sua expressão física, Riépin identifica os símbolos, por exemplo, um símbolo da “ideia nacional russa”, um conceito desconhecido ou incompreensível para esses personagens da obra. O artista ilustra esse ideal nacional por meio da bandeirola tremulante que decora o barco. A bandeira foi propositalmente pintada de cabeça para baixo como forma de protesto, pois um símbolo não seria capaz de modificar as condições miseráveis desses trabalhadores. Em meio aos rios tortuosos que são os caminhos históricos, o barco é a Rússia. Riépin realça, deixando ao mesmo tempo opacos, os exploradores, ou seja, os aproveitadores da miséria alheia ao fundo, bem como a presença, ao longe, de um navio a vapor.

Zinaída I. Serebriakóva (1884-1967) era filha de um famoso escultor. A artista teve outros parentes talentosos; sua mãe pertencia à família Benois, o que propiciou que, inicialmente, seu desenvolvimento artístico se desse graças ao irmão mais velho desta, o reconhecido artista Aleksandr Benois; além dele, seu avô foi um talentoso arquiteto, o que fez com que em toda a sua infância ela convivesse com arte. Após a morte de seu pai, em 1886, a família mudou-se para São Petersburgo; mais tarde, já em 1900, Zinaída matriculou-se na Escola de Arte fundada pela princesa Maria Klávdievna Ténicheva (1858-1928); entre 1902 e 1903, viajou pela Itália, onde criou muitos esboços e, em 1905, casou-se com seu primo Boris A. Serebriakóv. Após o casamento, foram à Paris, onde ao longo de um ano, a artista estudou e trabalhou arduamente na *Académie de la Grande Chaumière*. Após esse período é possível afirmar que ela adquiriu um estilo próprio, alcançando o reconhecimento por volta de 1910 na exposição realizada por artistas russos em Moscou na Galeria Tetriákov. Contudo, seu grande florescimento expressivo ocorreu entre os anos de 1914 a 1917, quando dedicou-se a uma série de pinturas que tinha o campo, o camponês e o trabalho como temas principais. Mais adiante retratou países como Índia, Japão, Turquia e Marrocos; nesse último criou uma série na qual expressa a sensualidade refinada das mulheres e os refinados gestos do povo, ao mesmo tempo em que trabalhou temas mitológicos da antiguidade, além de seus autorretratos – nos quais inclui a si mesma e sua vida familiar. Durante a guerra civil sua vida sofreu uma reviravolta; além da mudança para Petrogrado, seu marido morreu em circunstâncias que a obrigaram a deixar a Rússia e voltar à França. Os retratos que a artista fez do marido estão na Tetriakóv e expressam muito essa reflexão constante que ela teve acerca de sua perda. Ela retornaria a Petrogrado apenas na década de 20, quando sua filha Tatiana começou a dançar balé, o que também encontra-se registrado em suas pinturas. Após um período de dificuldade financeira, em torno de 1924 ela vendeu algumas obras e com o dinheiro resolveu expor em Paris. A exposição efetiva ocorreu apenas em 1927, e de lá enviava dinheiro para os filhos, mas o tempo em que lá esteve não lhe trouxe contentamento, a artista ansiava por sua terra natal; bem mais tarde, já na década de 60, ela teve seu trabalho exposto em Leningrado e Kíev, falecendo em 1967, em Paris.

Menina de rosa, e Marroquina de vestido rosa, Zinaída Serebriakóva, 1932

Duas marroquinas, Marroquino de verde e Negro de manto marrom, Zinaída Serebriakóva, 1932

Nikolai N. Gay (1831-1894) provinha de uma família de nobres russos de linhagem francesa que residia na Rússia desde o século XVIII; nascido na cidade de Vorónej, ficou órfão muito cedo e foi criado por uma espécie de enfermeira serva. Estudou física e matemática nas universidades de Kíev e de São Petersburgo, até que, em 1850, decidiu ingressar na Academia Imperial de Artes de São Petersburgo, onde, sete anos mais tarde, influenciado por Karl Briullóv, seria condecorado com a medalha de ouro. Em 1860, em função de sua medalha, conseguiu bolsa para estudar no exterior; viajou para a Alemanha, Suíça e França, permanecendo por mais tempo na Itália, mais especificamente em Roma, onde se tornou amigo de Aleksandr Ivánov, o artista que se inspirou na arte da fotografia, em especial para pinturas como a do tsar Alexandre II; Gay trouxe realismo às pinturas históricas e às temáticas bíblicas. Em 1863 foi eleito professor da Academia Imperial, retornando no ano seguinte à Florença, onde pintou o escritor Aleksandr Herzen, *O mensageiro da ressurreição* e sua primeira versão de *Cristo no monte das Oliveiras*. A partir de 1870, em seu retorno para a Rússia, passou a dedicar-se à pintura histórica, ao mesmo tempo em que se tornava integrado à natureza como defensor de uma vida no campo, de onde, julgava, deveria provir o sustento do homem, não de outros afazeres, nem da arte, que não deveria ser comercializada. Adquiriu uma propriedade em Tchernígov, uma espécie de quinta ou sítio (em russo, *Xymop: khútor*), onde viria a falecer. Conheceu Tolstói, de quem se tornou um entusiasta seguidor. Retornou à arte somente em 1880, quando fixou sua expressividade nos retratos e nas obras com temáticas religiosas. Ao final de sua vida legou suas obras a uma benfeitora suíça chamada Beatrice de Vattville; quando ela faleceu, em 1952, nenhuma das obras do artista foi encontrada, apenas um tempo depois um jovem colecionador suíço, Christoph Bollmann, apareceu com algumas delas, que comprara ainda sem saber seu real valor. As negociações com ele, para que essas obras voltassem para a Rússia e ficassem na Galeria Tretiakóv, seguiram da década de noventa até 2011. A narrativa pictórica acerca do Gólgota foi uma das últimas obras do artista, que persistiu na tradição de uma interpretação não canônica das histórias do Evangelho. A cruz nem sempre aparece, tomando a forma dos braços e das mãos, a inclinação do Calvário encontra-se esboçada de forma livre, dinâmica, em traçados não tão planejados, e as cores são dissonantes. Na obra inacabada *Gólgota* (1893), Cristo, entre os dois ladrões, inclina a cabeça para trás e não está nem um pouco sereno, à sua esquerda, com as mãos amarradas, o personagem tem as pupilas dilatadas em um olhar aterrorizado que dialoga com sua boca entreaberta; à sua direita, um provável ladrão arrependido aparece com a expressão corporal de recuo e melancolia. Cristo aparece em amarelo e roxo; o Gólgota, em sombras azuis planificadas. Trata-se de um artista descompromissado com certas convenções, mais intencionado em inovar o conteúdo expressivo dentro da narrativa pictórica de uma narrativa já pré-estabelecida. Gay imprimiu outra narrativa à própria narrativa, colocando suas próprias impressões acerca do mito, trazendo-o para uma não ficcionalidade, talvez porque o próprio artista não possuísse vínculos religiosos.

Gólgota, Nikolai Gay, 1893

Cristo e o ladrão, Nikolai Gay, 1893

Jacob Abraham Camille Pissarro (1830-1903), mais conhecido como **Camille Pissarro**, atuou de forma veemente na fundação do impressionismo. Seu pai, um português judeu nascido em Bragança, reuniu-se à comunidade significativa de judeus refugiados da inquisição em Portugal. Aos onze anos, Pissarro foi estudar num colégio interno em Paris; teve uma educação padrão até conhecer, em 1852, o pintor dinamarquês Fritz Melbye, com quem pode concretizar o sonho de registrar artisticamente a natureza numa expedição que fizeram à Venezuela para registrar a fauna e a flora. De volta a Paris, em 1855, encantou-se com os impressionistas franceses, aderindo ao estilo, inclusive pintando com Monet ao ar livre; em 1861 casou-se com Julie Vellay, com quem teve oito filhos. De 1870 a 1871 residiu na Inglaterra em função da Guerra Franco-Prussiana. De 1880 a 1881 reuniu-se a artistas do neoimpressionismo e do pontilhismo, estilos que abandonaria mais tarde. A partir de 1885 militou junto às correntes anarquistas. Mesmo com estilos próximos aos demais franceses de seu tempo, Pissarro registrou as cidades francesas, com seus portos, pontes, navios, veículos e edifícios, além de cenários do interior com suas estradas de terra, suas construções vilarejas e suas diversificadas vegetações. Mas são as mulheres camponesas que ocupam um lugar de destaque em sua narrativa, elas e todos os seus afazeres, desde tecer, lavar a roupa, trabalhar na terra ou no trato com os animais, suas atividades de lazer, seus instantes de descanso ou de reflexão, cada gesto simples recebeu singeleza e foi percebido por ele; a elas Pissarro deu forte personalidade através de sua expressão na qual são as imperatrizes camponesas.

Camponesa com um bode, 1881

Camponesas cravando estacas no chão, 1891

Colheita em Éragny, 1901

Valentín A. Seróv (1865-1911) nasceu na família do famoso compositor russo Aleksandr Seróv. Com a morte de seu pai, em 1871, ele e sua mãe foram viver em Munique, onde permaneceram de 1872 a 1873; lá, teve aulas com o artista K. Kepping. Em 1874 mudou-se para Paris, onde visitou regularmente o estúdio de Iliá Riépín. Em 1875, passou a morar com a mãe em Abrámtsevo, na propriedade do magnata industrial e patrono Savva Mámontov, local onde artistas, músicos e atores estavam sempre reunidos, o que permitiu a Valentín a convivência com diversas formas de criatividade. Além de receber uma educação profissional desde a mais tenra infância por parte de alguns dos melhores artistas russos, ele já trazia consigo precocemente o talento de um desenhista notável, sendo extremamente ágil no registro das minudências fisionômicas. Aos 15 anos, começou a frequentar a Academia de Artes na classe do Professor Pável P. Tchistiakóv (1832-1919), onde se tornou amigo de Vladímír von Derviz (1859-1937), uma amizade que duraria a vida inteira. Em muitos de seus retratos, mostrava uma grande familiaridade com as obras dos impressionistas franceses. Enveredou por diferentes gêneros: de paisagens a obras com características mais sensuais e menos nostálgicas, diferentemente do que fez seu outro professor, Issaak Levitán. Suas pinturas históricas também são tidas como obras de interesse, mas seu reconhecimento se deu no gênero do retrato, sendo um dos mais bem sucedidos da Rússia no período de 1890 a 1910. Expôs sua obra não apenas na Rússia, mas viajou com frequência para o exterior, tendo sido também professor de 1897 a 1909 na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, onde teve grandes pintores como alunos.

Mika Morozov³, Valentín Seróv, 1901

Retrato de Nikolai A. Rímski-Kórsakov (1898); Retrato do imperador Nicolau II, 1900

³ Nesse retrato impressionista temos Mika Morózov – Mikhail Mikháilovitch Morózov (1897-1952) –, filho do industrial e patrono das artes Mikhail Abrámovitch Morózov (1870-1903); o retratado se tornaria um reverenciado estudioso e crítico de teatro shakespeariano, bem como um talentoso professor de filologia.

Henri Edmond Delacroix (1856-1910), mais conhecido como **Henri-Edmond Cross**, nasceu em 20 de maio, em Douai. Em 1876, começou a estudar direito em Lille, enquanto frequentava simultaneamente a Academia de Arte. Em 1878, mudou-se para Paris e dedicou-se à pintura no estúdio de François Bonvin (1817-1887). Exibiu regularmente no Salão de Paris; seus primeiros trabalhos foram caracterizados por uma utilização de cores escuras e pesadas, que adquiriram mais brilho e clareza a partir do instante em que o artista deparou-se com a obra de Claude Monet e Georges Seurat. Em 1884, iniciou a ideia para um Salão dos Independentes (*Salon des Indépendants*) junto com Paul Signac (1863-1935), Albert Dubois-Pillet (1846-1890), Bertrand-Jean Redon (1840-1916), mais conhecido como Odilon Redon, Charles Théophile Angrand (1854-1926) e Georges-Pierre Seurat (1859-1891). Esses artistas, que visavam expor em um salão sem premiação ou júri, eram os mesmos que compunham a denominada Sociedade dos Artistas Independentes, que se constituiu em Paris nesse mesmo ano. Eram todos artistas voltados para o divisionismo, o pós-impressionismo, o neoimpressionismo e a arte moderna. Por volta de 1890, a pintura de Cross se distinguiu por seu uso do estilo neoimpressionista, adquirindo a forma do pontilhismo, do qual foi um dos principais representantes na França. A partir desse momento, seus trabalhos passaram a mostrar uma pincelada significativamente mais suave e transições mais suaves entre as técnicas. Morreu em Saint Clair em 16 de maio.

São Jorge Maior, Veneza (1903-1904); Os ciprestes em Cagnes (1908), Henri-Edmond Cross

Um canal veneziano, Henri-Edmond Cross, 1903-1905
Antibes, manhã, Henri-Edmond Cross, 1892-1895

Carl Larsson (1853-1919) nasceu em Gamla Stan – cidade velha ou bairro antigo de Estocolmo – em 28 de maio, em uma família humilde, tendo passado sua infância e adolescência em meio a dias difíceis e tristonhos; tal circunstância teria reforçado sua aptidão artística, que surgiu no início de sua vida. Aos treze anos, seu professor da escola para pessoas carentes o convenceu a solicitar um lugar na Academia Real de Artes da Suécia, no departamento preparatório. Em seus primeiros anos lá todo seu senso de inferioridade social o fez sentir-se deslocado, até que, aos dezesseis anos, foi transferido para o departamento mais baixo da Academia, o que trouxe a ele mais confiança; não demorou muito para que se tornasse uma das figuras centrais dos círculos estudantis. Depois da Academia de Arte, Carl trabalhou como ilustrador de livros, revistas e jornais diários. Viveu muitos anos em Paris, onde tentou estabelecer-se como artista, mas apesar de todo seu trabalho árduo nunca conseguiu qualquer sucesso. A mudança ocorreu em 1882, quando mudou-se para Grez-sur-Loing – uma comuna francesa localizada na região administrativa da Île-de-France, na ocasião uma colônia de artistas escandinavos fora de Paris, onde conheceu sua futura esposa, Karin Bergöö, que o incentivou a abandonar a pintura a óleo em favor das aquarelas. A partir daí, criou algumas de suas obras mais significativas. Carl e Karin se casaram em 1883 e tiveram oito filhos, que foram a principal inspiração do artista. Em 1888, o pai de Karin, Adolf Bergöö, deu-lhes a pequena casa – Lilla Hyttnäs – em Sundborn, que veio a tornar-se o projeto artístico mútuo de Carl e Karin, pautado na expressão em uma arquitetura muito moderna e pessoal em meio às cores e desenhos de interiores.

Aquarelas de:

Leitura obrigatória, Carl Larsson, 1900

Karin lendo, Carl Larsson, 1904

Outono, Carl Larsson, 1884

Avô, Carl Larsson, 1903

Fiódor A. Vassiliev (1850-1873) nasceu em fevereiro na Gátchina, de onde sua família seguiu para São Petersburgo. Filho de um funcionário pobre dos correios, suas tendências artísticas estiveram presentes em toda sua infância e juventude, aproximadamente desde os dez anos. Estudou na Escola de Desenho da Sociedade para a Promoção de Artistas de 1863 a 1867. Com a morte do pai, em 1865, sua família passou por sérias dificuldades financeiras, o que o forçou a trabalhar na estação de correios ao mesmo tempo em que era assistente de I. K. Sokolov na Academia de Artes. Sua expressividade foi se aproximando cada vez mais da pintura realista e do gênero paisagem; suas primeiras obras, de 1867, como *Depois da chuva*, não trazem necessariamente uma influência russa, mas sim francesa, de artistas como Barbizon, cujas obras ele estudou com intuito de trazer certa mobilidade belamente cênica aos seus personagens. Trabalhou sob a supervisão de Chichkin, então marido de sua irmã, passando cerca de cinco meses com ele em 1867 na Ilha de Valaam ou Valamo, onde realizou uma série de desenhos, esboços e pinturas. Ao longo do verão de 1868, ainda trabalhou com Chichkin nas proximidades de São Petersburgo. Sua obra acerca do antigo cemitério do mosteiro Valaam foi adquirida por um grande patrono das artes, Pável Stróganov (1823-1911), que passou a cuidar do desenvolvimento desse jovem talento e proporcionar-lhe proteção. Através de Chichkin passou a pertencer ao Artel dos Artistas. A partir desse momento, Vassiliev atribuiu expressividade cênica peculiar à sua obra, recebendo prêmios por obras como *O retorno do rebanho*, que foi adquirida pela Galeria Tretiakov. A chuva foi um tema recorrente em sua narrativa pictórica – antes dela e depois dela, seus efeitos, suas distorções através dos pingos de água –, além da natureza russa de lugares como Tver, Sarátov, o Volga e outros. Passou a viver na Crimeia com sua mãe e seu irmão mais novo a partir de 1871 em função de problemas de saúde, uma doença na garganta e tuberculose. A grandeza solene das montanhas dessa região inspirou-o a uma narrativa majestosa, executada em 1873, a última grande obra do artista, que trabalhou enquanto pôde.

Após a chuvarada, Fiódor Vassiliev, 1870

O raiar do sol em São Petersburgo, Fiódor Vassiliev, 1870

Charles-François Daubigny (1817-1878) nasceu em Paris. Seu pai, Edmé François Daubigny, era um pintor de paisagens, e seus tios e tias eram miniaturistas. Ele fez uma viagem costumeira à Itália de 1835 a 1836 enquanto iniciava seus primeiros esboços; sua inclinação pautou-se decisivamente na pintura de paisagem com base holandesa. Em 1838, matriculou-se como aluno do pintor acadêmico Paul Delaroche; obteve um sucesso razoável nos salões de exposição a partir desse ano. Visitou a Inglaterra em 1866, de onde retornou por causa da guerra franco-prussiana em 1870; em seguida, de 1870 a 1872, visitou os Países Baixos. Contudo, esse período em Londres foi proveitoso, pois conheceu Claude Monet, iniciando com ele uma viagem à Holanda. Ao retornar para Auvers, conheceu Paul Cézanne; tratou-se de uma reunião frutífera entre impressionistas. Suas obras mais substanciais foram realizadas entre 1864 e 1874, e trazem como eixo expressivo principal a natureza – um Lievitân impressionista – em sua riqueza paisagística minunciosamente representada com suas árvores, rios, estações, oscilações temporais e alguns animais; entre essas criações estão obras como *Primavera* (1857), *Borde de la Cure* (1864) e *Villerville sur Mer* (1864). Seu trabalho foi visto por muitos como um registro de impressões; esse artista, que havia sido um dos alunos da Escola de Barbizon, fortemente ligado ao realismo, foi sem dúvida um dos precursores do impressionismo, incentivador de artistas como Claude Monet, que o seguiu na prática de utilização de uma casa flutuante como um estúdio. Morreu em Auvers-sur-Oise em 21 de fevereiro.

Manhã (1858); *Macieira em flor* (1860-1862), Charles-François Daubigny

A colheita, Charles-François Daubigny, 1851

Aleksiéi K. Savrássov (1830-1897) nasceu na família de um comerciante. De 1844 a 1850 estudou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou e, de 1857 a 1882, foi encarregado de ministrar aulas na classe de paisagem nessa escola. Em 1854, foi promovido ao título de acadêmico de pintura de paisagens na Academia de Artes por duas de suas pinturas. A partir de 1861, tornou-se membro da Sociedade de Amantes das Artes de Moscou. Entre 1862 e 1867, viveu na Suíça e em Paris, além de viajar ao longo do rio Volga com o financiamento da Sociedade. Inicialmente vinculado à atribuição do romântico às paisagens, após certo amadurecimento, sua percepção espontânea trouxe uma identidade profundamente pessoal e lírica à natureza expressa em sua narrativa pictórica. Sua arte atingiu o ápice na década de 1870, com sofisticação e liberdade. Sua fama não perdurou por muito tempo, o que também esteve vinculado a problemas de caráter pessoal envolvendo não apenas limitações financeiras, mas também disputas familiares que tiveram seu início por causa da morte de sua filha; acrescenta-se a tudo, o alcoolismo. Suas últimas décadas, de 1880 a 1890, revelam o desvanecimento de seu enorme talento. O artista influenciou grandemente Issaak Levitán, que teria dito que suas obras eram apenas aparentemente simples, pois possuíam o toque sutil da bondosa alma de seu agente expressivo, o que existia de mais caro a seu coração e que atingiam um patamar da mais elevada forma de poesia. A obra de Savrássov coloca-se como uma extensão da beleza que seu olhar atribuíu ao mundo. Muitas de suas expressões tiveram como base eventos da realidade, tal como a obra que trata da chegada das gralhas, feita a partir dos estudos que ele havia realizado no assentamento de Molvitino (atualmente Sussánino) na província de Kostromá, que foi apresentado na primeira feira dos artistas itinerantes em 1871, que trouxe à pintura da paisagem russa a inserção do lirismo. Tratava-se de imprimir a simplicidade e a modéstia àquilo que as possui em toda sua essência, à natureza, demonstrando que o conteúdo estético pode atingir uma plenitude sem calcar força na forma ou na cor, mas distribuindo todos os elementos de maneira harmônica. Trata-se de uma declaração de afeto ao espaço aberto e ilimitado no qual existe outro espaço menor em que a vida acontece sem grandes sobressaltos, mas com muita clareza e sinceridade contínua. Diante do pequeno vilarejo, dois caminhantes cruzam o início do degelo em meio a um traçado de estrada branca, a narrativa nos conta que o rumo dos personagens é o dourado para onde rumam os pássaros; entardece e as luzes dos chalés já estão acesas. Toda a vida é pequena se considerada sob a perspectiva do céu e da neve ou mesmo da incipiente água que passa debaixo da ponte de madeira logo à frente do leitor, pois ela informa simplesmente que essa água será mais ampla, tão ampla quanto a neve em breve. Os personagens das narrativas pictóricas de Savrássov são sempre pequenos, pois não intitulam sua obra, como as duas aves na estepe, mas são imensos, à medida que complementam a natureza circundante.

Paisagem de inverno. Degelo, Aleksiéi Savrássov, 1890

Estepe à tarde, Aleksiéi Savrássov, 1853

Casinha na província. Primavera (1878); Noite de inverno (1869), Aleksiéi Savrássov

Paisagem rural (1867); Primavera (1870), Aleksiéi Savrássov

Giotto di Bondone (1267-1337) é cercado de datas imprecisas, mesmo as de seu nascimento e morte; é uma lenda e uma verdade na história da arte do Renascimento Italiano. Para Vasari (1511-1574), considerado um grande historiador da arte, os pintores do Renascimento teriam aprendido sua técnica tanto com Giotto quanto com o estudo da natureza, mas mesmo o historiador auxiliou na disseminação de uma série de possíveis mitos acerca da vida de Giotto, pois inexistia uma documentação. Teve êxito em vida, não apenas como artista, mas em sua vida pessoal; teria tido um casamento feliz com seis filhos. Uma das referências bastante utilizadas a ele se deve à inclusão que Dante Alighieri fez do artista no *Purgatório*, afirmando ter ele superado Cimabue. Filho de um pequeno fazendeiro que na infância já desenhava, solicitou ser admitido como aprendiz no ateliê de Cenni (o Bencivieni) di Pepo (1240-1302), mais conhecido por seu pseudônimo, Cimabue, e considerado um dos grandes artistas do século XIII. Giotto viria a revolucionar a arte, em especial por ter inserido novas formas à concepção das temáticas religiosas que começaram a ter um caráter tridimensional e humanizado, num espaço distante da perspectiva cônica; com isso, superou a tradição gótica na elaboração das esculturas e a denominada pintura bizantina, sempre mosaicista. Devolveu ou estabeleceu um lugar à pintura, não mais coadjuvante da escultura e da arquitetura. Suas primeiras obras tornadas públicas foram os afrescos da série que narrava pictorialmente a vida de São Francisco de Assis; o santo e os animais aparecem representados de forma mais realista em cada etapa de sua existência, composta por dois conjuntos de pinturas na Capela Scrovegni, em Florença, e na Igreja de São Francisco em Assis; elas apresentam grandes diferenças no estilo, o que levou muitos especialistas a pensar que elas podem não ter sido feitas pelo mesmo artista. Contudo, não se pode negar a superação de Giotto das criações estilizadas pelo padrão bizantino, que transpunham o mosaico para a pintura. Aproximadamente entre os anos de 1305 e 1306, pintou outra série com afrescos para a Capela Arena – a Capela Scrovegni, assim denominada em homenagem ao seu financiador, Enrico Scrovegni –, em Pádua, narrando a vida de Jesus Cristo e da Virgem Maria; os personagens de sua narrativa acerca da bíblia trazem a novidade de que aparecem destituídos das vestimentas da nobreza, sem tecidos repletos de textura ou filigranas douradas. Em 1334, Florença concedeu a ele o título de *Magnus Magister* (Mestre Maior) e tornou-o arquiteto oficial da cidade e superintendente de obras públicas; foi ele o responsável pelo desenho do afamado campanário de Florença. Giotto trabalhou em diversas obras por encomenda de príncipes e altas autoridades da Igreja das cidades de Roma, Nápoles e Florença. Foi um hábil contador de histórias, que atribuía não apenas expressividade externa aos seus personagens, mas também uma vida íntima. Podemos citar como exemplos o beijo dado entre os já idosos Joaquim e Ana em seu encontro no portão dourado e também o beijo de traição dado por Judas em Jesus.

A reunião no portão dourado, Giotto, 1304-1306

El Greco (1541-1614), apelido de Doménikos Theotokópoulos, pertence à Renascença tardia e foi um popular artista grego, que também era escultor e arquiteto no Renascimento espanhol. Representante da arte pós-bizantina, aos 26 anos viajou para Veneza, e mais tarde para Roma, onde abriu sua primeira oficina, alterando seu estilo para se distinguir dos outros artistas, elaborando narrativas pictóricas mais personalizadas, com novas e incomuns interpretações acerca das temáticas religiosas. Seus personagens são ágeis e alongados, e aparecem enfatizados por uma luz atmosférica. Nesse período, artistas como Rafael e Michelangelo haviam falecido há pouco e El Greco ofereceu-se para pintar sobre o tema da última ceia ao Papa Pio V, pois queria imprimir-lhe sua expressividade própria e não imitar o que já havia sido feito, porém sua visualidade não convencional e seu pouco apreço por artistas como Michelangelo não apenas o deixaram na mira do Papa como de muitos inimigos em Roma, inclusive recebendo reprovações dos críticos de arte. Mudou-se para Toledo em 1577, onde produziu a maior parte de suas obras, algumas encomendadas, mas sempre sem obter patrocínio por não cair nas graças do rei. Em Toledo, alugou uma série de apartamentos do Marquês de Villena, tendo tempo para estudar, pintar e viver em bonança, enfrentando dificuldades financeiras apenas no fim de sua vida. Faleceu de um mal súbito aos 73 anos, e teve suas obras ignoradas por um longo tempo até o romantismo. Mais tarde, sua forma de pintar viria a influenciar grandes pintores do realismo, impressionismo, cubismo e abstracionismo.

Um menino soprando uma brasa para acender a vela, El Greco, 1570

São Francisco recebendo os estigmas (1571 e 1590); Visão de São Francisco da tocha flamejante (1605)

Franz von Stuck (1863-1928) nasceu em Tettenweis, filho de um moleiro. Foi pintor, escultor, gravador e arquiteto simbolista. Tornou-se referência por suas narrativas pictóricas que traziam símbolos eróticos e cômicos aos temas mitológicos, muito em função de sua veia de caricaturista. De 1878 a 1881 frequentou a Escola de Artes e Ofícios, em Munique, onde recebeu particular incentivo de Ferdinand Barth (1842-1892). Em 1881 transferiu-se para a Academia Real de Belas Artes, onde, em 1882, desenhou as *Alegorias e emblemas*, publicadas por Gerlach e Schenk em Viena, tornando-se conhecido desenhista. Foi premiado com a medalha de ouro na Exposição Anual do Palácio de Vidro de Munique, em 1889, por sua obra *Os guardiões do paraíso*, tornando-se um pintor de retratos muito solicitado, que apenas em torno de 1890 voltou à escultura para produzir várias estátuas e estatuetas. Aos trinta e dois anos, em 1895, recebeu o título de professor na academia de Munique. Entre seus alunos estavam artistas como Paul Klee, Hans Purrmann, Vassili Kandínski e Josef Albers. Tornou-se membro do conselho editorial da revista de arte *Pan*, para a qual desenhou a capa e, a partir de 1897, com a construção em Munique da Villa Stuck – que atualmente é um museu –, atuou como arquiteto e decorador. O edifício, erguido como um monumento a si mesmo, foi aclamado como a conquista de um tipo na arquitetura, e seu mobiliário, premiado com uma medalha de ouro na Exposição de Paris de 1900. Foi um artista muito premiado ao longo de sua carreira e, na última fase de seu trabalho, concentrou-se mais uma vez na escultura. O artista que havia se mudado para Munique em 1878, permaneceu nesta cidade até sua morte por um ataque cardíaco. Em 1897, casou-se com Mary Lindpainter, a viúva americana de um médico de Munique, período em que iniciaram o planejamento da construção de sua vila. Mary faleceu cerca de um ano após sua morte, possivelmente de câncer. A filha do casal não permaneceu na vila e a propriedade foi vendida em 1965.

Inocência, Franz Stuck, 1889

Primavera, Franz Stuck, 1909

Dançarinas, Franz Stuck, 1896

Mikhail A. Vrubel (1856-1910) nasceu em Omsk, numa família cujos antepassados vieram da Polônia Prussiana e residiram em várias cidades: Omsk, Astracã, São Petersburgo, Sarátov e Odessa. Aos três anos, perdeu sua mãe, mas teve uma madrastra generosa. Aos cinco anos já frequentava a escola de desenho; em 1874, após se formar no ginásio de Odessa, condecorado com a medalha de ouro, ingressou na Faculdade de Direito de São Petersburgo. Esteve envolvido no serviço militar atuando como advogado na principal gestão de navios militares, mas sua vocação artística o chamaria novamente em 1880, quando se tornou estudante da Academia Russa de Artes, onde se destacou dos demais estudantes não apenas por sua obra singular, mas por seu gênio obstinado. De 1884 a 1889, trabalhou como professor visitante em Kíev, onde recebeu a tarefa de restaurar os afrescos e murais do século XII da Igreja de São Cirilo, bem como atuar também na pintura da Catedral da Dormição. Para tal, o artista fez jejum e permaneceu meses em Veneza, local onde, segundo ele, podia-se respirar a beleza da morte. A partir de 1891, ao tornar-se amigo de Savva Mámontov, aproximou-se de um círculo de artistas, músicos e poetas e passou a viver da arte pura, colaborando com cenários para o teatro e realizando pinturas literárias. Seu primeiro interesse por uma série que elaborasse uma narrativa fantasiosa do poema de Liérmontov sobre o demônio começou em 1886, quando já realizou os primeiro esboços e se tornou um aficcionado pelo simbolismo. Em 1902 começou a adoecer, aos 40 anos estava mentalmente comprometido por algo que chegou a denominar “possessão demoníaca”, mas que era na verdade, esquizofrenia, falecendo aos 54 anos no hospital psiquiátrico em São Petersburgo. A luta “espiritual” de Vrubel rendeu um gênio criativo que expressou o fantástico na narrativa pictórica; seus conhecimentos da arte clássica, a qual apreciava muito, da literatura e de outros idiomas trouxeram a ele um conteúdo consistente para empreender a mescla de tragicidade, religiosidade com humor negro e certa sensualidade. Seus traçados de uma lucidez delirante em meio às cores distribuídas com a máxima utilização trouxeram o além do fabuloso que mais parece “real” em suas obras.

Profeta, Mikhail Vrubel, 1898

A despedida de Zara com Ismail, Mikhail Vrúbel, 1890

Snegúrotchka, a donzela de neve dos contos populares russos, Mikhail Vrúbel, 1895

A princesa Cisne, Mikhail Vrúbel, 1900

Nikolai Bogdánov-Bélski (1868-1945), filho ilegítimo de um lavrador, foi um artista que absorveu toda a pobreza do ambiente e, ao mesmo tempo, coloriu o espaço campesino com narrativas pictóricas que visavam não pesar tanto na mão quando se tratava de expressar a dureza das condições de vida no local. Teve uma infância difícil, estudou no vilarejo que aparece em suas obras e teve acesso a uma boa educação com o auxílio de um lendário professor de biologia, com especialidade em botânica, que associava a natureza e a arte, Serguéi A. Ratchinski (1883-1902), homem que vinculou o cristianismo à simplicidade e à prática. Ratchinski era detentor de uma vasta cultura, pois havia se preparado para a carreira acadêmica; trabalhou no Ministério das Relações Exteriores, tinha residido em Weimar – onde foi aceito como membro da corte que mantinha as tradições de Goethe e Schiller –, Iena, Berlim e Viena, foi amigo do compositor Franz Liszt e do historiador Kuno Fischer, professor da Universidade de Iena. Traduziu obras do russo para o alemão enquanto lá viveu, defendendo sua dissertação após o retorno para Moscou, a qual versava sobre o movimento das plantas superiores. Dez anos mais tarde, defenderia sua tese versando sobre as transformações químicas no tecido dos vegetais, tornando-se, a partir de 1866, professor da Universidade de Moscou. Esse homem foi relevante para crianças como Bogdánov-Bélski, pois investiu sua riqueza em uma escola pública na província de Smolensk para crianças menos favorecidas. Para entrar nessa escola o pintor teve que ser aprovado em um exame. Ao mostrar seu talento e entusiasmo pela pintura de ícones, passou a receber do professor o valor de vinte e cinco rubros. Em 1890 o pintor viajou para Constantinopla, entre 1894 e 1895 estudou pintura na Academia de Artes e a partir de 1921 residiu em Riga. Ao longo de sua carreira tornou-se reconhecido por sua expressão nos retratos, nas paisagens, na natureza morta e também nas pinturas de gênero, mas o próprio artista declarou ter se dedicado às crianças; a elas expressou seu coração, por ter vivenciado muitos anos o ambiente da escola rural e, por visitar esses locais, assistiu, segundo ele, a espontaneidade, o talento e a sinceridade delas, que são as heroínas das obras, por sua expressiva bondade e clareza ao perceber as coisas do mundo, qualidades que o artista também atribuía ao contato das crianças com a natureza. A infância foi a grande temática de sua obra e de sua vida. Aos 46 anos, em 1914, tornou-se membro pleno da Academia de Artes, pendendo em seguida do impressionismo para o realismo. Pertenceu à Sociedade dos Artistas Itinerantes e, até o fim, pintou o cotidiano “comum”.

Aritmética mental na Escola Livre de S.A. Ratchinski, Nikolai Bogdánov-Bélski, 1895

Davi D. Burliúk (1882-1967) foi um artista completo que se expressou em vários gêneros. Poeta, dramaturgo e pintor, mais conhecido no ocidente, ele é tido como o anunciador do futurismo russo por ter se empenhado na teoria e na prática por uma nova arte. Estudou na escola de artes de Kazan e Odessa e na Academia Real de Munique de 1898 a 1904. De 1913 a 1914 organizou um percurso futurista pelas cidades russas, empreitada que foi composta por palestras, manifestos e leituras de poesia. De 1915 a 1917 viveu na região dos Urais e, a partir de 1918, tornou-se um dos editores do jornal dos futuristas, tendo sido membro, ao longo de sua carreira, de várias associações literárias, entre as quais a Guiléia (*Гилея*), que se iniciou em 1910 com Burliúk e seus irmãos e que recebeu a adesão de grandes artistas como: Vassíli Kamiênski, Velimir Khliébnikov, Aleksiéi Krutchônikh e Vladímir Maiakóvski. Foi coautor do afamado *Uma bofetada no gosto do público*, sendo expulso da Academia em 1913. A partir da morte de seu irmão Vladímir na Primeira Guerra Mundial, em 1917, irmão que sempre o acompanhou em seus movimentos artísticos, iniciou um processo de escolha de um novo lugar para viver, o que o levou à Sibéria, ao Japão, Canadá e Estados Unidos, uma viagem que não teve um resultado. Em 1925 o inquieto Burliúk foi o cofundador da ARMU, Associação dos Mestres Revolucionários da Ucrânia, juntamente com Aleksandr Bogomázov, Vassíl Ermílov e outros. Em 1927, participou da exposição que definia as últimas tendências artísticas de Leningrado juntamente com Kazímir Malévitch, Aleksandr Chevchenko e Vladímir Tátlin. Em 1940 pediu oficialmente ao governo soviético uma licença para visitar sua terra natal, oferecendo ao Museu Maiakóvski uma coleção considerável de arquivos a respeito do próprio, que tinha sido seu amigo, além de cem pinturas originais. O pedido foi negado e ele visitou seu país somente em 1956 e 1965. A temática religiosa pela via do judaísmo é sem dúvida um dos eixos expressivos de sua obra; além dela, os modos de vivência nos vilarejos judaicos como Vitebsk e a projeção desses personagens para o movimento migratório. O artista nasceu em um vilarejo pertencente ao atual território da Ucrânia, mas elegeu os Estados Unidos como sua segunda casa. Chegou a esboçar sua autobiografia, na qual se referia aos seus antepassados ao longo de quarenta anos, de 1890 a 1930; na década de 60 visitou e expôs na Austrália, morrendo em Long Island, onde residiu nos seus últimos vinte anos com sua esposa.

Arca de Noé, Davi Burliúk, 1954

Trabalhadores americanos, 1922

Marucia, homenagem à esposa do artista, 1945

Issaak I. Levitán (1861-1900) foi neto de um rabino e filho de um ferroviário. Nasceu em Kibartái, território lituano que na época era uma região fronteira do Império Russo. Sabe-se pouco sobre sua infância e adolescência, pois solicitou que documentos e qualquer coisa referente a esses períodos fossem destruídos por parentes após sua morte. Mudou-se com sua família para Moscou aos oito anos, onde continuou a ter uma vida restrita de recursos. Após seis anos residindo na cidade, em 1875, sua mãe faleceu, e, apenas dois anos após esse episódio, o artista e seu pai foram internados com tifo; apenas Levitán sobreviveu. Em 1873, havia se matriculado em uma Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura com incentivo de seu irmão mais velho, Arnold. Lá conviveu com artistas do calibre de Vassili Peróv e Aleksiéi Savrássov – este último um estimulador da narrativa poética como forma de aquisição de conteúdo para a narrativa pictórica; estimulava seus alunos com leituras de poemas – , que perceberam a habilidade que ele tinha em especial no registro dos espaços abertos, das paisagens russas, o que fez com que a diretoria da escola o dispensasse do pagamento pelos estudos e ainda lhe concedesse uma ajuda com os materiais necessários para as aulas. Sua obra *Dia de outono. Sokólniki* (1879) foi comprada em 1890 por Tretiakóv ao ser exposta numa feira estudantil. Levitán não pôde permanecer em Moscou em função do édito do tsar que expulsou os judeus domiciliados na cidade; isso causou um infortúnio ao artista, que foi residir com a família de sua irmã, em Saltykovo, e precisou viajar muito para finalizar seus estudos, o que ocorreu em 1885. Sua viagem à Crimeia em 1886 foi impactante em sua obra; em poucos meses, esboçou os cenários que visitou, bem como, no ano seguinte, a natureza circundante do Volga; em 1890 viajou para a Alemanha, França e Itália, o que o aproximou das pinceladas “aparentemente” desdenhadas dos impressionistas, o que podemos verificar em seus *Nenúfares*, não tão distantes dos de Monet, e em suas estradas campesinas próximas às de Corot. Em 1893 visitou o Hermitage; em 1894, Tretiakóv comprou sua obra *Sobre a paz eterna* e, no mesmo ano, o artista ainda visitou Viena, Nice e especialmente Paris; em 1896 visitou a Finlândia e foi diagnosticado como portador de sérios problemas cardíacos. Sofreu um ataque cardíaco em 1897 e, a partir daí, seguiu viajando para lugares que pudessem lhe proporcionar uma melhora na saúde, o que não aconteceu, vindo o artista a falecer no auge, quando terminava sua obra *O lago* (1900).

Noite enluarada. A grande estrada, Issaak Levitán, 1897-1898
Crepúsculo. Castelo, Issaak Levitán, 1898

Nas montanhas da Crimeia, Issaak Levitán, 1886

Vassíli V. Kandínski (1866-1944) tornou-se muito conhecido no ocidente não apenas por ser um dos primeiros elaboradores de obras abstratas e modernas, além de teórico da arte, mas porque – após formar-se em Direito e Economia pela Universidade de Moscou (1885-1891), atuou como professor de direito romano na Universidade de Tartu (Estônia), ainda aos 30 anos – fixou seus estudos de arte inicialmente na Alemanha (1896-1914) e depois na França; obteve a nacionalidade nos dois países, tornando-se assim um artista não genuinamente russo, mas também ocidental. Iniciou seus estudos em pintura concentrando-se na expressão da vida e da anatomia, aprendendo como autodidata pela observação e percepção das pinturas de Monet e da ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner, além de receber influências de ensinamentos da antroposofia de Rudolf Steiner, que se constituíram elementos essenciais à feitura de formas abstratas, vinculadas às crenças filosóficas, baseadas em suas próprias experiências pessoais com a arte, sempre com foco na beleza interior. Em 1914, após o início da Primeira Guerra Mundial, retornou a Moscou, onde não encontrou muita inspiração; em 1921, retornou a Munique, onde passou a lecionar na Escola da Bauhaus de arquitetura, até esta ser fechada pelos nazistas em 1933, quando se mudou para Paris, onde viveu isolado dos demais artistas impressionistas ou cubistas. Desde o princípio, sempre optou por não aderir cegamente às normas acadêmicas, chegando a não ser bem aceito na Alemanha no início. Entre suas defesas teóricas, uma das principais remete à utilização das cores e o que ele denominou teoria emocional vinculada a elas, e às formas para a representação da emoção genuína, chegando a dissertar sobre o tema nos Estados Unidos. Nascido em Moscou, filho de comerciante, em 1871, sua família mudou-se para Odessa, onde teve aulas de educação artística e música, mas seu primeiro trabalho foi como diretor artístico de uma casa de impressão em Moscou, em 1895. Dois anos depois, já na Alemanha, passou a estudar pintura num estúdio privado (a Escola A. Aschbe); mais tarde, em 1900, matriculou-se na Academia de Belas Artes de Munique. A partir de 1901, criou a associação da arte “Falange”, da qual tornou-se professor, e também iniciou um ciclo de viagens que foram do Norte de África, Itália, França até Odessa e Moscou, participando de exposições da Associação de Artistas de Moscou, além da exposição do grupo “Valete de diamantes” (1910 e 1912). Dedidou-se às pinturas realistas e abstratas. Após a Revolução de 1917, Kandínski engajou-se ativamente no trabalho público. Em 1918, participou da organização da proteção dos monumentos e da criação do Museu de Cultura Artística e Arte da Academia Russa de Ciências, ensinado na Escola de Ensino Superior de arte e de técnica (*Vjutemás*) e publicando um livro autobiográfico. Atuou enormemente na Rússia ao longo dos anos, em especial no período de 1917 até 1921, promovendo a primeira exposição de arte russa na Alemanha em 1921 e não retornando à Rússia a partir de então. Em 1928, recebeu a cidadania alemã, mas quando em 1933 os nazistas chegaram ao poder, emigrou para a França. De 1933 a 1944 viveu em Paris, participando ativamente do processo artístico internacional. Em 1939, recebeu a cidadania francesa; cinco anos mais tarde, o reunidor da música à pintura e um dos artistas fundadores da vanguarda do século XX, faleceu no subúrbio de Neuilly sur Seine.

Igreja de São Luís em Munique (1908); Frágil (1931), Vassíli Kandínski

Cidade murada em paisagem outonal, Vassíli Kandínski, 1902

Boris D. Grigóriev (1886-1939) nasceu na casa de Maria Guíppius, em Moscou, tornando-se, além de pintor, artista gráfico, escritor e professor. Filho ilegítimo de uma governanta americana chamada Clare Lindenberg e de um contador casado, Dmíttri Grigóriev, em 1890 foi adotado pelo seu verdadeiro pai e a partir daí viveu em Rýbinsk. Nove anos mais tarde, juntamente com seus dois irmãos, foi viver em Moscou, onde estudou de 1899 a 1902 e formou-se na Academia Prática de Ciências Comerciais. De 1903 a 1907, estudou na Escola Stróganov de Arte e Indústria em Moscou; de 1907 a 1912, na Academia Imperial de Artes de São Petersburgo e, de 1912 a 1913, na Académie de la Grande Chaumière. Pertenceu a alguns grupos como o do *Mundo da Arte* e colaborou com revistas como *Satirikon* (*Сатириконъ*) e *Apollo*. Visitou a Noruega, a Suécia e a Áustria entre os anos de 1909 a 1911, mas fixou-se por um tempo em Paris a partir de 1911. Seus retratos de artistas, escritores e diretores russos famosos, feitos entre os anos de 1914 a 1918, serviram de decoração a um bar de comediantes em Petrogrado. Trabalhou o tema da pobreza e da força do campesinato russo, bem como do cotidiano de vida nos vilarejos, entre os anos de 1916 a 1919, e ministrou aulas nos Estúdios de Arte Livre do Estado entre 1918 e 1919. Fugiu com sua família para a Finlândia através golfo finlandês, chegando a Berlim, onde trabalhou para editoras russas de livros e revistas entre os anos de 1919 e 1921. Neste ano, voltou à Paris, onde pintou retratos dos atores do Teatro das Artes de Moscou e do ciclo *Visages du Monde* ao longo de uma década, até aproximadamente 1931. Visitou com frequência os Estados Unidos, onde desenhou para revistas de moda e empresas de publicidade. Instalado na Villa Borisella em Cagnes-sur-Mer a partir de 1927, passou a viajar, deu aulas na Academia Chilena de Artes em Santiago (1927-1928) e, na volta, na Academia Russa sediada em Paris, da condessa Tatiána Sukhótina-Tolstáia, em 1930. Nessa mesma época começou a ilustrar obras literárias russas e abriu uma escola de arte em Cagnes-sur-Mer. Não muito longe de seu falecimento por causa de um câncer, trabalhou ainda na Academia de Artes Aplicadas em Nova York de 1935 a 1938, quando retornou à França para morrer em Cagnes-sur-Mer. Suas contribuições para exposições, a partir de 1908, foram muitas e em vários lugares do mundo.

Mulher de vestido verde (1922); Retrato de uma mulher (1930)

Girassóis (1919); Menino em tempo de colheita (1923), Boris Grigóriev

Konstantín A. Sómov (1869-1939) nasceu em São Petersburgo na família do reverenciado Andréi I. Sómov (1830-1909), historiador da arte e curador do Museu Hermitage. A partir de 1888, frequentou aulas na Academia de Artes, estudando de 1894 a 1897 na sala de Iliá Riépin. Nesse período, começou a influência impressionista, à qual renunciaria aproximadamente em 1896, quando deu seus primeiros passos rumo ao simbolismo, o que é perceptível em sua obra *Dama de azul* (1897-1900). Na Academia estabeleceu contato com artistas que mais tarde integrariam o grupo *Mundo da Arte*, participando de sua primeira exposição, em 1899. Nesse ínterim, de 1897 a 1899, tinha ido à Paris, onde estudou na Académie Colarossi. Nos anos finais de 1900, pintou uma série de retratos de personalidades atuantes na Era de Prata, como o de A. Blok (1907). A partir de 1914, passou a ser membro da Academia de Artes. Em 1923, viajou para Nova York com uma exposição de arte russa. Optou por viver em Paris a partir de 1925. Elaborou uma narrativa pictórica cujos personagens eram as damas e os cavalheiros em trajes um tanto teatrais, além de povoar todo seu espaço pictórico também por personagens como os arlequins, as colombinas e figuras comuns à comédia e ao drama teatral; tratava-se da beleza da arte do passado com um tom irônico. Sua ironia abordava esses personagens como fantoches vivos, em meio ao drama mundano, mesclando a comédia do erotismo aos heterogêneos monstros mascarados, insinuando o automatismo nas relações humanas. Em Paris, com o passar do tempo, durante a década de 1930, entrou em contato com a arte dos antigos mestres e criou uma série de obras originais. Contudo, sua obra foi essencialmente simbolista, formada com os cenários de paisagens em retrospecto e natureza-morta.

Dama próxima a um pequeno lago (1896); Dama em paisagem primaveril (1897), Konstantín Sómov

Ilustrações de A marquesa, Konstantín Sómov, 1918

A dama e o pierrô (1910); A dama e o arlequim (1912), Konstantín Sómov

Passeio após a chuva (1896); Concerto (1900), Konstantín Sómov

*Comédia italiana (1914); Balé russo (1930)
Duas máscaras (par às vésperas do carnaval) Konstantín Sómov, 1930*

Ivan I. Chíchkin (1832-1898) nasceu na cidade de Elábuga em 25 de janeiro, numa família de comerciantes. Estudou por quatro anos no Ginásio de Kazan, em seguida foi para a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, de onde saiu formado em 1856 para continuar na Academia de Belas Artes de São Petersburgo, de 1856 a 1865. Ao longo desse período, foi premiado com a medalha de ouro, além de uma série de outras premiações menos relevantes. Visitou a Alemanha, a Suíça e também outros países europeus. A partir de 1870 passou a integrar os *peredvíjniki*; esse momento foi essencial em sua carreira e, em suas viagens, ele registrou um grande número de paisagens que iriam defini-lo como um narrador pictórico detalhista da natureza. Recebeu o título acadêmico pouco antes de 1873, quando tornou-se professor oficial na Academia, onde logo se tornaria chefe da oficina de capacitação. A vida Chíchkin foi marcada por algumas fatalidades; muitas pessoas próximas, incluindo sua esposa, faleceram muito cedo por problemas cardíacos, o próprio artista faleceu de repente após um dia corriqueiro: de manhã ele trabalhou em seu estúdio, visitou alguns parentes e retornou ao trabalho, quando de repente caiu da cadeira e, assim que seu assistente foi socorrê-lo, notou que ele não estava mais respirando. Chíchkin foi um planejador minucioso do espaço da tela, nada em sua obra foi despropositado, o artista não era dado aos excessos ou às ausências; alguns esboços de seu processo criativo mostram uma subdivisão precisa, uma boa compreensão milimétrica da localização de cada aspecto da paisagem, sua especialidade e mestria. Cada paisagem nos parece simples, mas para trazer tamanha ideia de realidade, necessitou de uma observação e de uma abstração capaz de reunir o intuitivo e o lógico.

Antes da tempestade, Ivan Chíchkin, 1884

Floresta no inverno, Ivan Chíchkin, 1884

*Amanita*⁴, Ivan Chichkin, 1880-1890

Na orela de uma floresta de pinheiros (1882); *Bosquezinho de bétulas* (1896), Ivan Chichkin

⁴ O cogumelo amanita compreende um gênero de fungos com a presença de basidiósporos que apresentam um anel abaixo do píleo e esporos brancos; na obra de Chichkin, uma narrativa pictórica interligada à narrativa literária dos contos de fadas russos, nos quais o amanita aparece como um atributo indispensável dos maus espíritos, dos rituais de magia, dos mistérios e das transformações. Ao leitor, a pequena reunião de fungos – *Amanita muscaria* – vigora na floresta sem vestígios de deterioração ou qualquer sinal de perda de viço, contendo vivamente seu veneno em meio a uma mata fabulosa.

Konstantín I. Makóvski (1839-1915) expressou-se inicialmente nos estilos do academicismo e do romantismo; por fim, no do realismo, o que o aproximou da denominada pintura histórica, muito em função de sua adesão à Sociedade dos Artistas Itinerantes, os *Peredvíjniki*, que visavam retratar a vida do povo russo através de viagens aos interiores do país. Contudo, para tratar desse artista é preciso também fazer menção aos Makóvskis⁵, pois ele era irmão do pintor Vladímir Makóvski (1846-1920) e da pintora Aleksandra E. Makóvskaia (1837-1915), além de filho do também pintor e entusiasta da arte Légor Ivánovitch Makóvski (1802-1866). Assim, ele teve em torno de si toda uma atmosfera criativa desde muito cedo, pois sua residência era frequentada por artistas e professores de arte; Konstantín diria mais tarde que não foram bem os professores ou a academia, mas sim seu pai, o grande impulsionador da arte como carreira. Mas ele se afastaria um pouco da consagração já atribuída à sua família tentando conquistar seu próprio reconhecimento através de uma arte mais personalista, alugando para si um estúdio próprio, no qual produziu uma série de obras referentes às cerimônias boiadas e a essa cultura, obras que foram reconhecidas dentro e fora da Rússia e que lhe renderiam boa fortuna.

Cairo, Konstantín Makóvski, 1879

⁵ A família Makóvski deixou uma grande contribuição para a arte russa. Onze de seus membros foram artistas, restauradores, professores, críticos e/ou historiadores de arte, que em maior ou menor medida contribuíram para o desenvolvimento da cultura russa do século XIX e início do XX.

Konstantín Makóvski estudou arquitetura em Moscou e também na Academia Imperial de Belas Artes de São Petersburgo onde em 1865 foi premiado por um projeto de uma igreja para 150 paroquianos com a medalha de prata. Após a formatura em 1866 tornou-se assistente do arquiteto do Ministério da Corte Imperial, mas em seguida envolveu-se com a arte da pintura; reunindo-se aos artistas itinerantes, viajou com seu irmão não apenas pela Rússia, mas também para o Egito, Paris e Ucrânia. Suas obras substanciais não remetem apenas à influência familiar, mas às observações das tradições culturais russas e às viagens.

Iégor Ivánovitch Makóvski, Konstantín Makóvski, 1859

Iégor Ivánovitch Makóvski nasceu em uma família polonesa que adotou os usos e costumes russos, e cujos antepassados se estabeleceram em Moscou ainda sob o regime de Catarina. Era muito alto, ligeiramente curvado, tinha os olhos azuis esbugalhados e aparentava uma fisionomia amável, contudo, com os filhos, não teria sido tão suave e sim rigoroso, além de insistente e mal-humorado. Embora tenha sido contador na seção de expedição dos edifícios do Kremlin, sua aspiração profissional maior pendia para as artes. Esse afeto pela arte havia sido passado a ele por seu pai, que se interessou por arquitetura, e também por seu padrinho, que havia decorado sua casa com pinturas e gravuras antigas. De certo modo, iniciou sua carreira de pintor como copista, além de ter se interessado por música e ter tido aulas de guitarra. Iégor vivia com sua família em um modesto palacete que funcionava também como um escritório do palácio; de acordo com seus contemporâneos, tal residência teria sido um importante centro cultural de Moscou por reunir pintores, escritores, músicos e atores consagrados de seu tempo, incluindo aí o círculo da aristocracia. Em função de seu empenho, essa classe de artistas de Moscou mais tarde viria a ser organizada e conhecida como a Escola de Moscou de Pintura e Escultura; o local foi decorado com pinturas e esculturas antigas assemelhando-se a um templo. Iégor foi o primeiro a receber uma medalha por seu desenho apresentado na Academia de Artes em São Petersburgo em 1871. Iégor era casado com Liubov Kornílovna Mollengauer, que era professora do Conservatório de Moscou; na casa do casal ainda jovem, reuniam-se artistas como o escritor Nikolái Gógol (1809-1852), o compositor Mikhail I. Glínka (1804-1857), o pintor Karl P. Briullóv (1799-1852), o ator Vassíli A. Karátýguin (1802-1853), o dramaturgo Aleksandr N. Ostróvski (1823-1886) e o pintor Vassíli Tropínin (1776-1857).

Retrato de Liubov K. Makóvskaia, Vassíli Tropínin, 1830

Retrato de Iégor Ivánovitch Makóvski, pai do artista, Konstantín Makóvski, 1856

Iégor foi membro honorário da Sociedade de Arte de Moscou, além de um grande colecionador de gravuras não apenas russas, mas também de artistas ocidentais. Deixou algumas obras conhecidas – *Dois modelos* (1834), *Retrato de Aleksandra E. Makóvskaia* (1850) e *Retrato de Nikolai E. Makóvski* (1850) – vindo a falecer em seu apartamento em Moscou, aos 84 anos.

Retrato de Nikolai E. Makóvski, Iégor I. Makóvski, 1850

Retrato de Aleksandra E. Makóvskaia, Iégor I. Makóvski, 1850

Sua filha mais velha, **Aleksandra I. Makóvskaia**, tornou-se pintora de paisagens, mas estudou com seus irmãos mais novos; é deles a grande influência em sua obra. Não ficou tão conhecida quanto seus irmãos; participou de várias exposições a partir de 1866, o que tornou sua obra popular entre os fãs da pintura russa e o que a incluiu na coleção de Pável Tretiakóv e outros.

Paisagem com aguadeiro, Aleksandra Makóvskaia, 1885

Paisagem de Plios, Aleksandra Makóvskaia, 1918

Seu outro filho, **Vladímir I. Makóvski**, iniciou seus estudos na Escola de Pintura e Escultura de Moscou em 1861, onde recebeu muitas premiações, entre elas a medalha de prata logo ao se formar, em 1866. A continuidade de seus estudos se deu na Academia de Artes de São Petersburgo, onde recebeu a medalha de ouro e o título de artista de primeiro grau em 1869 por sua obra *Meninos camponeses em noite de vigia aos cavalos*, que repercutiu historicamente por lembrar a obra literária *O prado de Bejin*, de Ivan Turguêniev. Esta obra reflete profundamente sobre as questões que permeiam as relações entre o homem e a natureza, questiona como seria o homem sem a natureza ou a natureza sem o homem, bem como apresenta descrições impressionantes dos dias, que são descritos em cores. Por exemplo, o autor fala dos dias em que o céu está claro desde cedo, e o nascer do sol, ao invés de brilhar intensamente, simplesmente espalha um rubor suave, fazendo com que o sol não seja nem puro fogo e incandescência, nem vermelhidão anterior à tempestade, mas um radiante ser que de forma pacífica brilha em cada ponto no instante certo ocasionando a névoa lilás; além do sol, o autor descreve a borda superior e fina de uma nuvem com seu brilho de prata se modificando à medida que o dia avança para o meio, quando as nuvens inflam-se como ilhas espalhadas até que ao entardecer o horizonte tornar-se uma luz em lilás pálido – nada remete à escuridão, apenas a veios azulados até que a terra suavemente chega à noite trazendo a estrela que brilha sem alarde no céu. Vê-se aqui que as narrativas literárias e pictóricas possuem em comum o cuidado com as descrições coloríficas, fazendo com o leitor consiga sentir as cores.

*Meninos camponeses em noite de vigia aos cavalos*⁶, Vladímir Makóvski, 1869

O tema tem uma espécie de continuação na obra *O jogo da avó*, de 1870; nessas e em outras obras, o artista dedica-se a narrar pictoriamente seus jovens heróis do campo e a magnificência da paisagem rural russa. Da cena urbana, o artista pintou, entre outras obras, a imagem de uma festa popular russa na Praça do almirantado em São Petersburgo, pela qual foi premiado com o título de professor da Academia de Artes, que passava por grandes reformas nesse período; a arte nacional começava a conquistar um espaço um pouco maior em função da recusa e das manifestações artísticas contrárias à pintura dos temas clássicos. Makóvski esteve junto ao grupo que havia se recusado a pintar esses temas e que haviam viajado pela Rússia para registrá-la. No mesmo ano, a obra *Na sala de espera do médico* atraiu a atenção de seus contemporâneos, por seu teor satírico e de crítica social.

⁶ A obra literária remete a um belo dia de julho construído com cores harmoniosas, no qual acompanhamos os meninos do entardecer à noite, numa mescla do estilo realista com elementos místicos. Nessa noite, uma criança que ia cair de uma encosta é “misteriosamente” salva e, ao descer da montanha, encontra outras crianças que passam a contar histórias de terror ao redor da fogueira. Os personagens são bem distintos entre si, com destaque para um deles, que é especialmente razoável e sensato e que morre ao cair de seu cavalo tempos depois, tal como ele próprio previra; esses elementos da narrativa literária foram ainda utilizados em outra obra de Vladímir Makóvski, em 1879, na qual novamente registrou o tema em uma pintura com esses personagens num entardecer um pouco menos dourado, quando o sol ainda nos permite ver o cenário através de sua claridade; nesta obra, também se visualiza melhor as fisionomias das crianças. Em ambas as narrativas, pictórica e literária, as crianças simbolizam a esperança no dia que está por vir.

O jogo da avó, Vladimír Makovský, 1870

Na sala de espera do médico, Vladimír Makovský, 1870

Entre os anos de 1872 e 1873, o artista pintou *Os amantes do rouxinol*, recebendo o prêmio da Sociedade para a Promoção das Artes. Da pintura técnica de retratos, que foram muitos ao longo de sua carreira, em especial de mulheres e crianças, o que lhe rendeu muito dinheiro, o artista evoluiu para uma expressividade mais irônica; ao perceber que já possuía bens, buscou sua peculiaridade não apenas por sua reunião aos artistas itinerantes. Da década de 1880 em diante realizou pinturas como *A morte de Ivan*, *o Terrível* (1888), dentre outras que buscavam temáticas amplas de grandes acontecimentos; a partir de 1900 voltou-se para temáticas “menores”, mais voltadas à psicologia humana sem desvincular-se do tema da natureza. Em 1918 deixou definitivamente a Academia e passou a receber pensão, vindo a falecer em 1920.

Pieter Bruegel (1525-1569) conhecido como Pieter Bruegel, o velho, por ser o filho mais velho, nasceu em um antigo ducado ao sul dos Países Baixos, onde se situa atualmente o norte da Bélgica – as atuais províncias belgas de Antuérpia, Brabante, Valão, Brabante Flamengo e a região de Bruxelas. Aproximadamente aos vinte e seis anos foi admitido como mestre em uma corporação de ofício – a corporação denominada guilda de São Lucas – e, posteriormente, como aprendiz do pintor, gravurista, escultor e arquiteto Pieter Coecke van Aelst (1502-1556). Viajou para a Itália e, em Roma, produziu sua primeira obra assinada; nesse mesmo ano, 1553, estabeleceu-se em Antuérpia, onde permaneceu por uma década. De lá foi para Bruxelas, onde se casou com Mayken em 1563, filha de Van Aelst, seu mestre. Bruegel é considerado o precursor da pintura de gênero camponês holandês, elaborando narrativas pictóricas voltadas para a cultura popular e humanística com seus provérbios e costumes. Suas narrativas possuem uma multiplicidade de personagens e de acontecimentos simultâneos, como, por exemplo, a obra acerca dos provérbios holandeses que conta com cerca de cem personagens e cada um deles é representativo de um provérbio específico, cada um deles traz um eixo expressivo próprio, além de objetos mais “ocultos” que precisam de uma boa acuidade visual para serem percebidos em meio ao que Bruegel visa denunciar, uma bagunça generalizada, uma desordem. Cada pequenino pormenor de sua obra era extremamente bem calculado e intencional, com símbolos que corroboravam o significado que ele espalhava pelas obras, como os da morte, do pecado, da alegria, das virtudes e até mesmo um mundo de cabeça para baixo.

Recortes de *Os provérbios holandeses*, Pieter Bruegel, 1559

***Os provérbios holandeses*, Pieter Bruegel, 1559**

Jean Désiré Gustave Courbet (1819-1877), mais conhecido como **Gustave Courbet**, era o mais velho de quatro filhos e nasceu em Ornans, numa área campesina. Seu pai era fazendeiro, mas, embora a família não pertencesse necessariamente à classe burguesa, ele não cresceu labutando no campo, pois eram proprietários de terras num vilarejo; a paisagem e os modos de vida circundantes viriam a influenciar toda a sua expressividade artística. No seminário de Ornans, ainda na infância, teve suas primeiras lições de desenho, estudando em seguida artes plásticas no Collège Royal de Besançon. Como universitário cursou direito, ao mesmo tempo em que participava de aulas de estúdio. Sua admiração pela pintura espanhola do século XVII, com representantes do calibre de Diego Velásquez, e sua visão crítica da sociedade a partir da vida campesina em contraposição à vida citadina, tornou-o defensor assíduo não da pintura literária, histórica, religiosa ou mitológica, mas da pintura cuja base fosse a realidade. Frequentou Paris como contemporâneo e amigo de homens como Charles Baudelaire, Hector Berlioz, entre outros; a partir de 1848, após sua participação no Salão de Paris, começou a ser mais reconhecido como um artista que destoava do padrão acadêmico legitimado em seu tempo; não pintava cenas bíblicas ou personagens históricos ou mitológicos, concentrando-se na gente comum, atendo-se a ser um republicano pacífico até a Comuna de Paris (1871), quando atuou na vida política e não somente artística do governo comunista de curta duração; por estar envolvido na destruição da Coluna de Vendôme (símbolo napoleônico), passou seis meses na prisão. A partir de 1873, exilou-se voluntariamente na Suíça, onde morreu de doença hepática em função do alcoolismo. Artistas como Coubert traçaram o caminho para o que viria a ser a pintura francesa destituída do romantismo em movimentos como o impressionismo e o cubismo. A adesão ao realismo como fonte inspiradora através dos séculos XIX e XX trouxe como eixo expressivo o compromisso social, a oposição à opressão monárquica do período, a aproximação à fotografia, a militância pela natureza e, por que não dizê-lo, uma estetização da miséria, sem deixar de denunciá-la. Coubert foi um realista saudosos de sua própria realidade passada, como se pode verificar na obra *Após o jantar em Ornans*, na qual vemos seu pai, Régis, à esquerda, próximo aos três visitantes regulares da casa de Coubert, o senhor Urbain Cuénot, ao fundo, apoiado no cotovelo, Adolphe Marlet de costas acendendo um cachimbo e Alphonse Promayet tocando um violoncelo; as cores escuras – preto e marrom – partem de sua admiração pelos holandeses; também é um satirista, como podemos verificar em *Retorno da conferência*, que ridiculariza o clero.

Retorno da Conferência, reprodução fotográfica de R. J. Bingham, 1863
Após o jantar em Ornans (1848-49) e *A cigana e seus filhos* (1853-54), Gustave Courbet

Eugène-Henri-Paul Gauguin (1848-1903), mais conhecido como **Paul Gauguin**, nasceu em Paris, em 7 de junho. Perdeu o pai, que era jornalista político, com apenas um ano de idade, numa viagem que este fez com a família ao Peru. Sua mãe e ele residiram no Peru por sete anos, retornando à França em 1855. Aos 17 anos, entrou para a Marinha Mercante, no posto de segundo-tenente; com aproximadamente 22 anos, visitou o Panamá e o Pacífico, conhecendo as paisagens tropicais que sonhava ver. Em 1871 retornou à Paris, onde trabalhou por uma década como corretor de valores; tornou-se um homem de negócios e casou-se com uma moça dinamarquesa, Mette Sophie Gad, com quem teve cinco filhos. Nesse ínterim encantou-se pela arte da pintura e, em finais de 1876, após praticar um par de anos, apresentou uma paisagem na exposição do Salão Anual Oficial. Em seguida reuniu-se aos impressionistas, tidos como rebeldes, adotando a libertadora técnica impressionista de pintar com estalos de cores do pincel na tela. Utilizou o colapso econômico de 1882 para dedicar-se à sua almejada carreira artística, aos 35 anos. Por esta razão, sua esposa foi viver com a família em Copenhague; Gauguin a acompanhou, mas partiu após um tempo e eles não voltaram a morar juntos. Em 1887, fez sua primeira turnê nos trópicos, passando alguns meses no Panamá e na Martinica. Nesse período expressou-se à margem dos movimentos artísticos vigentes, com maior liberdade, porém submergiu na pobreza e voltou à França com malária. Seu interesse pelo primitivo o fez visitar a Bretanha ao final de 1880, onde personalizou uma narrativa pictórica traçada com formas bem delineadas e cores impactantes. Em 1888, foi passear dois meses em Arles com Vincent Van Gogh, com quem teve sérios conflitos. Em 1891, mesmo ocupando uma posição de destaque, continuava extremamente pobre; saiu então de Paris e foi viver no Taiti, mas a sobrevivência continuava difícil, o que o fez retornar à Paris em 1893, onde permaneceu por dois anos antes de retornar ao Taiti. Nessa ocasião já estava debilitado, e sua saúde piorou por uma sífilis não diagnosticada. Entre internações hospitalares, exerceu alguns trabalhos braçais e envolveu-se em discussões políticas e com o jornalismo. Em 1901, saiu de cena, abandonou a civilização, estabelecendo-se nas Ilhas Marquesas, tendo seu encantamento pelo lugar sido esmagado por conflitos com as autoridades locais; morreu de um ataque cardíaco enquanto recorria contra uma sentença de três meses por crime de difamação.

Retrato de Madeleine Bernard (1888); Jovem bretã junto ao mar (1889); O Jardim no inverno, Rue Carcel (1883)

Retrato duplo de uma jovem menina. Mademoiselle Lafuite, Paul Gauguin, 1883

Wandalin Strzalecki (1855-1917) nasceu e morreu em Varsóvia. Filho de um pintor e irmão dos pintores Antoni e Jan Michał, foi educado na Escola de Desenho de Varsóvia, no estúdio de Wojciech Gerson⁷ e, mais tarde, até meados de 1882, em São Petersburgo e Munique. Depois de se formar, voltou a Varsóvia e expôs na Galeria Zachęta. Destacou-se no gênero de retratos, até que em 1885 apresentou sintomas de doença mental e foi colocado no Departamento da Igreja de Varsóvia, onde permaneceu até sua morte. Além de retratos, expressou-se também no registro da denominada pintura histórica, narrando pictorialmente a batalha sob a influência de Jan Matejko e Józef Brandt. Juntamente com seu irmão Antoni pintou os murais da Capela de Nossa Senhora de Jasna Góra e também da de Santa Cruz em Krasne e do vilarejo de Przesmyki.

Canção à destruição de Jerusalém, Wandalin Strzalecki, 1883

⁷ Wojciech Gerson (1831-1901) foi uma liderança relevante na pintura polonesa, sendo um dos principais representantes do realismo. Foi professor na Escola de Belas Artes de Varsóvia e teve entre seus alunos grandes representantes do denominado neorromantismo polonês, entre os quais Józef Chełmoński, Leon Wyczółkowski, Władysław Podkowiński, Józef Pankiewicz e Anna Bilinska-Bohdanowiczowa. Foi autor de livros sobre arte e de um livro de anatomia voltado para os artistas; a Alemanha nazista roubou muitos de seus trabalhos, que nunca mais foram recuperados. Sua formação iniciou-se na Escola de Belas Artes de Varsóvia em 1844, mas ele também estudou na Academia de Artes de São Petersburgo dedicando-se nesse período de dois anos à pintura histórica sob a influência de Aleksiéi Markov. Em 1856 estudou com Léon Cogniet e outros em Paris, retornando à Polônia em 1858. Sua atuação como educador foi fundamental à arte polonesa do século XIX, pois sua forma de ensinar, conduzindo os alunos até os cenários das obras em viagens, propiciou artistas como Józef Chełmoński, Leon Wyczółkowski, Antoni Piotrowski e o impressionista Władysław Podkowiński e todos os seus contemporâneos. Gerson ainda trabalhou como arquiteto e crítico de arte.

Boris M. Kustódiev (1878-1927) é considerado por alguns estudiosos o pintor elaborador de uma narrativa pictórica da classe média russa, não se concentrando nos grandes episódios históricos ou nos grandes personagens. Além de pintor era também cenógrafo e estudou na Academia de Artes de São Petersburgo. Suas obras apresentam personagens no cotidiano, tanto nos momentos de lazer quanto no desempenho de suas profissões. Tendo nascido em uma família pobre de um professor do seminário de Astracã, após a morte de seu pai, em 1879, ele estudou em uma escola religiosa que era seguida pelo seminário. Em 1895 foi para São Petersburgo e entrou para a Academia de Artes, onde se tornou assistente de Riépín. Após sua formatura, em 1904, visitou a França e a Espanha. Sua obra traz uma mescla de sua visão de mundo, uma fusão entre retrato e paisagem, entre o grotesco e o burlesco, a fantasia na realidade e vice-versa; ele a definiu como “uma ilusão sólida”. Após 1909, foi diagnosticado com uma doença ainda não muito definida, uma espécie de tuberculose que atingiu os ossos, mas logo viria um diagnóstico mais claro que o fez passar longas temporadas em hospitais e clínicas. Em 1916, o tumor em sua coluna vertebral foi removido, deixando-o acamado e em cadeira de rodas. Teve uma exposição em Petrogrado em 1920, cidade onde faleceu em 1927 de pneumonia, aos cinquenta anos. A vivacidade das cores de suas obras seguiu na contramão de sua doença; ele depositou toda a expressividade fantasiosa na aposta de uma realidade menos cruel.

Outono sobre a cidade, Boris Kustódiev, 1915

Província, 1919

Festival de outono no vilarejo, 1914

Iuli I. Klever (1850-1924) nasceu em Dorpat (atual Tártu, na Estônia). Por insistência dos pais, matriculou-se na Academia de Artes, em aulas de arquitetura, pedindo transferência, algum tempo depois, para a área de desenho de paisagens. Lá não se sentia integrado; mesmo que tenha recebido uma medalha de prata por seu talento, isso não o manteve na academia; a partir de 1870 começou a especializar-se nesse gênero de pintura, mas a vida e a normas acadêmicas não o agradavam muito, especialmente alguns cursos teóricos que a ele pareciam desnecessários. Por isso, sem a aceitação dos professores, apresentou seu trabalho para a Sociedade Imperial de Promoção das Artes por sua conta e risco. Tratava-se de um ato extremamente arriscado, mas, para sua sorte, um comprador influente, Pável Stróganov, gostou da obra *Cemitério esquecido*; mais tarde, a grã-duquesa Maria Nikolaevna, chefe da Academia de Artes, gostou de sua obra *Pôr do sol*. Aos vinte e quatro anos, em 1874, ele fez o impensável: realizou sua própria exposição individual em São Petersburgo, encantando o público com seu talento para a expressão das paisagens de seu país; dois anos depois realizou outra exposição, até que em 1878, ao receber mais uma premiação, foi enviado para a Exposição Internacional de Paris, onde recebeu convite para lecionar, período em que já estava acompanhado de sua esposa. Um marco digno de nota foi a compra, por Alexandre III, da obra *Floresta de bétulas*; em seguida, aos 28 anos, mesmo sem concluir a Academia, recebeu o título de artista de primeiro grau. Atingiu grande popularidade, tendo suas obras reproduzidas e vendidas em todo o país. O artista ainda passou alguns anos na Alemanha, até que retornou à Rússia em 1915, onde lecionou e viveu na então cidade de Petrogrado, apoiando, após a Revolução de 1917, a Sociedade dos Artistas criada por Arkhíp Kuíndji.

Cemitério esquecido, 1890

Inverno. Floresta de pinheiros, 1910

Coletor de gravetos, Iuli Klever, 1911

Fírs S. Juravliov (1836-1901) nasceu em Sarátov, numa família de classe média baixa. Seu pai era alfaiate e esperava que ele continuasse sua função, o que fez até os dezenove anos. A partir de 1855, frequentou a Academia Imperial de Artes e lá integrou a *Revolta dos Quatorze*, os alunos que, em prol do realismo, se recusaram a pintar uma temática clássica; foi expulso e designado como outros como Artista de Segundo Grau. Com Ivan Kramskói iniciou uma espécie de cooperativa (*Артель художников*: Artel de Artistas), uma comunidade de artistas liderada por Kramskói e cujos membros haviam sido expulsos da Academia Imperial; boa parte de seus integrantes pertenceria mais tarde à Sociedade dos Artistas Itinerantes, os *Peredvíjniki*. Lecionou desenho na Sociedade para a Promoção das Artes (1866, 1871-72) e, ao longo dos anos de 1862 a 1874, esteve sob vigilância policial por supostas ligações com grupos revolucionários, pois sua obra trazia certa crítica social na expressão de seus retratos da vida camponesa. Expôs pela primeira vez na Academia apenas em 1868, quando obteve o título “acadêmico” de Artista de Primeiro Grau; de 1888 a 1889 participou de exposições ligadas aos artistas itinerantes, sem se tornar membro oficial do grupo; expôs por toda a Rússia e fora dela (Estados Unidos). Auxiliou na decoração da Catedral do Cristo Salvador de Moscou e também da Catedral da Natividade de Riga e da Igreja do Salvador do Sangue, nesse último caso, com mosaicos. De 1858 até 1863 foi bastante premiado, até se recusar a concorrer pela grande medalha de ouro e envolver-se na Revolta já mencionada. A partir de 1868 voltou a receber prêmios da Academia e a ter seus trabalhos reconhecidos “oficialmente”. Deixou obras marcantes, entre as quais, a que narra uma reunião em memória dos negociantes (1876) e a de uma moça vestida de noiva ajoelhada e com as mãos cobrindo seu rosto antes da coroação (1874) além das aclamadas *Menina com galinhas*, *Retorno do baile*, *Comes e bebes pascais*, *Curandeira*, *Burocrata* (1884), *Cozinheira* (1880), dentre outras.

Menina com galinhas, Fírs Juravliov, 1901

Comes e bebes pascais, Fírs Juravliov, 1901

Retorno do baile (1868) e Curandeira (1901), Fírs Juravliov

Oscar-Claude Monet (1840-1926), mais conhecido como **Claude Monet**, nasceu no nono dos vinte distritos situados à direita do Rio Sena, filho de um comerciante modesto que esperava que o filho continuasse o negócio da família. Aos cinco anos foi com a família residir em Le Havre, na Normandia, onde, apoiado por sua tia e pintora, Marie-Jeanne Lecadre, pôde persistir na carreira artística. Em 1851 entrou na Escola Secundária de Artes, sendo reconhecido por suas caricaturas, até que, em 1856, ao conhecer Eugène Boudin, passou a pintar ao ar livre, como ele fazia. Um ano depois sua mãe faleceu e ele foi morar com sua tia, tendo que abandonar a escola aos dezesseis anos. Nesse ínterim conheceu Camille Monet, sua primeira esposa, retratada em algumas de suas obras. Em 1863, com o auxílio de um amigo, alugou um estúdio em Paris, quando entrou para o Salão oficial da cidade; em 1866 retrata Camille Doncieux, que seria sua segunda esposa a partir de 1870, ano em que foram viver em Londres em função da Guerra Russo-Prussiana. Em 1872, já de volta à França, expôs no Salão a obra que nomeou o impressionismo, *Impressão, nascer do sol*. Em 1878 sua esposa faleceu de câncer com apenas trinta e dois anos, deixando-o com dois filhos. Em 1883, ocorre a mudança de local e vida que provocaria grande impacto em suas expressões: Monet sai de Paris e vai viver em Giverny, casando-se no ano seguinte com Alice Hoschédé; a partir desse período, pintou suas séries *Catedral em Ruão*, *Nenúfares*, dentre várias outras. Ao longo de sua carreira, registrou as paisagens holandesas, as igrejas, algumas cenas urbanas, as mulheres em seus passeios e sua família; contudo, não há expressão maior em sua obra do que a de seu próprio universo, aquele que ele selecionou como ateliê, seu jardim, pois elegeu os lírios como temática principal, deles passou às flores e às árvores e à natureza circundante e suas distintas faces de acordo com as estações do ano.

Lírios lilases, Claude Monet, 1917 *Álamos, efeito do vento*, Claude Monet, 1891

O portão do jardim, Claude Monet, 1881 *A ponte japonesa em Giverny*, Claude Monet, 1896

Vassíli D. Polénov (1844-1927) matriculou-se na Academia de Artes em 1863, após o ensino médio, cursando direito simultaneamente na Universidade de São Petersburgo. Na Academia, a partir de 1866, tornou-se aluno de Pável Tchistiakóv (1832-1919), que inicialmente influenciou bastante sua obra; mais adiante, sua expressão se pautaria pela atribuição de lirismo à paisagem com forte influência de artistas como Koróvin, Golovín, Arkhíпов e Ivánov. Em 1871 graduou-se em direito e no ano seguinte foi premiado na Academia com viagens para o exterior, visitando Munique, Veneza, Florença, Nápoles, Roma e Paris. O artista permaneceu na Itália até 1876, convivendo nesse período com artistas como I. Riépin, K. Savítski e outros. Influenciado pelo que havia visto de artistas como P. Delaroche (1797-1856) e H. V. Regnault (1810-1878), Polénov realiza suas primeiras obras com temáticas históricas. Contudo, o artista espanhol Mariá Fortuny (1838-1874) despertou nele o que denominou a pureza do tom e a profundidade de um artista que não buscava a profundidade interna da arte, vinculada ao interesse na vida, mas que triunfa na expressão da existência maior que é o objeto artístico pronto. A influência de Fortuny é visível especialmente nas cores, aliada às sensações realistas da natureza pitoresca e às pinturas históricas cheias de teatralidade. Após seu retorno à Rússia ele se voltou para a paisagem ao redor, distanciando-se do teatro histórico narrado pictorialmente e abordando mais motivos nacionais; por fim, aproximou-se mais do realismo para a expressão de obras que tratavam da história russa. Mudou-se para São Petersburgo, até que foi enviado como artista para a Guerra Servo-Turca ou Russo-Turca, retornando em 1879, quando decidiu integrar o grupo dos Artistas Itinerantes, mesmo sentindo um pouco de angústia por romper com a Academia, o que deixou transparecer em cartas para I. Kramskói. A partir de 1880, pintou uma série de obras acerca dos mitos cristãos e, em seguida, em 1881, viajou para a Palestina, Síria, Grécia e Egito para realizar estudos sobre a paisagem, focando-se na natureza etnográfica; nesses lugares, resgatou novamente seu interesse pelas cores brilhantes e diversas, o que viria a influenciar um futuro artista do impressionismo, Konstantín Koróvin. Concluiu sua série de pinturas com inspiração bíblica e com paisagens orientais em torno de 1909, voltando-se a partir de então exclusivamente para a pintura pura e simples da paisagem russa. Também atuou como artista desenvolvedor de cenários e figurinos para o teatro e para a ópera. A partir de 1912 empenhou-se por uma arte “social”, sendo um dos incentivadores do ensino público e acessível.

Ruínas da Catedral de Júpiter e da Catedral do Sol, Vassíli Polénov, 1882

Eles trouxeram as crianças (série “A vida de Cristo”), Vassíli Polénov, 1900

Konstantín A. Koróvin (1861-1939) nasceu em Moscou, proveniente de uma linhagem rica de camponeses da Província de Vladímir. Na infância conviveu com artistas como Illarión Priánichnikov em sua casa, tendo iniciado seus estudos em arte juntamente com seu irmão Serguéi muito cedo. Frequentou a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, tendo como professores artistas como Savrássov e Polénov; este último teria uma influência decisiva em sua obra. Por longos anos estudou e trabalhou em Paris expondo nos grandes Salões de Pintura; pode ser considerado um dos mais impressionistas dos artistas russos. Além dos cenários e figurinos para algumas peças e óperas, passou a integrar a partir do final da década de 1880 e início da década de 1890 o grupo dos Artistas Itinerantes; em 1894, juntamente com outros artistas, foi, numa expedição organizada por Savva Mámontov, conhecer e registrar o extremo norte da Rússia. Desse período, temos obras como *Inverno na Lapônia* (1894), *No extremo norte* (1894), *Aurora boreal* (1898), dentre outras. A ele foi confiada a construção de um local de exposição para o artesanato russo a ser exposto na Feira Mundial de Paris, em 1900; o sucesso dos painéis lhe trouxe a permanência como artista na preparação dos teatros imperiais. Suas contribuições aos cenários teatrais russos não foram poucas e abrangeram grandes obras como *Dom Quixote*, *O lago dos cisnes*, *Ruslan e Liudmila*, *O barbeiro de Sevilha*, *A flor escarlate*, *Tsar Saltán* e outros. A partir de 1901 tornou-se professor na Escola onde havia estudado em Moscou e também na Universidade Estatal Stróganov de Artes e Indústria de Moscou, lecionando sempre com o foco nas duas artes que reuniu em sua obra, a pintura e a arquitetura – as cores impressionistas e a estrutura das construções –, oferecendo também oficinas de paisagens. Foi um dos artistas russos que mais registraram de modo impressionista a paisagem russa e a paisagem parisiense do XIX.

No parque, Konstantín Koróvin, 1880

O terraço, Konstantín Koróvin, 1914

Ponte moscovita e Cais de Gurzúf, Konstantín Koróvin, 1914

Víktor Boríssov-Mussátov (1870-1905) nasceu em Sarátov, na família de um ferroviário, sofrendo ainda pequenino uma grave lesão na coluna. De 1886 a 1890 trabalhou na Sociedade Sarátov dos Amantes das Artes; a partir de 1890 foi para Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou e de 1891 a 1893 estudou na Academia de Belas Artes em São Petersburgo, onde foi aluno de P. Tchistiakóv, retornando à Moscou em 1893, quando passou a estudar com Vassíli Polénov. Em 1895 foi para Paris; esta é considerada uma fase importante de sua expressividade, pois o impressionismo e o simbolismo seriam uma força elementar em suas criações; a vida inteira ele oscilou entre o simbolismo, o impressionismo e o pós-impressionismo. O primeiro os influenciou nas pessoas de Mikhail Vrúbel e de Fernand Cormon (1845-1924), frequentando o ateliê deste último em Paris. As influências impressionistas e pós-impressionistas viriam de artistas que também haviam tido contato com o simbolismo, como Renoir e Gauguin. Outra base essencial foram seus estudos sobre renascentistas como Leonardo da Vinci, Fra Angelico e Sandro Botticelli, de onde tiraria inspiração para o esfumado e as linhas; outra base foram os venezianos Ticiano, Veronese e Tintoretto. Seu fascínio pela linguagem como imagens desenhadas, caso das escritas japonesas, trouxeram ao artista a referência ao sistema de pintura bidimensional e decorativa. Retornou à Rússia em 1897, quando passou a se interessar pelo tema abstrato da energia que ele denominava espiritual, como um despertar para uma existência superior; desta fase são suas obras líricas e românticas, voltando-se mais para personagens únicos e principalmente para a natureza. Ele passou a pintar obras que mais pareciam cenários sonhados em meio aos mistérios da alma humana com base na harmonia, distanciando-se dos artistas de seu tempo, Aleksandr Benois e Konstantín Sómov, por seu apego ao passado e por seu culto à feminilidade, à delicadeza e, por vezes, à melancolia. Em 1903, casou-se com a artista Elena Aleksándrova, indo residir em Podólsk, onde no ano seguinte nasceria sua filha. Expôs na Alemanha, França e na Rússia nesse período. Deixou muitos trabalhos inacabados; em seu último ano de vida ainda tentou finalizar seus painéis, falecendo após uma cirurgia que visava corrigir sua lesão na medula.

Solidão, Víktor Boríssov-Mussátov, 1903

Aveleira, Víktor Boríssov-Mussátov, 1905

Canto outonal e Varanda outonal, Víktor Boríssov-Mussátov, 1905

Iliá I. Machkóv (1881-1944) nasceu numa família cossaca de camponeses num vilarejo do distrito de São Miguel do Don e, em torno de 1889, o artista descobriu sua inclinação para a arte através do desenho, ainda na escola paroquial, onde estudou por três anos. Aos onze anos, interrompeu seus estudos oficiais, sem interromper seus exercícios de desenho, pois os pais o levaram para ser vendedor de frutas e mais tarde, comerciante. Iniciou oficialmente os estudos de arte aos dezesseis anos, em 1900, quando ingressou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou. Em 1904 deixou os seus estudos na Escola e abriu um estúdio privado de pintura e desenho, que rapidamente ganhou popularidade e existiu até 1917. Nesse estúdio organizou o grupo que seria chamado “Valete dos diamantes” (*Бубновый валет – Bubnovyi Valet*). Em 1908, fez uma viagem à Europa, visitando a França, a Alemanha, a Áustria, a Espanha e a Itália, buscando conhecer não apenas os mestres da pintura do passado, mas focando nos artistas da atualidade. Envolveu-se ativamente nas exposições que ocorriam na Rússia e no exterior a partir de 1910. Em 1918, foi eleito membro do Colégio de Belas Artes e do Comissariado do Povo, tornando-se assim professor do Estado e oferecendo oficinas de arte gratuitas, organizadas com base na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou. Em 1924, participou da XIV Exposição Internacional em Veneza e da Exposição de Arte Russa nos Estados Unidos; em 1925, tornou-se membro de pleno direito da Sociedade dos Pintores de Moscou, e, em 1928, foi premiado com o título de Artista Homenageado da República Socialista Federativa Soviética da Rússia (RSFSR). Em 1932, foi eleito para o conselho de administração da filial de Moscou da União dos Artistas Soviéticos. Pertenceu a um grupo de artistas e autores entre os quais figuravam Piotr Kontchalóvski (1876-1956), Aleksandr Kuprín (1870-1938), Aristarj Lientúlov (1882-1943), Róbert Rafaílovitch Fálk (1886-1958), Natália Gontcharóva e outros; esse grupo, fundado em 1910, foi o precursor da *avant garde* e possuía, além de regulamento próprio, exposições organizadas pelos próprios artistas, que se autodenominaram “Valete de diamantes”. A primeira exposição do grupo ocorreu em Moscou, em 1919, e causou grande escândalo. O objetivo dos artistas era dar primazia às indefinidas e intraduzíveis nuances da linguagem simbólica, o que conduziu muitos deles às naturezas mortas e aos retratos, visando uma espécie de desmaterialização através da linha bem doutrinada e da exatidão da distribuição de cores “aparentemente” espontâneas; o grupo simplificou a interpretação da forma ao reforçá-la.

Agricultora com abóboras, Iliá Machkóv, 1930

Retrato do artista Adolf I. Milman, 1916-17

Pães (1912) e Bagas com bandeja vermelha ao fundo (1908), Iliá Machkóv

Kazimir S. Malévitch (1878-1935) foi o fundador de um estilo abstrato muito próprio, o suprematismo. Filho de poloneses, nasceu em Kíev. Seu pai era um trabalhador nas fábricas, longe das cidades; por volta de 1890, a fábrica foi transferida e eles foram viver no vilarejo de Parkhomívka, onde o artista viria a construir toda uma formação voltada para a vida no campo, dedicada à agricultura; desse período o próprio Malévitch diria que a arte era algo de que sequer tinha conhecimento, mas encantou-se pelo cotidiano camponês e começou a expressar-se nele e para ele. Quatro anos mais tarde, sua família mudou-se para Konotop. De 1895 a 1896, iniciou seus estudos de desenho e, com a mudança de sua família para Kursk, onde o pai foi trabalhar na gestão ferroviária, ele inicia o que denominaria a influência dos artistas itinerantes, em especial Chíchkin e Riépin. A base expressiva inicial de sua arte passou a ser a natureza. Para ter recursos e cursar a universidade em Moscou, começou a trabalhar na gestão técnica do departamento de transporte ferroviário como desenhista, chegando a esta cidade em 1904, onde participou de aulas na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura e na Escola Stróganov, obtendo maior senso prático da arte – em especial de ícones –, a técnica que o próprio artista escreveu mais tarde ter anulado todas as suas teorias. De 1906 a 1910, foi estudar no estúdio privado de Fiódor I. Rerberg (1865-1938). Em 1907, exibiu dois estudos na exposição da Associação Moscovita de Artistas, dando a partir daí continuidade às exposições. Interessou-se pelo impressionismo na busca por uma plenitude da vida natural em êxtase, o que podemos observar em suas obras a respeito da primavera e das macieiras em flor; sua obra passou à coexistência de diferentes tendências, desde o impressionismo, conectado a artistas como Cézanne, em obras que narram o rio na floresta, até o moderno triunfo amarelo do céu, com elementos fauvistas e expressionistas. Foi um artista experimentador dos movimentos artísticos dentro do gênero abstrato; podemos verificar em sua obra desde elementos do impressionismo, pós-impressionismo, realismo, dentre outros de seu tempo: na *Ceifeira* temos o cubismo, na *Mulher*, o realismo, em *Igreja*, o pontilhismo, no *Jardineiro*, o fauvismo e no *Guarda*, o cubofuturismo. Participou da primeira de uma série de exposições em Moscou do grupo de artistas “Valete de diamantes”, organizada por Lariónov e Gontcharóva. A evolução de sua expressividade revela influências de Matisse, do desenvolvimento de sua herança de Gauguin e de outros fauvistas. Para a transição do expressionismo ao cubismo, a colaboração, iniciada em 1912, com os poetas do *Zaum*, A. Krutchônikh e V. Khliébnikov, propiciou ao artista a atuação direta em várias edições dos futuristas russos. Desse momento temos o trabalho com os cenários e figurinos para a ópera futurista *Vitória sobre o Sol*, de 1913, que foi mais tarde considerada um passo rumo ao suprematismo. Tratava-se da obra desenvolvida com a abstração da realidade de maneira ilógica, a irracionalidade das imagens como uma ferramenta para a destruição da arte tradicional ossificada; a transracionalidade construída sobre a instalação chocante de plástico heterogênea e elementos figurativos. Em seu ensaio em 1915, *Do cubismo ao suprematismo*, ele expressa que o movimento e a cor seriam as sensações ocupantes de uma posição dominante em relação à forma. Soma-se a isso sua concepção de uma nova espiritualidade, uma espécie de ícone, o símbolo plástico da nova religião, expressa em obras de referência como o quadrado preto no quadro branco, criticada por A. Benois, que entre outras coisas teria dito estar feliz por seu rosto não ser quadrado como o das obras. Em junho de 1916, foi chamado para o serviço militar, servindo em Smolensk. Após a Revolução de Fevereiro, reuniu-se aos artistas da esquerda. Em agosto do mesmo ano, foi eleito presidente do departamento de arte e ainda nos primeiros dias da Revolução de Outubro, foi também eleito membro da comissão para a proteção do patrimônio artístico do Kremlin. Em março e abril de 1917, escreveu uma série de artigos para o jornal *Anarquía*, nos quais se opunha às forças conservadoras que tentavam manter seu poder no mundo da arte. Ao concluir um trabalho teórico relevante, em 1919, foi trabalhar em Vitebsk, na Escola de Arte Popular, dirigida por M. Chagall, introduzindo um novo sistema de ensino da arte, onde todas as formas eram desenvolvidas com base no suprematismo. No ano seguinte, organizará em Vitebsk o grupo de UNOVIS, dedicado à afirmação da nova arte. Em 1922, juntamente com alguns estudantes, foi para Petrogrado, participou em Berlim da Primeira Exposição de Arte Russa, sendo nomeado no ano seguinte diretor do Museu de Cultura Artística, mais tarde transformado no Instituto de Cultura Artística. Em 1926, foi removido do cargo de diretor, e o Instituto, fechado. Já após o segundo casamento, em 1927, foi para a Alemanha, onde expôs seu trabalho em uma sala separada na Grande Exposição de Arte de Berlim. Em 1930, passou a ministrar palestras na Casa das Artes em Leningrado. Após uma prisão inesperada, em 1931, recebeu um laboratório experimental no Museu Estatal Russo. Em 1933, já se encontrava gravemente doente, vindo a falecer em maio de 1935; seu funeral se transformou em um ato simbólico. Seu nome figura ao lado de Kandínski e Mondrian. Tal como ocorreu com muitos grandes mestres da avant-garde, Malévitch não recebeu uma educação artística formal. A primeira fase do trabalho do artista é geralmente associada ao impressionismo, para mais tarde passar às fisionomias icônicas e geometrizadas, os principais elementos de sua expressão tornaram-se simples formas geométricas, como o quadrado, a cruz e o retângulo, formas que são colocadas em um ambiente especial, onde não há mais leis da física e/ou noções diárias de lógica e de bom senso, com o objetivo de atingir o espaço. Seu suprematismo não foi uma nova moda, ele condensou toda a fase do desenvolvimento da arte do século XX, fez as vezes da expressividade a partir das experiências dos artistas europeus e russos na forma de arte e influenciou não só a pintura, mas também a arquitetura, a escultura, o desenho e as artes decorativas.

Ceifeira (1912); Retrato de mulher (1934), Kazímir Malévitch

Igreja (1905); Jardineiro (1911), Kazímir Malévitch

Guarda, Kazímir Malévitch, 1914

Nikolai K. Rérikh (1874-1947) é reverenciado como um grande artista, cientista e ativista social. Viveu quarenta e dois anos na Rússia, cerca de vinte na Índia e três nos Estados Unidos, visitando quase todos os países da Europa, América e Ásia. Durante cinco anos, o artista participou de uma grande expedição científica à Ásia Central. Foi diretor da Sociedade de Incentivo às Artes na Rússia, fundou em Nova York um instituto dedicado à arte das nações e, na Índia, um instituto de investigação. Participou de exposições ao redor do mundo e teve muitos livros publicados sobre sua obra e escritos por ele em vários países; estima-se que tenha pintado cerca de sete mil obras. Nasceu em São Petersburgo na família de um proeminente advogado. Já nos anos de escola, demonstrou um talento raro e uma amplitude de interesses; gostava de história, de geografia, escrevia épicos e contos, além de pintar. Em 1893, formou-se no colegial e passou simultaneamente nos exames da universidade para entrar na Academia de Belas Artes, mas, por insistência de seu pai, também foi para a faculdade de direito, ao mesmo tempo em que era fascinado por arqueologia. No outono de 1895, entrou na oficina de Kuíndji, que teria uma grande influência em sua obra; foi quando iniciou suas maiores investidas nos esboços da paisagem natural. Em 1897, esteve presente na formulação de uma história ilustrada da Rússia do século IX, o início dos povos eslavos; comprometeu-se com a ambiciosa tarefa de estudar a Rússia antiga, a arquitetura de diferentes épocas e escolas. Familiarizou-se com a pintura antiga que viu nos vilarejos, ouvindo histórias, canções e as danças expressas em sua arte “popular”. Promoveu uma aliança poética entre o espírito épico presente em suas pinturas e a consagração dos heróis do povo – o velho sábio da tribo e da família, os trabalhadores e os soldados. Após a revolução de 1905 e de 1907, dirigiu todos os pensamentos ao futuro da criação de uma arte pautada nos grandes ideais humanistas integrados à valorização da história através da pesquisa. Estudou não apenas a história dos eslavos, mas também dos vikings escandinavos, além de, a partir de 1910, passar a atuar no teatro, juntamente com Stravínski em sua *Sagração da primavera* e, em seguida, na ópera dedicada ao príncipe Ígor, em 1914. Em 1923, realizou o sonho de viajar para a Índia e Ásia Central, inspiração de muitas de suas obras. Em 1932, com a composição *Madona de fogo*, expressou uma majestosa calma na imagem da Madona que trazia nas mãos um pano com um símbolo da bandeira da paz.

Homem de Pskov (1894); Ermitão (1895); Sábio (1897), Nikolai Rérikh

Caçador no bote (1890); Antiga Ladoga. Fortaleza (1899), Nikolai Rérikh

Grande Rostóv. Entrada do Kremlin (1903); Grande Rostóv. Interior da Igreja do Salvador (1903)

Velha Riga (1903); Smolensk. Torre (1903), Nikolai Rérikh

Jornada final, Nikolai Rérikh, 1922

Konstantín D. Flavítski (1830-1866) nasceu em Moscou, mas sua família mudou-se para São Petersburgo algum tempo depois. Aos nove anos de idade, perdeu seu pai, e sua mãe ficou com cinco filhos e sem recursos. Desde tenra idade, interessou-se por pintura, em especial após visitar a escola de desenho da Sociedade para a Promoção das Artes. Seu tio P.I. Tamánski, que era arquiteto e percebeu o talento do jovem e sua aspiração pela arte, convidou-o para morar em sua casa; o mesmo, através de suas conexões e conhecidos, fez a inscrição do sobrinho, em 1847, na Sociedade para a Promoção das Artes. Após um ano, ele já era aluno na Academia de Belas Artes, onde foi influenciado especialmente por Karl Briullóv. Em 1854, por sua narrativa pictórica acerca da corte do rei Salomão, foi premiado com uma pequena medalha de ouro; em 1855, por outra narrativa acerca do episódio da venda de José, filho de Jacó, por seus irmãos, recebeu a grande medalha de ouro e uma bolsa para o exterior. De 1856 a 1862, como pensionista da Academia, visitou os museus de arte de Berlim, Dresden e Paris. Como a maioria dos artistas russos, parou em Roma, onde fez amizade com Nikolai Gay e começou a trabalhar na monumental obra destinada a narrar os últimos momentos dos cristãos condenados a serem devorados por animais selvagens. Retornou à Rússia, em 1862, estabelecendo-se em São Petersburgo, e em 1863 exibiu sua obra finalizada. Ciente de seu momento histórico começou a expressar-se em pinturas com temática histórica, escolhendo o evento com uma personagem lendária, a morte da princesa na fortaleza. A personagem de misteriosa beleza, condenada a uma morte dolorosa, se tornou a heroína dos romances sentimentais, contos, peças de teatro e até mesmo filmes no século XX; o nome da princesa Tarakánova interligava uma série de mitos e lendas que estão longe da realidade histórica; a obra é fruto de imaginação e criatividade narrativa pictórica. Para os historiadores modernos, bem como os historiadores do século passado, a existência de tal princesa – uma mulher que não dominava línguas eslavas e escrevia toda sua correspondência em francês –, que teria sido uma aventureira estrangeira, sem laços de sangue com a família real como se suspeitava no século XIX, não foi confirmada por documentos do reinado de Nicolau I e Alexandre II. A afamada obra de Flavítski, antes de ser uma pintura histórica, é mais uma pintura ficcional. Em 1864, recebeu o título de professor. A partir de 1865, Treiakóv entrou em negociações com o artista para adquirir a pintura para sua coleção, mas Flavítski queria expô-la na Inglaterra, onde tinha intenção de vendê-la, e também expô-la em Moscou, Vilnius, Varsóvia e Níjni Nóvgorod entre 1865 e 1866, mas tais fatos não se concretizaram; ele não expôs nem em Londres e nem nos demais lugares a obra pela qual se tornou mais conhecido. Faleceu em São Petersburgo, em 1866, sem ter a estabilidade financeira que tanto buscou através de sua arte; suas obras foram valorizadas apenas após sua morte.

Mártires cristãos no coliseu, Konstantín Flavítski, 1862

Serguéi V. Ivánov (1864 -1910) nasceu na província de Rúza, Moscou; com quatorze anos recebeu elogios de V. Peróv e começou a frequentar a Academia de Belas Artes como uma espécie de visitante livre, até que, a partir de 1878, entrou para a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura, onde permaneceu até 1882; de 1882 a 1884, frequentou a Academia de Belas Artes de São Petersburgo. Foi bem-sucedido nas aulas, mas insatisfações com a ordem acadêmica e as dificuldades financeiras forçaram o artista a deixar a Academia e voltar à Moscou para a Escola da qual havia saído. Especializou-se na abordagem de graves problemas sociais através da arte, em especial atentando para a reforma de 1861, que trazia à tona a questão da terra, quando o governo estabeleceu o reassentamento de camponeses destituídos de terra em vastas regiões despovoadas, bem como à temática do vilarejo russo a partir da segunda metade de 1880, quando começou o reassentamento na Sibéria. Somente nas últimas décadas do século XIX, milhões de camponeses deixaram seus casebres miseráveis e seguiram rumo à terra fértil. A tragédia de camponeses sem terra, deixando os seus lugares de origem, com centenas de mortes pelo caminho, foi uma temática constante de Ivánov. Ele descreveu cenas da vida camponesa como uma narrativa voltada para o desgaste cotidiano, deliberadamente maçante e melancólico. Tornou-se uma espécie de cronista dos acontecimentos trágicos na vida da pós-reforma do campesinato russo. De 1885 a 1889, percorreu as províncias de Samara, Sarátov, Astracã e Oremburgo, elaborando a partir de suas impressões pessoais uma série de pinturas, desenhos e litografias, como na narrativa dos migrantes, que demonstra o trágico destino dos camponeses. Sua obra foi a expressão das milhas que passou com os colonos em meio à poeira das estradas russas, enfrentando todas as temperaturas, convivendo com as cenas trágicas diante de seus olhos e memorizadas; encontra-se nela a esperança e o desespero, a doença e a morte dos andarilhos pelas extensões da Rússia. De 1889 a 1890, juntamente com Seróv, Levitán e Koróvin, tornou-se um líder reconhecido entre a nova geração de artistas de Moscou, associado com a criação de obras históricas. Em 1899, passou a integrar os artistas itinerantes; desse período, temos obras que falam do caráter nacional russo na busca pelo “belo” na vida popular, pela compreensão das reivindicações desses personagens através da sensibilidade que ocorre na busca cênica; suas obras desses anos são de particular eloquência colorista. Lentamente, influenciado pelo trabalho ao ar livre, mudou seu processo criativo; em 1903, durante a criação da União dos Artistas da Rússia, voltou-se totalmente para o gênero histórico – concentrando-se na Idade Média russa –, para o registro em retrato de seus entes queridos e para a ilustração com base nas narrativas literárias, tendo permanecido, apesar dessa busca pelo moderno e não objetivo, como um artista mais realista. Foi premiado com o título acadêmico, em 1905, ano em que atuou no levante armado de Moscou, auxiliando os feridos no prédio da universidade; registrou alguns esquadrejamentos do evento. Lecionou na Escola Stróganov de Artes Industriais (1899-1906) e na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (1900/1903-1910). De 1908 a 1913, colaborou com dezoito criações para o projeto “Imagens da história da Rússia”. Foi membro das exposições da Sociedade Moscovita dos Amantes da Arte (1887, 1889 e 1894), da Associação dos Artistas Itinerantes (1887-1901), dos “36 Artistas” (1901 e 1902), do “Mundo da Arte” (1903) e da União dos Artistas da Rússia (1903-1910). Ilustrou obras de Gógol, Liérmontov, Púchkin e outros. Morreu aos 46 anos de um ataque cardíaco em agosto de 1910, quando estava em sua datcha no vilarejo às margens do rio.

Migrante. Andarilho, Serguéi Ivánov, 1887

Nikolai E. Svertchkóv (1817-1898) foi um artista cuja base expressiva esteve em sua vida: sua referência inicial e final estava calcada na memória de seu pai, um camponês que era cocheiro nos estábulos da corte e, por isso, suas primeiras experiências artísticas foram os desenhos dos cavalos que via; em seguida outros animais através de uma minuciosa observação das minúcias. O pai também foi o encorajador de seu talento, enviando-o para aulas de arte em 1827, que teve de abandonar seis meses depois em função de sua saúde frágil. A partir daí fez carreira como funcionário público no Departamento Econômico do Ministério da Administração Interna, sem abandonar a pintura em seu tempo livre, já nesse tempo pintando alguns retratos. Seu êxito como artista veio a partir de 1840, quando sua sagacidade para retratar os cavalos, bem como seu conhecimento das distintas raças, chamou a atenção do maior haras da Rússia, que criou uma galeria para expor as obras dos cavalos de puro sangue. Em 1844 algumas de suas obras foram expostas na Academia, como *Repouso no Campo* e *Cossacos*. O artista realizou esboços diversos a respeito de suas viagens através da Rússia sobre o tema estradas, e também, de 1846 a 1852, fez as litografias que compuseram um álbum de vinte e cinco páginas muito popular. A partir de 1850, sua obra e vida passaram a ter a referência de sua amizade com Nikolai A. Negrásov; desse tempo são obras como *Nevasca* e pinturas temáticas voltadas para a prática da caça, que ambos realizavam juntos. No início da década de 1860, visitou Paris, Londres e Bruxelas, expondo com considerável êxito, retornando à Rússia em 1864, quando recebeu a encomenda oficial de uma série de pinturas históricas do tsar Aleksiéi Mikháilovitch, narrando pictoricamente episódios como as guerras e os personagens afamados da monarquia russa.

Tempestade de neve, Nikolai Svertchkóv, 1870

Dois cavalos, Nikolai Svertchkóv, 1876

O tsar Alexandre III e o kaiser Wilhelm em carruagem aberta, Nikolai Svertchkóv, 1888

Macacos, Nikolai Svertchkóv, 1896

Aleksiei I. Korzúkhin (1835-1894) é considerado por muitos um dos melhores artistas russos de gênero; nasceu em Ecaterimburgo, na família de um servo, mas passou a maior parte de sua vida em São Petersburgo. Em 1858 matriculou-se na Academia de Belas Artes, onde estudou até 1863. Na Academia, recebeu medalhas de prata já no primeiro ano, o que se repetiu nos anos posteriores, até receber a medalha de ouro em 1860. Em 1863, juntamente com alguns amigos, que não queriam trabalhar em um determinado tema clássico, retirou-se da academia e participou da formação do “Artel de Artistas”, permanecendo um membro ativo até sua desintegração. Como membro fundador do Artel e da Associação dos Artistas Itinerantes, Korzúkhin era contra uma ruptura definitiva com a Academia e o sistema de arte oficial como um todo. Em 1868, por sua pintura *O regresso da feira*, recebeu o título de acadêmico, e anteriormente, em 1865, por sua narrativa de uma reunião em memória no cemitério do vilarejo, o título de artista de primeiro grau. Integrou várias ordens religiosas, o que transparece nas obras em que registra momentos do cotidiano, como antes da confissão ou uma hospedaria do mosteiro, ou ainda a vida do povo em torno da catedral; atuou na decoração da Catedral do Cristo Salvador de Moscou de 1875 a 1877. Com vínculo religioso ou não, sua obra é repleta de personagens cheios de personalidade expressiva, personagens que individualmente dariam uma nova narrativa pictórica. Ao testemunhar o assassinato do Imperador Alexandre II, em 1881, pelo grupo terrorista revolucionário *Vontade do Povo* (em russo: *Народная воля*: *Naródnaia Vólia*), o artista teve um grave choque nervoso. Continuou a trabalhar depois do episódio, mas sempre adoentado; a obra mais substancial do período remete à temática da última ceia.

Encontro de rememoração no cemitério (1865); Antes da confissão (1877); A hospedaria do mosteiro (1882)

O regresso da cidade, Aleksiei Korzúkhin, 1870

Grigóri S. Sedóv (1836-1884) nasceu em Moscou. Sua educação artística iniciou-se na Escola de Pintura e Escultura desta cidade, até que, em 1857, entrou para a Academia de Artes de São Petersburgo. Na academia foi premiado com medalhas de prata e ouro por várias de suas narrativas pictóricas, que iam desde a expressão de um dia de chuva repentina atingindo os viajantes, até à manipulação do povo russo por Vladímir no episódio da conversão ao Cristianismo. Recebeu também o título de artista do primeiro grau e bolsa para viajar para o exterior durante seis anos. Permaneceu por três anos em Paris, de 1867 a 1870; desse período tem-se a narrativa pictórica a respeito de Ivan, o Terrível (a primeira de 1870 e outra em 1875) e do episódio em que o tsar Aleksiei escolhe sua noiva (1884); mas Sedóv foi forçado a retornar para a Rússia por desenvolver uma cegueira em um dos olhos e também por não compreender bem a língua nativa. A percepção das narrativas pictóricas baseadas nas narrativas bíblicas na França ajudou o artista a pintar a igreja da Santíssima Trindade de Moscou, alguns fragmentos da Catedral do Cristo Salvador da mesma cidade, dentre outras obras. Foi um artista com grande habilidade técnica e acadêmica voltada para a compreensão cênica necessária à pintura histórica que, infelizmente, nunca cumpriu com suas pretensões em função de sua saúde.

Recorte de O tsar Ivan, o Terrível, admirando Vassilíssa Meléntieva (1876)
Ivan, o Terrível, e Maliuta Skurátov (1870)

O tsar Ivan, o Terrível, admirando Vassilíssa Meléntieva, Grigóri Sedóv, 1876

Mikhail V. Nésterov (1862-1942) era neto de um servo que havia recebido sua liberdade com a licença para cursar o seminário e filho de um comerciante reconhecido por sua escrupulosa honestidade; nasceu em maio de 1862, na cidade de Ufá, nos Urais. Em 1874, seus pais o levaram a Moscou com intuito de que ele cursasse uma faculdade técnica; lá chamou a atenção de Konstantín A. Trutóvski (1826-1893), que, além de artista, era na ocasião o inspetor da Escola de Arte de Moscou. Foi um encontro importante, que ocasionou uma mudança em sua vida; em 1876, por recomendação de Trutóvski, ingressou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura, nas classes de Peróv, Savrássov e Priánichnikov. Em 1881, entrou na Academia de Arte de São Petersburgo, frequentando o estúdio do professor Pável Tchistiakóv de 1881 a 1884. Integrou e participou das várias exposições da Sociedade dos Artistas Itinerantes; esteve entre seus líderes ideológicos e visou levar sua arte ao maior número de pessoas possível. Tornou-se conhecido inicialmente por suas temáticas narrativas do cotidiano e das cenas históricas, mas mais tarde, na década de 1890, interessou-se por temas religiosos. Entre suas referenciadas obras religiosas estão, além da narrativa pictórica da vida de São Sérgio da infância até a fase adulta, figuras políticas como o tsar Dmítri ou ainda o arcebispo e/ou filósofos e escritores reconhecidos do calibre de Pável Florênski. Suas obras de cunho religioso não se irmanam com o estilo bizantino, mas sim com um estilo mais moderno. Sem o consentimento de seus pais, casou-se em 1885; sua esposa, Maria, infelizmente faleceu após dar à luz a sua filha, Olga, logo no ano seguinte ao casamento; Nésterov diria que a morte da esposa e a dor causada por ela teriam feito dele um artista. Para ele, após esse acontecimento suas obras haviam atingido o patamar de sentimento necessário à arte. Grande parte de seus retratos foram realizados durante o período soviético, sob a égide de um regime que ele não aprovou. Nésterov não pintava narrativas pictóricas religiosas por qualquer outra razão que não sua própria devoção; a imagem de São Sérgio, por exemplo, esteve presente na vida do artista desde sua infância, já que havia uma lenda de que sua família havia sobrevivido graças à intervenção do santo. A ideia da ortodoxia como uma força motriz para a Rússia norteou sua expressividade; suas origens numa família religiosa e patriarcal, também.

A visão do jovem Bartolomeu (1890); O jovem São Sérgio (1891); O venerável Sérgio (1899)
Mikhail Nésterov

Rus. A alma do povo, Mikhail Nésterov, 1916

Viatchesláv G. Schwartz (1838-1869) nasceu em Kursk e passou boa parte de sua vida no Cáucaso. Era filho de militar de ascendência dinamarquesa. Aos oito anos, em 1846, mudou-se com sua mãe para Moscou, onde passou a frequentar a escola de desenho; possuía múltiplas habilidades e, dois anos depois, aos dez anos, sabia francês, inglês, alemão e, mais tarde, aprenderia também o italiano. Aos treze anos passou a viver em São Petersburgo, onde viria a estudar no Liceu Imperial, obtendo grandes êxitos, inclusive a medalha, e de onde foi liberado em 1859, quando foi estudar na Universidade de São Petersburgo, interessando-se pelas aulas de história de Nikolai Kostomárov (1817-1885), quem o influenciou em suas obras voltadas à narrativa pictórica histórica como a de Ivan, o Terrível, diante do corpo de seu filho morto (1864), ou a cena cotidiana dos tzares (1865), ou ainda, acerca do grande príncipe Sviatosláv ou um domingo de ramos em Moscou, dentre outras. Anteriormente a algumas de suas obras mais referenciadas, recebeu na década de 60 a medalha de prata e uma bolsa para permanecer seis meses no exterior; em fins de junho de 1861, passou a visitar Dresden, Colônia, Frankfurt e Mainz, retornando à Rússia com um álbum muito interessante acerca de seus padrões de viagem. Viajou também para a França algum tempo depois, onde trabalhou com o pintor de gênero Jules Joseph Lefebvre (1836-1911) e participou da oficina de Pierre-Charles Comte (1823-1895). Foi premiado novamente com uma segunda medalha em 1864 e, a partir do outono de 1865, realizou várias de suas obras significativas; sem intencionar ser um pintor revolucionário, sua obra tende mais ao clássico destituído de qualquer senso satírico ou crítico. Em 1867 foi para a Academia em Paris, participando da exposição de arte russa na França, recebendo mais duas medalhas. Na segunda metade de 1868, Schwartz sentiu que sua saúde estava instável, e, portanto, resolveu viver no campo e em completa paz de espírito, indo viver no vilarejo de seu pai. Mas sentia-se cada vez mais debilitado, até que em 29 de março de 1869, ao ir a Kursk resolver alguns assuntos, sentiu-se muito mal e faleceu; seu corpo foi transportado de volta ao vilarejo onde estava a propriedade de seu pai, na província de Kursk.

O lamento de Iaroslavna (1866); Embaixador russo na corte do imperador romano (1866); Mensageiro do século XVI (1868), Viatchesláv Schwartz

Ivan, o Terrível, ao lado do corpo de seu filho assassinado, Viatchesláv Schwartz, 1864

Vladímir L. Borovikóvski (1757-1825) nasceu na Ucrânia, na pequena cidade de Mírgorod. Teve uma infância que propiciou o contato prematuro com a arte; seu pai, tio e irmãos eram pintores. Foi um artista que antes de tudo, inclusive da expressão, trazia uma atitude profundamente reverente às suas próprias crenças, o que se evidencia em sua criação de uma imagem religiosa, sem destituir, nas obras icônicas, a complexidade e o ornamental da arte ucraniana. Em 1787, foi encarregado de pintar os interiores da casa em Kremenchúk na qual a imperatriz Catarina, a Grande, iria se instalar, bem como da composição de duas pinturas alegóricas que traziam Pedro I e Catarina II como personagens principais. Junto aos acompanhantes da imperatriz estava um amigo próximo de Vladímir V. Kapnist (1758-1823), que o convidou, após atestar seu talento, a viver em sua casa. A partir do final dos anos de 1780, viveu em São Petersburgo, tomando lições de Dmítri Levítski. Embora esse aprendizado não tenha sido documentado, a proximidade de técnicas nas primeiras obras de Vladímir tem qualquer familiaridade com as obras de Levítski. No início dos anos 1790, recebeu um pedido para a criação de imagens para o Monastério de Boris e Gleb em Torjók; pintou trinta e sete ícones em dois anos de trabalho árduo. Ficou fascinado pela arte do retrato a partir de 1792, após conhecer as obras do austro-italiano Johann Baptist Lampi (1751-1830), em quem encontrou um grande mestre e amigo, que retratava personagens da nobreza em situações não convencionais, como a imperatriz Catarina II em uma caminhada no parque. Apesar do reconhecimento da Academia, esse retrato da imperatriz não foi adquirido para o Palácio, mas figura no imaginário cultural russo graças a Aleksandr Púchkin em sua obra *A filha do capitão*. A partir de 1796, a fama do artista correu para além do círculo restrito de pessoas que o haviam apadrinhado; recebeu a encomenda dos retratos das grã-duquesas Alexandra e Elena, que tiveram melhor aceitação do público, gerando uma série de trabalhos executados por ordem da corte imperial, que lhe trouxeram fama e reconhecimento. Suas obras foram consideradas imagens da “delicada sensibilidade”, capazes de trazer à tona a reunião do clima emocional da sociedade russa, narrada de modo lírico, por captar a personalidade individual em meio ao social. Borovikóvski trabalhou também na decoração do interior do conjunto arquitetônico da Catedral de Kazan, em seis imagens para o portão Imperial, na Igreja do cemitério de Smolénsk em São Petersburgo, dentre outras. A partir de 1819 tornou-se membro de um círculo da “União dos irmãos”, cuja fundadora e diretora era Ekaterína F. Tatárinova (1783-1856), viúva de um coronel do exército tsarista, que, na época do exílio nos mosteiros, utilizou sua residência como centro de reuniões religiosas, começando por volta de 1817. Esses encontros gozavam da proteção de Alexandre I, que era profundamente religioso e chegou a participar de alguns deles, ouvindo suas profecias. Após a morte de Alexandre, em 1830, o Conde Beckendorf exigiu que ela cessasse essas atividades de oração em casa, ela terminou exilada em um mosteiro.

Retratos de Vladímir Borovikóvski:
Ekaterína II durante passeio no parque do tsar (1794)
Princesa A. G. Gagárina e Princesa V.G. Gagárina (1802)

Dmítri G. Levítski (1735-1822) nasceu na Ucrânia e é considerado o mestre dos retratos cerimoniais e de câmara da Academia Imperial de Belas Artes. Nasceu na família de um sacerdote e artista gravador, por isso seu primeiro professor foi seu próprio pai, a quem chegou a auxiliar na pintura de uma catedral em Kíev. A partir de 1758, tornou-se aluno do pintor Aleksíei P. Antrópov (1716-1795). Mudou-se brevemente para São Petersburgo e passou a frequentar as aulas de Giuseppe Valeriani (1708(?)-1761) na Academia de Belas Artes. Teria vivido por alguns anos em Moscou, onde participou da pintura de ícones para algumas de suas igrejas mais importantes e somente em 1769 teria fixado residência em São Petersburgo. Começou a expor em 1770 e a lecionar na Academia no ano seguinte; de 1771 até 1788 foi um grande disseminador da arte do retrato, por ensinar seus alunos o momento exato de captar uma pose ou um gesto expressivo combinado com a intensidade do tom e das cores. O auge de sua criatividade associa-se a uma série de retratos feitos entre os anos de 1773 e 1776; entre suas grandes obras, inclui-se um retrato do filósofo Denis Diderot (1773). Levítski criou uma galeria de retratos em 1780, onde a maioria substancial traz a imagem de nobres e personalidades importantes, com raras exceções, como o caso de alguns personagens camponeses. Em agosto 1787, deixou de ensinar na Academia através da apresentação de uma carta de demissão, recebendo do Conselho desta, por seus méritos artísticos, uma pensão de 200 rublos por ano, mas ainda assim ele e sua grande família viriam a ter problemas financeiros; em 1790, se viu foi forçado a voltar para a Secretaria de Estado de Catarina II. Logo sua saúde piorou, ele começou a ficar cego; seu último trabalho foi feito em torno de 1812, ano de sua morte.

Retratos de Dmítri Levítski:

N. A. Sezemov⁸ (1770); Denis Diderot (1773-1774)

Grande príncipe Aleksandr Pavlovitch na infância (1787); Anna A. Vorontsóva na infância (1789)

⁸ Neste retrato temos o servo do Conde Piotr Borissóvitch Cheremétev (1713-1788), Nikífor Artemiévitch Sezemov, que era um servo detentor de seus próprios servos registrados em nome do mesmo Conde.

Aleksandr G. Várnek (1782-1843) nasceu em São Petersburgo na família de um fabricante de móveis. Figura entre os artistas cuja veia expressiva estava focada nos retratos, contemporâneo à geração de artistas russos denominados “Russos Van Dyckianos” – inspirados no pintor e retratista flamenco Antoon Van Dyck (1599-1641). Várnek, como os demais artistas de seu tempo, associou-se a uma cidade e à instituição artística dessa cidade, São Petersburgo. Na Academia de Belas Artes de São Petersburgo, estudou de 1795 a 1803; em 1804, viajou para a Itália; de volta à Academia, onde permaneceu após sua viagem e formatura, inicialmente manteve-se como uma espécie de pensionista e auxiliar de alguns professores e, mais tarde, a partir de 1810, ensinando de forma independente, até que, em 1832, tornou-se professor efetivo nessa instituição. Várnek integrou o Alto Conselho de Arte até o fim de seus dias, tendo contribuído grandemente para a manutenção da Academia de Artes através de uma pedagogia cujo método era pautado em altas exigências de conhecimento das técnicas de pintura. Grande parte de suas obras foi realizada no período de 1810 a 1820, sempre se voltando para uma tendência mais romântica.

Retratos de Aleksandr Várnek:

Menino com um cãozinho de colo (1810); Baronesa M. S. Kil (1811)

Maria Ivánovna Várnek, esposa do artista (1814); Conde e poeta Aleksiéi K. Tolstói aos doze anos (1829)

Karl P. Briullóv (1799-1852) nasceu em uma família de alemães russificados. Foi uma criança doentia até os cinco anos, período em que seu pai, um perfeccionista, começou a lhe ensinar arte, moldando de certo modo seu destino. Seu pai, Pável I. Briullóv, era um acadêmico vinculado à Academia de Artes de São Petersburgo, como mestre de escultura em madeira. Briullóv matriculou-se oficialmente na Academia em 1809, demonstrando desde o princípio uma habilidade incomum, o que lhe propiciou tornar-se mentor de seus colegas. Formou-se condecorado com uma medalha de ouro e com incentivo para estudar arte na Itália, aonde viria a falecer. Da Itália viajou para Grécia e para a Turquia. Embora a arte do retrato tenha se apresentado constante em seu trabalho, o artista registrou seu cotidiano na Itália em uma série de cenas ao longo da década de 1820, mesmo período em que também teve contato com o que foi uma de suas grandes inspirações, Pompeia. A obra inspirada nessa viagem e nas referências a ela o identifica e, de certo modo, trouxe a ele uma nova característica, a de um artista que expressa através da pintura outra forma de arte, a do teatro. Ao visitar Pompeia e Nápoles, em 1828, assistiu à ópera de Puccini *O último dia de Pompeia*; impressionado, ele fez dessa emoção sua obra-prima, expressando seu sentimento através do sentimento de outra forma de expressão artística. A obra se explica, porque se a arte não tem compromisso com a realidade, menos ainda tem o romantismo; então esse narrador pictórico oferece ao leitor uma encenação teatral pintada, e não uma obra genuinamente experiente; para muitos, seus retratos e desenhos posteriores são trabalhos mais amadurecidos, possuem mais vitalidade aliada à sutileza. Sua interpretação do que teria sido *o último dia de Pompeia*, ultrapassa a expressão de um momento épico para romantizar a tragédia através da atribuição de luzes e cores divinizadoras da normalidade e ainda belas expressões corporais em face do mais funesto fim. As pessoas apresentam-se com corpos expressivamente “belos” e com certa sensualidade, e também possuem reações nobres aos acontecimentos; elas protegem umas às outras.

Recortes do *Último dia de Pompeia*

O último dia de Pompeia, Karl Briullóv, 1830-1833

Vassíli I. Súrikov (1848-1916) é considerado um dos grandes mestres da pintura histórica. Tendo inicialmente se reunido aos artistas tradicionais do romantismo, entrou para a Academia de Artes de São Petersburgo em 1869, de onde saiu formado em 1875, e permaneceu nesta cidade até 1877, quando foi residir em Moscou. Passou uma década, de 1880 a 1890, visitando a Itália, a França e outros países europeus, chegando a ser influenciado pelo renascimento e pelo barroco, tal como pelos mestres venezianos, em especial Paolo Veronese (1528-1588) e Diego Velázquez (1599-1660). Antes desse período que passou viajando, Súrikov pintou, de 1876 a 1877, quatro dos concílios ecumênicos no templo de Cristo Salvador (atual Museu Russo) e também a obra-prima que é a narrativa pictórica da manhã de execução dos Strélets. Na década de 1880 concluiu grandes obras, entre elas a feita em homenagem ao episódio do Marechal, estadista e príncipe russo Aleksandr D. Ménchikov em Berezovo (ou Beriozovo), realizada em 1883, e também a obra referente ao episódio da prisão da Boiárina Morózova, concluída em 1887. As narrativas pictóricas de Súrikov com eixo expressivo voltado para episódios históricos estenderam-se ainda para obras como a que narra a conquista da Sibéria pelo cossaco Iérmák Timoféievitch (1532-1585), de 1895, e ainda na série elaborada a partir de 1899 destinada ao personagem de Stienka Rázin.

Retratos de Vassíli Súrikov:

Adolescente refletindo (1885)

Jovem mulher de kokóchnik (1892)

E. A. Suríkova (1888)

Monge (1900)

O bom samaritano, Vassíli Súrikov, 1874

De Vassíli Súrikov:

Bulevar Zúbovski no inverno (1885-1887)

Menina de blusa vermelha (1892)

Nikolai D. Dmítriev-Orenbúrgski (1837-1898) é considerado um pintor de gênero de batalhas. Em 1860 foi premiado com uma pequena medalha de ouro por sua obra *Os jogos olímpicos*; em 1863, novamente foi competir por uma medalha de ouro, reunindo-se na ocasião aos outros jovens artistas que se recusaram a realizar o seu programa proposto pela Academia de pintar uma temática clássica; por isso, obteve apenas o título de artista do segundo grau; em seguida, atuou no Artel das Artes. Em 1868, recebeu o título de acadêmico e, no ano seguinte, acompanhou o Grão-Duque Nikolai Nikoláievitch em sua viagem à região do Cáucaso e da Carcóvia (Khárkov ou Khárkiv), produzindo um álbum com 42 desenhos. A partir de 1871 viajou por três anos, passando um bom tempo especialmente em Düsseldorf, onde se aproximou de artistas como o suíço Benjamin Vautier (1829-1898) e o alemão Ludwig Knaus (1829-1910), estabelecendo-se mais tarde definitivamente em Paris. Nesta cidade ele realizou a transição para a pintura de gênero de batalha, narrando pictorialmente as cenas de guerras como a russo-turca (1877-1878). Recebeu da Academia um cargo de professor, retornando em 1885 para a residência permanente em São Petersburgo. Além de ser um premiado artista de gênero, atuante nos movimentos artísticos mais relevantes de seu tempo, entre eles o dos artistas itinerantes, sua versatilidade abrangeu também as ilustrações de periódicos e de obras literárias do período de 1860 a 1890. Embora não tenha desfrutado de grande popularidade entre os artistas contemporâneos, tornou-se referência como professor, mas era um mestre não muito favorável a intervenções excessivamente modernas na arte, o que podemos verificar em sua própria veia expressiva.

De Nikolai Dmítriev-Orenbúrgski:

General N. D. Skóbelev sobre o cavalo, 1883

Entrada do grão-duque Nicolau Nikoláievitch em Týrnovo em 30 de junho de 1877, 1885

A travessia do Danúbio pelo exército russo em Zímniitsy em 15 de junho de 1877, 1883

Giovanni Battista Lampi (1751-1830) nasceu em território romeno, no pequeno vilarejo de Trentino, que na ocasião era território do principado episcopal de Trento. Foi o décimo quarto filho de Matthias Lamp – seu sobrenome foi italianizado apenas em 1782 –, e de Chiara Margherita Lorenzoni, de Cles. Sua mãe faleceu cerca de um ano após seu nascimento por causa de sequelas do parto, por isso ele foi criado por sua irmã mais velha, Isabella. Em 1768 foi enviado para Salzburgo, para que pudesse aperfeiçoar sua técnica de pintura, que ainda era muito rudimentar, e onde trabalhou de forma constante com seu primo, o pintor Pietro Antonio Lorenzoni (1721-1782). Seus primeiros trabalhos documentados são os retratos de Giuseppe Bassetti e sua esposa Antonia del Monte, feito em Trento, em 1772. Em seguida, Lampi iria completar sua formação em Verona, onde foi protegido do Marquês Giuseppe Sagramoso, entrando em contato com o ambiente da Academia de Pintura e Escultura. Em 1773, aclamado com a honra acadêmica, já estava casado com Anna Maria Franchi de Cloz, com quem teve uma filha, Anna Maria Margherita, batizada em Trento. Em 1775, nasceu seu segundo filho, Giovanni Battista e, em 1777, seu terceiro filho, Vincenzo Melchiorre, que morreu depois de alguns meses; em janeiro de 1782, sua esposa deu à luz o quarto filho, Francis. De 1776 a 1780, em seu estúdio em Trento, registrou através da arte do retrato muitos personagens da nobreza, bispos e também imagens de santos para algumas igrejas. Em 1781 pintou um retrato da arquiduquesa Maria Elisabetta d'Habsburgo-Lorena e, em seguida, mudou-se para Innsbruck; o resultado favorável da obra abriu caminho para uma série de comissões de prestígio da casa da Áustria; mudou-se para Viena em 1783. Esteve às margens do Danúbio durante seu período de ascensão profissional de cinco anos; entre seus trabalhos estavam o retrato de Ignaz von Born, um dos principais membros da maçonaria, e do banqueiro calvinista Johann von Fries Houve, além da noiva do arquiduque. A partir de 1785, tornou-se membro da Academia de Belas Artes e foi nomeado professor de pintura histórica. Em 1788, Francesco Casanova, enviado de Marcello Bacciarelli, pintor da corte do rei da Polônia, escreveu uma carta de recomendação em favor de Lampi, anunciando sua chegada iminente em Varsóvia, onde permaneceu por cerca de sete meses. Retornou a Viena, onde exibiu sete pinturas na exposição acadêmica de 1790. Na Moldávia ainda trabalhou em vários retratos de personalidades russas; em torno de 1792, foi para São Petersburgo, onde permaneceu por seis anos, retratando a tsarina em 1797. Ao retornar para Viena, recebeu o título de nobreza e foi nomeado Cavaleiro do Império. Em outubro, alcançou o auge do sucesso com o prêmio honorário por causa das sete medalhas outorgadas pela Academia. Sua obra encontra-se em vários dos grandes museus europeus.

Retratos de Giovanni Battista Lampi:

*Conde Aleksiéi Mússin-Púchkin (1794); Cardeal Ercoli Consalvi (1814-1815);
Véra Zavadóvskaia com seu filho (1796)*

*Grão-Duquesa Aleksandra Pávlovna, esposa do arquiduque da Áustria Joseph Stefan (1792)
Aloysia Lange, nascida Weber, como Zémire (1784); Zofia Wittowa-Potocka como Vênus vitoriosa (1794-6)*

Nikolai O. Iarochénko (1846-1898) nasceu na cidade de Poltáva, quando esta ainda pertencia ao antigo Império Russo, atualmente território ucraniano. Era filho de um oficial do exército russo que optou por uma carreira militar ainda aos nove anos; a partir de 1855, estudou na Academia para Cadetes de Poltáva; em seguida, em 1863, passou à Pável Escola Militar de Infantaria de São Petersburgo e, mais tarde, em 1867, foi para a Academia Militar de Artilharia Mikháilovskaia, também em São Petersburgo, continuar seus estudos para tornar-se engenheiro militar e, ao mesmo tempo em que tinha aulas na escola de Kramskói, trabalhava na oficina de Adrián Márkovitch Vólkov (1829-1873) e estudava na Academia Imperial de Belas Artes. Após graduar-se com distinção na Academia, em 1869, foi designado para trabalhar na fábrica de cartuchos de São Petersburgo, onde esteve por mais de vinte anos. Cinco anos mais tarde, em 1874, casou-se com Maria Pavlovna e graduou-se na Academia de Belas Artes como aluno externo. Reuniu-se ao longo dos anos de formação aos *peredvijniki* – como membro do conselho, que teve I. Kramskói como representante principal por dez anos e ocupando seu cargo após sua morte, tornou-se a partir de 1876 o que eles denominaram como sendo uma espécie de consciência do grupo, por sua integridade –, e também aos artistas e autores da revista “Anais da Pátria”. Expôs pela primeira vez em 1875; em 1885 adquiriu uma propriedade em Kislovódsck, um lugar chamado Vila Branca, onde se reuniram grandes artistas, estudiosos, escritores e cientistas russos, entre eles Serguéi Rachmáninov, Dmítri Mendeleiév e Fiódor Chaliápin. Aposentou-se como major-general em 1892; em 1897, ao saber de sua doença, viajou pela região do Volga, na Rússia, e também para a Síria, Palestina, Egito e Itália, em seguida residiu por alguns anos nas regiões de Poltáva e Tchernígov, e, em seus últimos anos, em Kislovódsck, nas montanhas do Cáucaso. Estava tuberculoso e morreu de um ataque cardíaco após uma corrida de dez quilômetros na chuva. Foi enterrado em Kislovódsck, próximo à Catedral de São Nicolau e à Vila Branca. Foi um dos grandes representantes do realismo russo, e em 1917 sua viúva legou suas mais de cem obras à Galeria de Arte Municipal de Poltáva, local que atualmente é um museu.

Retratos de:

Polína A. Strépetova, 1884 Leoníd V. Pózen (escultor), 1885 Aleksandr I. Guerd (cientista), 1888

Nikolai Gay (pintor), 1890

Vladímir Solóviov (filósofo), 1895

Serguéi A. Vinográdov (1869-1938) nasceu em um vilarejo da província de Soligálitch – cidade de Óblast de Kostromá –; graduou-se na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou em 1891, iniciando suas exposições entre os anos de 1894 a 1898, tornando-se a partir de 1903 o iniciador e presidente da “União dos Artistas da Rússia”. Participou, em 1906, da exposição de Diáguilev (Paris, Berlim), obtendo uma medalha de ouro por uma obra sobre o verão na exposição internacional de Munique; participou também de exposições internacionais em Veneza (1910) e Praga (1914). Ao receber o título acadêmico, em 1912, levou quatro anos para tornar-se membro pleno da Academia de Belas Artes. Em 1923, juntamente com um grupo de artistas russos conhecidos, resolveu deixar a Rússia Soviética e ir aos EUA, para a organização de uma exposição sobre a arte russa. Nessa viagem, o artista pela primeira vez fez uma parada em Riga, de onde gostou não apenas do cenário, mas também das pessoas. Ao retornar de Nova York, resolveu permanecer em Riga. Teria dito que lá encontrou a paz necessária para livrar-se de seu cansaço; permaneceu na cidade até o fim de seus dias. Em Riga, em 1925, organizou sua primeira exposição; na ocasião, já havia criado centenas de obras que estavam nos museus de todo o mundo e também em coleções particulares. Pertencia a uma classe de pintores de paisagens reconhecida e detentora das primeiras influências do impressionismo na arte eslava; além do modo de pintar, eles também tinham a natureza como a fonte de alegria e de inspiração. Buscou de modo insaciável traçar todas as minudências das plantas e do caminho longe das cidades, buscando ao mesmo tempo a verdade do realismo e a luz e os traçados impressionistas; não é sem causa considerado o líder do impressionismo russo. Dedicou uma boa parte de seu tempo e esforço à formação de jovens artistas. Tinha seu próprio estúdio e, em 1933, realizou em Riga, com bastante êxito, uma exposição de seus alunos. Contribuiu com esforços publicitários e artigos para jornais cuja temática eram suas memórias dos encontros com figuras famosas da cultura, patronos da arte e a descrição da vida russa. Vinográdov traz em sua narrativa pictórica muitos personagens individuais, poucos estão acompanhados, muitas de suas personagens são femininas e encontram-se introspectivas na realização de suas atividades ou em atitudes reflexivas avistando paisagens da janela.

Execução, Serguéi Vinográdov, 1914

No estúdio, Serguéi Vinográdov, 1900

Dia ensolarado. Dama na balastrada (1908); Dia de verão (1917), Serguéi Vinográdov

Vassíli G. Peróv (1834-1882) nasceu em Tobólsk, filho ilegítimo do promotor público Gueorgui K. Kridener, um homem defensor do livre pensamento, que recebia dezembristas exilados em sua casa. Peróv esboçou interesse pela arte muito cedo, apesar de ter recebido de sua mãe uma educação muito rudimentar, voltada para a devoção à igreja local e suas atividades. Em 1846, entrou para a escola de arte em Arzamás, de onde, após a conclusão, foi para a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou. Pode-se dizer que teve algumas influências de artistas como Priánichnikov e Chíchkin, e também de alguns artistas mais tradicionais como Venetsiánov; além da pintura, o artista foi grandemente influenciado por seu amor à literatura, especialmente de escritores como Nekrássov, Turguêniev e Tolstói. Teve momentos difíceis como estudante, não tinha residência fixa e nem dinheiro; quase desistiu, até que um de seus professores, Ievguêni Vassiliev, lhe ofereceu um lugar em sua casa. Recebeu sua primeira medalha de prata em 1856 por um desenho da cabeça de um menino; cerca de um ano mais tarde, recebeu outra medalha de prata por sua narrativa pictórica acerca de um inquérito policial. Formou-se em 1861, tendo seu talento já reconhecido, recebendo então a medalha de ouro por sua obra tratando de uma cena de sermão no vilarejo; a partir desse instante esclareceu-se a veia fixa de seu elo com o realismo democrático, iniciado por Fedótov. Peróv traz nesse momento o que seria sua mensagem mais constante em várias outras obras, e o que o distinguiu de muitos de sua geração, a adesão ao satírico em composições claras e cores suaves. Narrou muito do que vivenciou ou viu em sua infância, como *Uma procissão de Páscoa no vilarejo* (1861), entre outras práticas religiosas comuns aos vilarejos. Sempre hostil para com seu leitor, deu ênfase à vida miserável dos moradores dos vilarejos nos anos sessenta, mergulhados em sua indigência e ignorância, condenando de forma veemente a embriaguez e o comportamento ultrajante do clero, de forma a ultrapassar o que seria uma crítica meramente anticlerical ao revelar os lados nebulosos do sistema sociopolítico da Rússia. A obra, exposta em São Petersburgo, engendrou um caloroso debate entre os que aprovavam as críticas do artista e os que desaprovavam. Removida de exposições públicas, a imagem da obra fala mais alto do que sua presença. Em 1862, viajou ao exterior à custa da Academia de Artes, visitando vários museus em Berlim, Dresden e Paris, entrando em contato com as obras dos antigos mestres. Como era próprio de sua personalidade, passou muito tempo nos bairros pobres de Paris, participou de festas populares e feiras e passeou nos arredores da cidade, registrando a vida cotidiana das classes mais baixas, com personagens que são músicos de rua, mendigos, parisienses ordinários ou cotidianos; desse período são obras como *O músico cego* (1863) e *O saboiano* (1863-64). Requisitou ao Conselho da Academia de Artes que pudesse retornar mais cedo de sua viagem, justificando que em dois anos de vida no exterior não havia conseguido produzir uma obra que fosse de sua satisfação, que seu intuito era dedicar-se ao estudo não de um país estrangeiro durante vários anos, mas sim estudar e tratar a imensa riqueza de assuntos que se encontravam tanto na vida da cidade como na vida rural de sua própria pátria. Recebeu permissão para voltar para casa, onde foi profundamente afetado por seu novo encontro com a pobreza e a miséria que reinavam na Rússia após a emancipação dos servos. Entre as melhores obras desse período encontram-se a narrativa de um funeral, em que uma família puxa o caixão de madeira em meio à lúgubre paisagem invernal, a *Troica* (1866), entre outros. Foi um artista intensamente ligado às causas sociais de sua gente, sua obra é uma manifestação contrária às injustiças, uma condenação à pobreza; em 1869, quando se reuniu aos *Peredvíjniki*, já havia registrado muito de seu povo, produzindo obras menos denunciativas ao longo dos anos 1870. Grande retratista, com registros notavelmente simples, mas intensamente sinceros e realistas, ele também registrou alguns eventos históricos da Rússia. Morreu jovem, aos 48 anos, deixando uma enorme contribuição para a pintura de gênero, sua verdadeira vocação. Assumiu problemas sociais de inestimável importância, expressando ideias que não eram apenas progressistas, mas arriscadas para o seu tempo, cavando fundo em sua própria ira e tristeza pelo que seus olhos avistavam e podia narrar pictorialmente. Foi um Dickens da narrativa pictórica russa.

Pescadores, Vassíli Peróv, 1879

Saboiano, Vassíli Perón, 1863-1864

Pequeno artesão, Vassíli Perón, 1865

Crianças adormecidas, Vassíli Perón, 1870

Mstisláv V. Dobujínski (1875-1957) foi um artista russo-lituano que voltou sua expressividade para atenuar as paisagens urbanas sem deixar de lado o senso crítico ao abordar o crescimento desordenado acompanhado da decadência relacionada à formação das metrópoles no início do século XX. Nasceu em Nóvgorod, na família de um oficial do exército. De 1885 a 1887, frequentou a Escola de Desenho da Sociedade para a Promoção dos Artistas, cursou direito na Universidade de São Petersburgo entre 1895 a 1899 e simultaneamente manteve seus estudos de arte nos estúdios privados. Esteve em Munique de 1899 a 1901, quando tomou lições com Anton Azbe (1862-1905), e em Nagybánya, ou Baia Mare, onde estudou com Simon Hollósy (1857-1918). Ao retornar à Rússia, reuniu-se ao círculo artístico *Mir Iskússstva*, onde se destacou por sua veia expressionista e por seu grande interesse em paisagens industriais modernas. Sua personalidade criativa adicionou à narrativa pictórica cenas obscuras ou trágicas da vida urbana que tinham como mensagem emotiva a desolação e o peso da solidão nos acelerados tempos modernos. Também desenhou vinhetas humorísticas e criaturas demoníacas, como metáforas para encarnar as monstruosidades da urbanização, sem esquecer sua grande atuação nos desenhos para cenografia e figurinos para o Teatro de Moscou e o de Diáguilev. Considerado excelente professor de arte, teve como aluno Vladímir Nabókov (1899-1977), com quem manteve correspondência por décadas. Participou do Segundo Congresso da Internacional Comunista e, em 1918, supervisionou a oficina teatral de artes decorativas do Estado. De 1923 a 1924, viajou para o exterior com o intuito de estudar a evolução da arte europeia e, em seguida, rumou para a Lituânia, fixando residência em Káunas até 1925, quando decidiu emigrar inicialmente para a Inglaterra e, mais tarde, em 1939, para os EUA. Na Lituânia, trabalhou intensamente com a arte teatral como cenógrafo em cerca de trinta e oito peças, além de manter uma escola de pintura privada de 1930 a 1933. Durante a Segunda Guerra Mundial, pintou paisagens imaginárias de uma Leningrado sitiada. Morreu em Nova York, em 20 de novembro; suas memórias foram publicadas postumamente. Dobujínski deixou expressa a diminuição do homem frente à metrópole.

Idílio de Outubro (1905); *Janela do salão de cabeleireiro* (1906), Mstisláv Dobujínski

Jardim da cidade (1905); *Petersburgo. Regimento Izmáilovski, bonde* (1909), Mstisláv Dobujínski

Jan Brunon Bulhak (1876-1950), mais conhecido como **Jan Bulhak**, foi um teórico, filósofo, etnógrafo, folclorista e artista da fotografia na Polônia e na Bielorrússia, considerado um dos expoentes mais proeminentes do denominado pictorialismo – a abordagem fotográfica que enfatiza a beleza da temática, da tonalidade e da composição, em vez de focar única e exclusivamente na documentação da realidade –; conhecido por seus registros da cidade de Vilnius (na época pertencente à Polônia, atualmente à Lituânia). Nasceu em Astáchin (bielorrusso: *Асташын*), que na ocasião fazia parte do território russo; seus pais possuíam propriedades na aldeia de Varóntcha (bielorrusso: *Варонча*), que era próxima à cidade de Navagrudak (bielorrusso: *Наваградск*), não muito distantes da Igreja de Santa Ana (bielorrusso: *Касцёл св Ганны*), que é um templo católico romano em estilo gótico tardio; nesse templo há quatro sepulturas dos antepassados de Bulhak. Em 1888, entrou no ginásio (Escola Pública do Império Russo) em Vilnius, terminando em 1897. De 1897 a 1899, estudou literatura, história e filosofia na Universidade Jaguelônica, em Cracóvia, mas não finalizou seus estudos por causa da falta de dinheiro. De volta para casa, passou a viver na aldeia de Piarésieka (bielorrusso: *Пярэсека*), perto de Minsk, onde herdou uma mansão após a morte de seu tio-avô. Nesse período iniciou seus envios de reportagens para os jornais de Vilnius; em 1901 casou-se com sua prima, Hanna Haciska, e após a morte de seu pai vendeu a mansão e comprou outra em Belitsa. Bulhak, que sempre fora interessado por fotografia, ganhou uma câmera de sua esposa em 1905, realizando seus primeiros registros imediatamente. Em 1906 tiveram um filho, que se tornaria compositor e fotógrafo. Em 1908, criou uma câmara escura, iniciando com mais veemência sua expressão fotográfica, o que lhe rendeu o prêmio principal em um concurso de fotografia dirigido por um suplemento semanal do *Kurier Litevski*, chamado “Vida ilustrada”. Em 1910, participou pela primeira vez da Exposição Mundial de Fotos em Bruxelas, iniciando suas correspondências com fotógrafos franceses reconhecidos no período e expondo suas fotografias em jornais alemães e de outras nacionalidades. No mesmo ano, traduziu muitos artigos em revistas polonesas acerca da estética do pictorialismo. Em 1911, organizou uma foto-exposição em Minsk e participou de uma exposição fotográfica em Ciechocinek, Polônia; recebeu um diploma honorário na categoria de retratos artísticos em um concurso em Antuérpia. Mais tarde, o pintor Ruszczyk ajudou a transformar o fotógrafo amador em um profissional, ensinando-lhe algumas técnicas específicas de composição como instrumentos de percepção da natureza e da arquitetura. O fotógrafo estudou sua arte em Dresden, onde recebeu algumas aulas práticas do retratista alemão Hugo Erfurth, visitando várias sociedades locais, onde se familiarizou com os simbolistas e impressionistas. Ainda em 1911, passou a ocupar um cargo oficial de fotógrafo, tornando-se fotógrafo urbano em Vilnius. Em 1912, abriu um estúdio fotográfico e começou a fazer um “inventário fotográfico” da cidade, que foi de 1912 a 1915, registrando alguns espaços históricos. A partir de 1919, com a ajuda e incentivo de Ruszczyk, começou a palestrar sobre fotografia artística no Departamento de Belas Artes da Universidade de Vilnius (na época, Universidade Stefan Batory), onde permaneceu até 1939. Participou em mais de 170 exposições internacionais, recebeu uma série de prêmios, fundou vários grupos teóricos e práticos vinculados à fotografia, bem como publicou muitas obras contendo suas imagens. Somente na obra “A Polônia em imagens fotográficas de Jan Bulhak” (*Polska w obrazach fotograficznych Jana Bulhaka*), havia mais de onze mil fotografias dispostas em 158 álbuns temáticos. Durante a ocupação ao longo da Segunda Guerra Mundial, junto com seu filho, continuou a fotografar a destruição de muitos lugares no que era então a Polônia. Em 1944, após os bombardeios, seu estúdio em Vilnius foi incendiado; cerca de 30 mil negativos pereceram, mas alguns foram poupados. Após a Segunda Guerra Mundial, em julho de 1945, Jan Bulhak, seu filho, estudante música no Conservatório de Vilnius, continuou o legado do pai, de modo que as fotografias feitas de 1945 a 1949 são assinadas por ele. Faleceu repentinamente durante uma excursão fotográfica em Giżycko.

*Vilnius. Pórtico da Igreja e Monastério de Bernardine (1917);
Varsóvia. Arquicatedral de São João (1920) e Vilnius. Fogo (1916)*

Kuzmá S. Petróv-Vódkin (1878-1939) nasceu em 5 de novembro, na cidade de Khvalýnsk, banhada pelo rio Volga. Seu contato com os moradores locais, barqueiros e porteiros, exerceu bastante influência em sua obra; vivia-se em más condições de saúde, suas impressões de uma infância descalça foram a base das pinturas de gênero em suas expressões iniciais. Recebeu a medalha de prata na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou por uma narrativa pictórica cuja referência vinha de seu cotidiano passado, contando sobre a família de um sapateiro à mesa. Terminou o equivalente ao colegial em 1893, quando foi estudar por dois anos na escola de desenho de Fiódor E. Búrov (1845-1895); a morte desse professor fez com que o rapaz tivesse de voltar para casa. De volta, familiarizou-se com um arquiteto de São Petersburgo, Roman Fiódorovitch Méltzer – também conhecido por Robert Friedrich Meltzer (1860-1943) –, que deu a oportunidade a Kuzmá de continuar seus estudos. Em 1895, frequentou a Escola Central de Desenho Técnico do Barão Aleksandr Stieglitz, em São Petersburgo. Estudou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura, de 1897 a 1904, quando começou a intercalar seu conhecimento acerca da literatura e seu aprendizado de violino à arte. Em torno de 1900-1901, iniciou o trabalho no campo da cerâmica, desenhando em azulejos e esculpindo telhas e colunas para uma olaria, no vilarejo de Todos os Santos, perto de Moscou. A partir de abril de 1901, ele e um colega de faculdade viajaram de bicicleta através da Polônia e da Alemanha, e em Munique ele frequentou a Escola Anton Aschbe. Retornaram da viagem em julho, quando Kuzmá continuou seus estudos no estúdio de Seróv. Em 1902, com seus colegas de faculdade P. V. Kuznetsóv e Piotr S. Utkin participou de um trabalho no mural na igreja de Nossa Senhora de Kazan em Sarátov, que não durou muito tempo; em 1904 a pintura havia sido destruída. Em julho desse mesmo ano, foi para Londres. Em 1905, com o intuito de desenvolver sua linguagem plástica com base na experiência da arte europeia ocidental, viajou à Veneza; também visitou Milão, Florença, Roma, Nápoles, Pompeia, a ilha de Capri e Gênova. Em seu livro *O espaço de Euclides*, escreveu sobre as qualidades da pintura renascentista italiana e acerca da realização do que é o objetivo de seu método criativo. De 1906 a 1908, tem-se o período parisiense, visível em muitos de seus desenhos, que mostram a consolidação das competências adquiridas na oficina de Seróv. Na França, casou-se com a filha da senhoria, Maria Fiodorovna – a quem chamou Maria Pétrova-Vódkina, que era meio belga e meio sérvia –, perto de Paris, onde o artista alugou um quarto em novembro 1906. Pintou muitos retratos de sua esposa; casaram-se também na Rússia, na terra natal do artista, em 1910. A esposa esteve sempre por perto fornecendo suporte contínuo para que o artista tivesse um ambiente no qual pudesse realizar-se criativamente. Kuzmá ainda viajou para a África, para o mar de Marselha, para a Argélia e para a Tunísia, no ano de 1907. Os registros de sua viagem de pouco mais de dois meses à África são um tanto etnográficos, capturam com precisão o terreno e o cotidiano das pessoas; pode-se perceber isso em obras como *Noite no oásis*. Retornou à Rússia no final de 1908 e, tendo seu talento reconhecido, estabeleceu-se em São Petersburgo. Em novembro de 1909, teve sua exposição com a temática Paris-Bretanha-Pirineus-África apresentada pelo crítico de arte Serguéi Makóvski. A partir de 1910 tornou-se professor no estúdio de Elizavéta N. Zvantsevoi em São Petersburgo e passou a integrar o grupo do “Mundo da Arte”; ainda nesse ano, viajou para a Ucrânia, onde auxiliou o arquiteto Aleksiéi V. Chhtchússev (1873-1949) na reconstrução de uma igreja do século XII; suas pinturas das temáticas bíblicas ganharam novas aspirações criativas, mais “modernas” e ocidentais, não associadas aos princípios da arte antiga. Em sua obra a partir de 1912, a presença do vermelho fixou-se como uma metáfora dos novos ventos políticos do país. Em 1913, trabalhou nos murais de uma catedral recém-construída em Kronchtádt, trabalhou no projeto da peça baseada na tragédia *A dama de Orléans*, de Friedrich Schiller, para o Teatro Konstantín N. Nezlóbin, de Moscou, criando a pintura *Mãe*. Em dezembro de 1916, foi chamado para o serviço militar, que ocupou até junho de 1917, em Petrogrado. Entrou para o Conselho de Artes em janeiro de 1918 e foi eleito professor da Academia de Artes, onde ensinou até 1932. Compôs painéis para a decoração da praça em frente ao Teatro Mariinski, em São Petersburgo. Morou em Paris com a família de agosto 1924 a julho de 1925. Em 1930, foi premiado com o título de Artista Homenageado da República Socialista Federativa Soviética da Rússia (RSFSR). Em 1932 foi eleito presidente da União dos Artistas de Leningrado, e em 1935, deputado da Câmara Municipal de Leningrado. Ainda desenhou para uma peça de Púchkin e realizou várias exposições individuais na Rússia entre os anos de 1935 e 1936, período em que já sofria de tuberculose. Faleceu em Leningrado.

Mãe (1919), *Mãe* (1915), Kuzmá Petróv-Vódkin

No campo, Kuzmá Petrón-Vódkin, 1920

A morte de um comissário, Kuzmá Petrón-Vódkin, 1928

Marc Z. Chagall (1887-1985) foi um desses artistas que ficou mais conhecido do público ocidental em função da imigração. Foi o primeiro de nove filhos em uma família hassídica, nascido em Liozna, assentamento de Vitebsk, região bielorrussa que na ocasião pertencia ao Império Russo, com elevada concentração de judeus. O artista passou a maior parte de sua vida na França, para onde foi em 1910; nesse país foi uma figura proeminente na École de Paris. Residiu um tempo nos Estados Unidos e no Oriente Médio, quando incorporou em sua arte a expressividade do judeu expatriado. A figura do judeu errante materializa-se em sua obra não apenas pela constante rememoração do personagem do vilarejo, mas também em sua ausência de pés no chão; a presença dos elementos judaicos passados dialogando com o moderno artístico foi um dos eixos principais de sua busca mais personalista. Todo seu histórico de vida, envolvendo a frequência em escolas religiosas judaicas, seus estudos de hebraico e do Antigo Testamento, são amálgamas de muito do conteúdo emotivo de sua obra. Foi nesse período, em torno de 1906, que ele iniciou sua formação artística, copiando as imagens dos livros e rumando para uma escola judaica de pintura e desenho, onde permaneceu por alguns meses antes de seguir para São Petersburgo, onde foi aluno de León Bakst. Valeu-se da alegoria para as temáticas religiosas, e além do judaísmo também abordou temas mais próximos ao cristianismo católico. Chagall seguiu por uma via distinta da de Picasso ou Matisse, pois não estreitou os limites de sua expressão ao movimento vigente, mas sempre se permitiu distribuir elementos decorativos no espaço pictórico, mesclando a realidade aos contos de fadas de sua própria narrativa pictórica. Tornou o figurativo poético na arte e conseguiu “popularizá-la” não apenas através de seu reconhecimento, mas também da identificação que o leitor sentia com alguma de suas várias produções em sua longa vida. Optando pela abstração num nível elevado, o artista não teve nenhuma centelha de dúvida acerca da identidade de sua expressão que, apesar de ter influências do fauvismo, cubismo, surrealismo, suprematismo e outros, sempre se fez do figurativo e não do conceitual. O interesse de Chagall foi narrar através da pictografia um universo fantástico.

Açougueiro (1910); Judeu em prece (1912-1913); Meditação (1930), Marc Chagall

A dança (1927), Buquê próximo à janela (1959-1960), Marc Chagall,

Senhora com um novelo (1906); A acrobata (1930), O galo (1929), Marc Chagall

Romeu e Julieta, Marc Chagall, 1964

Soldados (1912); Vendedor de jornais (1914); O violinista (1911)

Vassili V. Verechtcháguin (1842-1904) é um cronista pictórico das batalhas que foi escalado para registrar e também de estudos e desenhos feitos acerca da natureza etnográfica e dos episódios históricos. É um observador que narra de forma documental os costumes e a cultura de seus personagens. Nasceu na família de um escudeiro e marechal de nobreza. Frequentou a escola militar de 1850 a 1852 e, de 1853 a 1860, a escola militar da marinha em São Petersburgo. Após sua graduação, a partir de 1858, frequentou aulas de desenho na Sociedade de Incentivo à arte, o que o motivou a entrar para a Academia de Belas Artes, em 1860. Teve sua formação acadêmica centrada na pintura histórica, ganhando uma pequena medalha de prata. Em 1861, afastou-se da Academia e seguiu de viagem rumo ao Cáucaso com a ajuda de Liev F. Lagorio (1827-1905). Em 1864, foi para Paris, onde estudou na Academia de Belas Artes, no estúdio de Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Em 1874, foi recomendado como professor da Academia de Artes, mas recusou a nomeação. Muitas de suas referências foram adquiridas em suas viagens pela Rússia, Europa, Oriente Médio, Índia, EUA e Japão. Exibiu suas obras nos salões europeus; participou na campanha do Turquestão de 1867 a 1868, no corpo do general K. Kaufman; de 1877 a 1878, participou na guerra entre a Rússia e a Turquia nos Balcãs. Em 1901 foi nomeado para o primeiro Prêmio Nobel da Paz. Vereshchagin morreu a bordo do navio de guerra de Petropávlovsk-Kamtsátski, junto ao almirante Stepán O. Makárov (1849-1904), que tentava proteger o Porto e seguir rumo à Vladivostók quando foram atacados por uma tropa japonesa durante a Guerra Russo-Japonesa em 1904. Foi um pintor-fotógrafo das atrocidades das guerras, mas não se pode deixar de lado em sua obra o seu registro da humanidade individual.

Um rico caçador quirguiz com um falcão (1871); As crianças da tribo Solonov (1870), Vassili Verechtcháguin

Guerreiro a cavalo em Jaipur (1881); Mulher usbeque em Tasquente (1873); Vendendo um menino escravo (1872)

Aristárkh V. Lientúlov (1882-1943) concentrou-se no registro do estático, das construções arquitetônicas, da natureza-morta e dos retratos. De 1897 a 1907, frequentou as escolas de arte de Pénza e de Kíev e, de 1908 a 1910, um estúdio em São Petersburgo. A partir de 1907, familiarizou-se com Nikolai I. Kulbin (1868-1917) e com Mikhail F. Lariónov, aproximando-se do que eram as então tendências europeias. Viajou à Paris entre 1911 e 1912, frequentando o estúdio de Henri V. Gabriel Le Fauconnier (1881-1946) e a *Académie de La Palette*, onde entrou em contato com os cubistas e com artistas como os Delaunay e Fernand Léger. Organizou junto a outros artistas o “Valete de diamantes”, foi professor da Escola Superior de Arte e Técnica – a escola estatal de Lênin fundada em 1920 –, e também membro do conselho do Commissariado Popular de Educação – *Narkompros* –, além de ser um dos coordenadores da Sociedade de Artistas de Moscou (1928). Embora tenha tido uma grande atuação no sistema russo de ensino das artes, seu método e sua técnica não são russos; a característica que mais expressa sua personalidade artística advém do cubofuturismo parisiense. Ao regressar de Paris, em 1913, criou suas obras mais reconhecidas, que continham composições arquitetônicas distorcidas, no tom do cubismo, em meio à simultaneidade, fruto da dinâmica futurista. Tratava-se da reunião de muitos elementos num único espaço, a improbabilidade hiperbólica. Além da pintura de cavalete, também desenhou cenários para o teatro. No período soviético, trabalhou no gênero da paisagem, sem se ater ao realismo socialista e mantendo a intensidade emotiva da cor de sua influência parisiense; nos últimos anos, aderiu a algumas tendências naturalistas. Foi um narrador pictórico da arquitetura mitológica ou do mito como arquitetura, fundindo muitos elementos culturais distintos bem dispostos numa imagem que formula seu tempo e espaço; foi responsável por reunir uma sobrecarga de ocorrências estáticas que se movimentam.

O toque. O campanário de Ivan, o Grande (1915); Portões com uma torre. Nova Jerusalém (1917)

Basílio, o beatificado (São Basílio, Vassili Blajénnyi) (1913); Bulevar Tverskoi (1917)

Ivan A. Vladímirov (1869-1947) nasceu em Vilnius, filho do russo Aleksiéi Vladímirov com uma artista britânica. Frequentou a Academia Imperial de Artes de 1891 a 1897, onde foi aluno de Bogdán Pávlovitch Villeválde (1818-1909) – conhecido também por seu nome germanizado, Gottfried Willewalde – e Franz (Françóis) Roubaud (1856-1928) e, em 1897, no estúdio de Édouard Detaille (1848-1912), em Paris. Se observarmos suas obras perceberemos que todos esses mestres influenciaram bastante a técnica e a temática de sua narrativa pictórica. Integrou a Sociedade de Artistas e a Sociedade Imperial de Aquarelistas Russos. Foi um cronista pictórico que registrou as cenas de batalhas e de imagens revolucionárias, inserindo-se plenamente no gênero histórico. A partir de 1893 contribuiu com muitas exposições, não apenas na Academia Imperial de Artes, mas também nas da Sociedade dos Artistas de São Petersburgo, nas da Associação de Artistas da Rússia Revolucionária, entre outras. Obteve honrarias da então República Socialista Federativa Soviética da Rússia um ano antes de sua morte. Morreu em Leningrado.

Fotógrafo do vilarejo, Ivan Vladímirov, 1916

Em uma lição sobre a arte de ler e escrever com o sacristão, Ivan Vladímirov, 1913

Iuri P. Ánnenkov (1889-1974) nasceu em Petropávlovsk, mas mudou-se com sua família para São Petersburgo em 1894. Foi expulso da escola estatal de Petersburgo por desenhar caricaturas políticas, continuando seus estudos, a partir de 1906, em uma escola de gramática e, dois anos mais tarde, no departamento de direito da Universidade de São Petersburgo, sem abandonar a pintura. Tentou entrar na Academia Imperial de Artes, em 1909, mas não obteve êxito, passando a frequentar estúdios que o auxiliassem a aprimorar sua técnica. Colaborou imensamente com revistas de teatro e de arte, bem como com ilustrações literárias – como a série criada para o poema de Aleksandr Blok *Os doze*, de 1918 –, além de desenhar cenografias de palco para os teatros de São Petersburgo. Colaborou com muitos diretores de palco de seu tempo, entre eles K. S. Stanislávski e V. E. Meyerhold. Viveu em bons termos com homens como o escritor dissidente Ievguêni Zamiátin (1884-1937) e com o artista Iliá Riépín, ganhando uma competição com o retrato de Lénin, após a morte deste. Tornou-se um afamado retratista; dele são vários retratos-referência de personalidades-personagens como Anna Akhmátova, Vladímir Maiakóvski, Fiódor Sologúb e outros. Mudou-se para a Itália em 1924, permanecendo na Europa. Instalou-se em Paris, onde trabalhou como cenógrafo para os teatros franceses e com figurinos para filmes e exposições. Deixou uma biografia que conta sobre sua convivência com grandes expoentes da cultura russa de seu tempo, não apenas artistas e escritores, mas também homens inseridos na política, como o caso de Trótski.

*Retrato de Nikolai N. Evréinov (1920); Ilustração para o poema *Os Doze*, de Aleksandr Blok (1918)*

Cesto de flores (1930); Cartaz para o balé russo (1950), Iúri Ánnenkov

Ivan I. Bilíbin (1876-1942) nasceu no vilarejo de Tárkhovka, próximo a São Petersburgo, filho do médico cirurgião da marinha Jacob Bilíbin e de Varvára Bubnóva. Coursou direito na Faculdade de Direito da Universidade de São Petersburgo de 1896 a 1900, ao mesmo tempo em que estudou na Escola de Desenho da Sociedade para o Incentivo das Artes de 1895 a 1898, na escola de Anton Ažbe (1862-1905) em Munique, em 1898, na escola da princesa Maria Ténicheva de 1898 a 1900 com Iliá Riépin e ainda na Academia Imperial de Artes, de 1900 a 1904. Ilustrou livros infantis, contos populares russos e os contos de fadas de A. Púchkin, expressando-se através de um estilo muito peculiar advindo da inspiração que encontrou no folclore eslavo e na arte decorativa da Velha Rússia. Pertenceu ao grupo de artistas do *Mundo da Arte* de 1900 a 1910. Em 1902, casou-se com a artista inglesa Mary Elizabeth Veronica Chambers; antes do término da união, em 1911, tiveram dois filhos, Aleksandr (1903) e Ivan (1908). Bilíbin havia se apaixonado por sua aluna, uma artista de porcelana franco-irlandesa, Renée O'Connell. O artista inspirou-se em muitas de suas viagens pelas províncias russas para a composição de suas obras, estudando a arquitetura de madeira antiga e o folclore russo, anotando informações que compuseram um artigo sobre as Artes Folclóricas do Norte da Rússia na revista do *Mundo da Arte*, em 1904. Desenhou para muitas das produções teatrais e para óperas de referências como as Nikolai Rímski-Kórsakov. Colaborou com algumas revistas satíricas entre os anos de 1905 e 1906, e com a Comunidade de Santo Eugênio, em 1910. A partir de 1907 foi professor por uma década na Escola de Desenho da Sociedade para o Incentivo das Artes e também no Instituto de Pintura, Escultura e Arquitetura da Academia de Artes de toda a Rússia, entre os anos de 1936 e 1942. Sua obra chegou a Paris através dos desenhos feitos para as produções de Serguéi Diáguilev ao longo de muitos anos; ele desenhou a águia bicéfala que serviu de emblema ao governo provisório, em 1917, mesmo ano em que passou a viver na Crimeia, servindo, entre os anos de 1917 e 1919, como artista no Exército Branco do General Antón I. Deníkin (1872-1947). Residiu por três anos no Cairo, a partir de 1920, e um ano em Alexandria, a partir de 1924, onde decorou igrejas ortodoxas russas e desenhou os cenários e figurinos para a Companhia de Balé. Nesse ínterim, havia se casado com sua ex-aluna Aleksándra V. Chtchekotíkhina-Potótskaia no Cairo; ambos viajaram através da Síria e da Palestina, em 1924, e pelo Alto Egito e Abissínia em 1925. A partir de 1925 foi morar em Paris, colaborando por mais de uma década com editoras francesas e alemãs. Em 1927, projetou ícones e afrescos para a Igreja Ortodoxa Russa da Dormição no Cemitério Olšany, em Praga, trabalhou para os teatros de Paris e de Buenos Aires de 1929 a 1931 e de Brno e Praga de 1934 a 1935. Após ter decorado a embaixada soviética em Paris, retornou à Leningrado em 1936, onde continuou suas colaborações com os cenários e figurinos para a ópera de Rímski-Kórsakov. Ao longo de sua vida contribuiu com muitas exposições dentro e fora da Rússia. Morreu de fome durante o Cerco de Leningrado; encontra-se enterrado ao lado de outros professores da Academia de Artes em uma cova na Ilha dos Dezembroistas.

O cavaleiro negro e O cavaleiro vermelho
Ilustrações para o conto de fadas, *Vassilissa, a bela*, 1900

León S. Bakst (1866-1924) foi um artista judeu nascido no território da Bielorrússia que esteve integrado a outros artistas; muitas de suas criações estão vinculadas aos projetos teatrais de Serguéi Diáguilev e ao grupo e à revista do mesmo, *O Mundo da Arte* (*Mup uckyccmbea*). Foi aluno da Academia de Artes de Petrogrado e também, a partir do momento em que se mudou para Paris, em 1893, da Academia Julian, onde permaneceu por quatro anos; na ocasião já havia adotado Bakst para a assinatura de suas obras em função das dificuldades que por vezes representava ter um nome judeu. Em Paris ele formaria sua identidade artística ao travar conhecimento com artistas como Valentín Seróv, Aleksandr Benois e Serguéi Diáguilev. Embora tenha se realizado também na arte do retrato, é no teatro que expressou a mensagem de sua obra. A partir de 1907 iniciou seu contato com esse universo ao trabalhar com Mikhail Fókin; em 1908 realizou a exposição de suas obras na França até que, em 1912, ao ser nomeado como diretor artístico da companhia teatral propiciou a reunião entre o talento do bailarino Vasláv Nijínski e do compositor Ígor Stravinski; contudo, mesmo que tenha tido Paris como uma segunda casa artística, por ter realizado na cidade grandes sucessos, ele jamais pode fixar residência na cidade por ser judeu. Teve alunos como Marc Chagall na Escola de Petrogrado e também se tornou membro da Academia Imperial de Artes. Em Paris, quando rompeu a amizade com Diáguilev, também se rompeu a relação com os balés russos e o teatro, em 1922, apenas dois anos antes de sua morte; mas, juntamente com Diáguilev, Benois e outros, foi e continua sendo uma das grandes e principais referências na narrativa pictórica pela via da arte expressiva do teatro e do balé, além da integração desta arte à da música clássica, tudo pela via pictórica.

Balé em um ato e duas cenas. Música de Ígor Stravinski
Libreto e coreografia de Mikhail Fókin.
Decoração de Aleksandr Golovin.
Figurinos de Aleksandr Golovin e León Bakst

O pássaro de fogo (L'Oiseau de feu), 1910

Figurino para Tamára P. Karsávina de León Bakst

A atmosfera em que León Bakst esteve envolvido foi um momento “particular” da pintura russa, que, através da *Associação de Artistas do Mundo da Arte*, tinha mais uma tela para os pintores: os palcos e todas as suas possibilidades artísticas. No entanto, esses cenários bem elaborados quase arruinaram Savva Mámontov, que inicialmente teve que fechar o seu teatro, retomando suas atividades em 1898, quando se reuniu ao Príncipe Ténichev (1843-1903) para o financiamento da produção do já mencionado periódico *O Mundo da Arte* (*Mir Iskússtva*). Esse periódico era publicado por uma associação informal de artistas russos de mesmo nome, editado por Serguéi Diáguilev, assistido por León Bakst e incentivado por Aleksandr Benois. Aleksandr Benois e Serguéi Diáguilev são dois nomes essenciais junto ao de Bakst para a representatividade do teatro russo, em especial fora da Rússia. **Aleksandr N. Benois (1870-1960)** nasceu na família de um afamado arquiteto e cresceu em uma atmosfera de reverência pela arte, mas seus estudos e conhecimentos acerca da história da arte e práticas de desenho e pintura (em especial com a utilização de aquarela) foram adquiridos de maneira individual. Estudou na Universidade de São Petersburgo de 1890 a 1894; escreveu e publicou acerca da história da arte russa no século XIX, abordando, como um crítico de arte que havia se tornado, as noções estabelecidas sobre o desenvolvimento da arte nacional. Foi um teórico e um praticante da arte, participando ativamente da associação *O mundo da arte* como autor de textos e como artista gráfico. Ficou conhecido por seu livro que tratou da pintura russa no século XIX, publicado em duas edições, em 1901 e 1902, além do livro que iria tratar da pintura russa em todos os tempos, que redigiu entre 1910 e 1917, mas que teve sua publicação interrompida por causa da revolução, dentre outras publicações envolvendo as ilustrações destinadas à peça de Púchkin. Elaborou ainda um guia para a galeria de arte do Hermitage, em 1911. Após a revolução, envolveu-se com várias organizações, principalmente relacionadas à proteção dos monumentos de arte e antiguidades, e, a partir de 1918, tornou-se o chefe da Galeria de Arte do Hermitage. Em 1926, foi para a França, onde começou a trabalhar ainda mais ativamente com o teatro

e, pela primeira vez, com a ópera e o balé. **Serguéi P. Diáguilev (1872-1929)** foi um empresário que esteve diretamente envolvido com a divulgação e demonstração da arte russa como fundador dos *Ballets Russes*. Nascido em uma família de nobres da província de Nóvgorod, desde muito cedo apreciava a arte, desenhava e era musicista, mas sempre como amador. Graduou-se em 1896, na Faculdade de Direito da Universidade de São Petersburgo, mas tornou-se antes de tudo um empresário das artes. Em 1908 levou a Paris as óperas russas *Boris Godunóv*, *Ruslan e Liudmila* e outras; um ano depois, realizou a primeira ópera conjunta entre Paris e Rússia, tornando-se desde então o único balé de exportação, obtendo grande êxito. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, deixou a Rússia, criando um grupo permanente de artistas para os *Ballets Russes*, que durou até 1929. Ao longo de vinte anos, trabalhou com os principais artistas voltados à arte do teatro, aos pintores dedicados a narrar pictorialmente tudo o que envolvia uma ópera, entre os cenários e os figurinos, bem como com grandes compositores e bailarinos. Apesar do enorme sucesso de seus balés, enfrentou muitas vezes dificuldades financeiras e sempre procurou a ajuda de patrocinadores ricos. A partir de 1920, tornou-se interessado na coleta de livros raros; faleceu em Veneza, na água, como uma cigana havia previsto em sua juventude; como era um homem supersticioso, sempre havia temido viagens marítimas.

Pôster de Jean Cocteau, 1911
Ballet Russes com
Vasláv Nijinski em
O espectro da rosa
(*Le spectre de la rose*)

Retrato de Vasláv Nijinski
Em *Le Spectre de la Rose*,
Jean Cocteau, 1911

A sacração da primavera, 1913
Cenas da Rússia pagã em dois atos.
Música de Igor Stravinski.
Libreto de Igor Stravinski e
Nikolai Rérikh.
Coreografia de Vasláv Nijinski
Cenário e figurino de Nikolai Rérikh

O periódico *O Mundo da Arte* funcionou como uma divulgação dos assuntos teatrais, do mundo da arte em si e de seus artistas, mas, especialmente, associou as pinturas ao êxito estético das produções teatrais de Mámontov, bem como aos notáveis talentos encontrados por Diáguilev; desta forma, recebeu o apoio dos irmãos Vladímír (1860-1924) e Vsévolod Teliakovski (1894-1963), e com eles o apoio dos teatros imperiais de Moscou. Portanto, nesse contexto, temos a coexistência da arte em prol da arte com o Mundo da Arte em movimento e a Era de Prata da cultura russa com representantes do calibre de Levítan e Tchekhov, Vrúbel e Liérmontov. Os cenários e figurinos na arte russa merecem um estudo individual. Eles são genuínas narrativas pictóricas elaboradas com intuito de realizar uma via dialógica entre as várias formas culturais que as imagens vinculadas à sonoridade e ao movimento em um palco podem causar a um leitor. Esse modo de fazer arte tem um objetivo distinto do objetivo da pintura, embora necessite dela como pano de fundo. Podemos considerar aqui Bakhtin, pois trata-se de uma narrativa pictórica de *reversão* que se utiliza das muitas tradições folclóricas, e que celebra através dela o personagem do pobre idiota que se torna um rei poderoso condenado à ruína. Para o autor, essas *reversões* são a função poética (expressão da mensagem sobre a energia criativa) que coloca em cena os risos e extrai a seriedade da vida “oficial”; nesse cenário ocorre também a expressão de uma multiplicidade de vozes e sentidos em meio ao contexto criado – celebra-se o que ele denomina o espaço de multiplicidade –, que se distinguem por distintos modos de discurso; a interrupção da uniformidade de pensamento pela via dialógica. Ocorre, portanto, um encontro com os vários níveis de significado em palavras, imagens e tons em meio ao fenômeno contraditório, o que auxilia no discernimento dos vários níveis semânticos da vida na esfera social ao ser confrontada com o reino da flexibilidade. Trata-se, por exemplo, do carnaval que se expande por direções múltiplas em meio à reversão. Temos ainda a ideia do feminino em Péetrov-Vódkin e sua referência aos valores espirituais do ícone russo, e ainda, os amantes voadores de Marc Chagal e a sua representação do judaísmo. Além disso, Kustódiev e sua

idealização da vida provinciana da classe média-baixa. Em sua idealização das profissões comumente executadas em meio ao cotidiano das províncias, Kustódiev representa uma classe de certo modo específica; não se trata da multidão desesperada e nem do desespero da “realidade”, mas sim de um festejo que acontece diariamente em cada ato desses personagens. Nessa pulsante elaboração e reelaboração das mensagens artísticas, já libertas de certos padrões, simultaneamente, em São Petersburgo, por intermédio de Ivan Vsevolovski (1835-1909), ocorreu uma nova abordagem do Teatro Imperial que para muitos significou um renascimento do balé na Rússia, bem como da arte de realizar espetáculos. Esse processo de elevação do nível do balé e da arte que envolve a realização em palcos, desde os figurinos, a cenografia, a música-tema e a preparação dos artistas, foi continuado por obter êxito. É possível dizer que este momento artístico plural, que reúne música, dança e pintura, embora tenha sua base no universo fantástico, exigiu um empenho e uma evolução técnica que visava algo o mais próximo possível da “perfeição” no palco e tinha uma base estrutural dentro de uma realidade de rígida disciplina e compromisso por parte de cada artista. Tratou-se da reunião de várias formas de arte e distintos artistas para a formulação de uma unidade coesa no palco; as mensagens tinham que ser uníssonas sem perder a personalidade de cada emissor delas. Na virada do século, o príncipe Serguéi M. Volkónski (1860-1937) deu oportunidade a Léon Bakst e Aleksandr Benois em *Le coeur de la marquise* para o cenário de uma ópera em um ato, representada para a família imperial no Teatro do Hermitage. Embora tenha um objetivo distinto da arte de cavalete, essa arte teatral trouxe notoriedade a esses artistas que não estavam explicitamente no palco. Além desse novo campo artístico para os pintores, Serguei Diáguilev, como já vimos, expressou na Europa Ocidental uma nova configuração para espetáculos, destituída das cores pálidas de Charles Baudelaire, Paul Verlaine e Oscar Wilde. Se olharmos os figurinos, veremos cores fortes que imprimem personalidade marcante aos personagens, que ainda são reforçadas por seus tons brilhantes; no palco a iluminação bastante clara reforça as cores, e ambos, palco e figurino, se equilibram. O balé russo tornou-se moda, mas não uma moda passageira; a partir desse período, essa arte é uma conquista dos russos em excelência de execução, cada movimento do bailarino possui um refinamento de postura plenamente integrado ao figurino, à música, a toda cenografia do palco, envolvendo o leitor em uma narrativa que do fantástico atinge a complexidade humana. Vrubel, é verdade, tinha sublinhado a importância da cor em si e para si; mas, possivelmente por causa de seus dons extraordinários como escultor, de um sentimento profundo de forma básica subjacente à sua obra. Homens como Bakst deixaram seu legado artístico vinculado a essa arte produzida para uma finalidade, diferente da pintura de cavalete. Além de toda reunião de talentos artísticos a serviço do teatro, a publicação de artigos e livros relevantes promoveu o enriquecimento cultural e artístico da Rússia. Nesse rico cenário de artistas dedicados à narrativa pictórica voltada ao teatro, outro expoente foi Mstisláv Dobujinski, que, diferentemente dos artistas anteriores, não se dedicou à representação do passado, mas aos cenários mais próximos à sua atualidade, no Teatro de Arte de Moscou. Em *Um mês no vilarejo*, ele identifica o momento retratado sem qualquer distanciamento temporal ou espacial. Em seus retratos de Kíev e de outros lugares inerentes à sua cultura, como Vilnius, ele nos envia a mensagem do artista-arquiteto, que imprime uma poesia arquitetonicamente exata e, ao mesmo tempo, essencialmente poética em sua narrativa pictórica; é possível dizer que ele utilizou as cores para reforçar os espaços dentro da narrativa do cotidiano vivido e não apenas imaginado. Ele visualizou cada partícula da cidade, do vilarejo ou dos ambientes internos, e os reproduziu como um engenheiro da arte; sua *mensagem é o contexto*.

A comédia italiana, Aleksandr Benois, 1905

Cenografia para *Les noces de Psyché* (1928) e *Pavilhão chinês. Ciumento* (1907), Aleskandr Benois

Cenografia para o quarto de Tatiana no projeto destinado à obra *Evguêni Onegin* de Aleksandr Púchkin, com música de Tchaikóvski, Mstisláv Dobujínski, 1924

O artista conduz o leitor à luz; desde a luz que entra pela fresta da janela no alto, à luz da porta, que faz do chão do quarto um espelho para o todo da obra. Outro integrante do grupo foi Nikolai Rérikh (1874-1947), que, em essência um pintor de cavalete, desenhou figurinos e criou paisagens muito particulares, introduzindo uma nova mescla de cores no teatro; amante do passado, como Benois e Dobujínski, mergulhou nele com maior intensidade, enfatizando em sua mensagem a preferência por um passado bem mais remoto, reunindo elementos da Ásia às suas configurações de palco, como fez nas danças polovetzianas em *Príncipe Ígor*. O artista conseguiu reunir em sua obra elementos de várias religiões e também do paganismo; não realizou a narrativa apenas dos elementos do cristianismo, mas também das religiões orientais; sua busca pessoal por trazer espiritualidade à arte e vice-versa enfatiza as cores primárias dialogando com um caleidoscópio. A arte associativa de uma cultura moderna atrelada à arte bizantina de Natália Gontcharóva no teatro estabeleceu um elo com a arte tradicional presente nas obras de Serguei Sudéikin (1882-1946), Boris Kustódiev (1878-1927) e Vassíli Chukhaev (1887-1973). Na *mensagem* de Gontcharóva, os personagens são facilmente identificáveis com a cultura ortodoxa ou folclórica, mas eles preenchem o espaço pictórico com atitudes mais modernas, mais desafiadoras, não apenas nas cores como também nos gestos. O retratista mais importante deste grupo, Saveli Sorin (1878-1953), com seu suave lápis pictórico e seu sutil senso de cores e de alteridade com o retratado infinitamente amplo, deu à arte russa fotos requintadas e de aguçado refinamento. O artista traz elementos dos retratistas anteriores sem perder o vínculo com a atualidade; tais fotografias não elaboram personagens teatralmente vestidos, mas cotidianamente vestidos. Nesse período temos ainda o destaque de artistas como os já mencionados León Bakst e Konstantín Sómov (1869-1939), mas também os talentos de artistas como Ivan Bilíbin (1876-1942) e Dmítri Stelletski

(1875-1947) produzindo obras de arte na forma de ilustrações – litografias, gravuras, xilogravuras e gravuras – não apenas para o teatro, mas também para as lendas e contos de fadas russos; preservando, de certo modo, as tradições da arte gráfica do período petrino entre os artistas soviéticos. Esses artistas de certo modo promoveram um constante vai e vem nas referências essenciais à arte russa; pois elementos como o folclore e a religiosidade não são abandonados por eles em um momento no qual paralelamente emerge uma arte mais “realista” e menos mitológica. Novamente nos vemos diante de elementos da Rússia medieval e de um passado dinástico. Nesse sentido, é possível afirmar que embora a arte russa tenha acompanhado a seu modo os acontecimentos do outro lado da Europa e até mesmo dos demais países ao redor do mundo, ela é uma preservadora dos mitos culturais; foi assim com relação aos mitos da Rússia pagã e ortodoxa, e ainda é com relação às referências do socialismo soviético. Dando a volta nesses temas por uma via distinta, temos os realistas, que mais ao modo do que ocorria no restante do mundo, tinham a sociedade como o foco de sua mensagem artística.

**Figurino de Aleksandr Benois para
Le Pavillon d'Armide, 1909**

**Figurino de Léon Bakst,
Sherezade de a Sultana azul em
Nikolai Rimski-Kórsakov, 1910**

Cenários de Léon Bakst para *Sherezade*, 1910

Andréi P. Riábuchkin (1861-1904) nasceu em 29 de outubro num vilarejo próximo à Borissoglébsk em uma família de camponeses. Seu pai e seu irmão mais velho trabalhavam com iconografia e artesanato, ensinando à Andréi os primeiros passos. De natureza silenciosa, tinha uma voz afinada e bela; cresceu tímido e sensível, cantando no coral da igreja. Em Moscou, na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura foi aluno de Vassíli Peróv, que percebeu nele grande potencial e sua personalidade contemplativa. Ficou órfão com quatorze anos; nesse período, começou a ter como colegas nessa escola alguns pintores famosos, bem como docentes já reconhecidos, entre os quais o já citado Peróv, que permaneceu sendo sua principal influência, e ainda artistas como I. Priánichnikov e A. K. Savrássov. Em 1880, pintou a narrativa pictórica de um casamento camponês na província de Tambov, valendo-se de uma cena “real” do cotidiano camponês de sua terra natal. Em 1882, perdeu seu mentor, Peróv, o que o fez deixar a escola e se mudar para São Petersburgo, entrando para a Academia de Artes; nesse período passa a ter aulas de desenho acadêmico com P. P. Tchistiakóv. De 1883 a 1886, viajou pela Rússia, incluindo a província de Riazán, criando uma gama de desenhos e esboços impressionantes. Em 1889, por sua narrativa sobre Pedro apóstolo na prisão, recebeu uma pequena medalha de ouro, o que abriu a perspectiva de trabalhar em um concurso de pintura para uma medalha de ouro. No ano seguinte, começou a esboçar uma composição cuja base estava na história do Evangelho; a obra foi nomeada *Gólgota*. Em reconhecimento ao talento especial do artista, o presidente da Academia, Grão-Duque Vladímir Alessandrovitch, deu-lhe dinheiro para financiar uma viagem de dois anos, mas, em vez de uma viagem à Europa, em 1890, o artista preferiu familiarizar-se com algumas das antigas cidades russas, registrando tudo o que viu, desde a antiga arquitetura russa, os utensílios, os enfeites, as roupas e outros itens, saciando desta forma sua ânsia pela antiguidade, tão rica na Rússia provincial. Ao retorno de sua solitária viagem, foi residir perto de São Petersburgo, sempre na proximidade de algum amigo erudito. Sua propriedade era cercada por uma natureza deslumbrante, repleta de calma a estimular uma atmosfera criativa. Em 1891, estreou na exposição dos artistas itinerantes com sua narrativa pictórica acerca da espera dos recém-casados da coroa na província de Nóvgorod. Ao longo da década de 1890, a principal área de suas aspirações criativas, além de seu interesse pela temática popular, o artesanato e a arquitetura antiga, esteve no gênero histórico; era o padrão de seu tempo, bem como outros artistas russos da época, em particular Serguéi Ivánov. Em sua arte, eventos como as greves possuem clareza e simplicidade; o artista atribuíu um ar solene aos costumes e às práticas da Rússia patriarcal. De 1896 a 1897, expôs seus trabalhos na Sociedade de Artistas de pintura histórica, da qual era membro fundador. Ao encerrar a sociedade, passou algum tempo colaborando sem entusiasmo com os artistas do “Mundo da Arte”. Em 1900, com uma obra acerca das mulheres russas do século XVII na igreja e de um comerciante no mesmo século, participou da composição do departamento russo na Exposição Internacional de Paris, e recebeu um diploma honorário. Nos últimos três anos de sua vida, participou ativamente das exposições dos 36 e da primeira exposição da “União dos Artistas da Rússia”, que foram organizadas por pintores em Moscou desde 1901. Faleceu em maio de 1904.

Gólgota, Andréi Riábuchkin, 1890

Arca de Noé, Andréi Riábuchkin, 1882

Díacono, Andréi Riábuchkin, 1888

Chá, Andréi Riábuchkin, 1903

Um cego tocador de gúsli canta coisas do passado (1887); Menina com uma boneca (1890)

Taberna, Andréi Riábuchkin, 1891

Retorno da feira, Andréi Riábuchkin, 1886

Víktor M. Vasnetsóv (1848-1926) nasceu no vilarejo russo de Viátka em 15 de maio. Filho de um sacerdote ortodoxo, Mikhail Vassiliévitch Vasnetsóv (1823-1870), estudou na escola religiosa do local de 1858 a 1862 e, em seguida, foi para o seminário teológico da mesma cidade. Interessou-se por pintura no ginásio, quando teve aulas de desenho; com a bênção de seu pai deixou o seminário logo no início e se mudou para São Petersburgo para tentar a admissão na Academia Imperial de Artes. Inicialmente estudou na Sociedade de Desenho e de Incentivo aos Artistas, de 1867 a 1868, e, em seguida, na Academia pretendida, de 1868 a 1873; teve como seu primeiro mestre Ivan Kramskói. Após a conclusão da Academia, viajou para o exterior. Em 1893, tornou-se um membro pleno da Academia de Belas Artes. Após 1905, aproximou-se da União do povo russo, embora não estivesse envolvido no financiamento e execução de títulos monárquicos. Em 1912 foi-lhe concedido o título de nobreza do Império Russo. Em 1915, participou da criação do renascimento artístico da Rússia, juntamente com muitos outros artistas de seu tempo. No trabalho, privilegiou inicialmente as cenas domésticas e, mais tarde, o foco principal de sua expressão foram os épicos históricos, em especial os medievais. A partir de 1890, sua obra também assumiu uma proeminente aproximação da temática religiosa – na Catedral Vladímir, em Kíev, na Igreja da Ressurreição, entre outras. Colaborou com vários artistas, como Nésterov. Após a revolução de 1917, continuou a trabalhar sobre os temas populares dos contos de fadas, recriando as narrativas literárias em narrativas pictóricas, o que se tornou referência de sua expressividade. Faleceu em 23 de julho, em Moscou.

Mudando de casa, Víktor Vasnetsóv, 1876

Tapete voador, Víktor Vasnetsóv, 1880

Tapete voador, Víktor Vasnetsóv, 1919-1926

Gamaíun⁹, pássaro profético, 1897

Aliónuchka, Víktor Vasnetsóv, 1881

Snegúrochka, Víktor Vasnetsóv 1899

⁹ Ou pássaro sábio do folclore russo.

Maria V. Iakúntchikova-Weber (1870-1902) nasceu em Wiesbaden, Alemanha, e cresceu em Moscou. Esteve cercada por arte desde muito pequenina; seus pais estavam ligados à música, o pai – um dos patrocinadores da construção do Conservatório de Moscou – era especialista em violino e a mãe tocava piano. Sua irmã casou-se com Vassíli Polénov, em 1882, o que a aproximou do artista plástico e das artes plásticas; ambos tornaram-se amigos. Sua casa tornou-se um centro de treinamento importante para jovens artistas; nesse período, de 1886 a 1889, tinha aulas no período noturno com Elena Polénova e conheceu vários artistas, entre os quais Issaak Levitán, Valentín Seróv, Mikhail Nésteroov e Konstantín Koróvin. Em 1896, se casou o médico Leon Weber-Bauler, estudante da Sorbonne; tiveram seu primeiro filho, Stepan, em 1898. Além de pintora, foi artista gráfica e mestre da arte aplicada. Filha de um grande proprietário industrial e patrono das artes, a artista figura como uma das primeiras mulheres na Era de Prata russa. Viveu grande parte de sua vida na França. Estudou de 1885 a 1889 na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou e, em seguida, de 1889 a 1894, na Academia F. Julien em Paris. A partir de 1902, trabalhou com gravuras coloridas; essa expressividade tinha relações profundas com suas experiências em Abrámtsevo. Outro aspecto essencial em sua obra foi seu contato com Elena D. Polénova; ambas descobriram uma afinidade com o denominado artesanato popular, elaborando novas técnicas aplicadas à pintura de cavalete, sob a influência da Art Nouveau. Tratava-se da inserção do artesanato, tanto no guache, quanto na pintura a óleo, da utilização de bordados e costuras com inspiração nas imagens, não apenas da antiga arquitetura russa, mas também de elementos como o mobiliário. No registro do espaço aberto figura uma espécie de existência metafísica advinda da empatia criativa com o trabalho de Víktor Boríssov-Mussátov. Na França, sua grande influência veio do simbolismo, presente em suas gravuras. Seu registro de paisátov segue nessa linha, um simbolismo regado à nostalgia, em obras nas quais registra a paisagem russa ou a propriedade de sua família; há sempre um sentimento de eterna despedida, um espaço de saída para os personagens que não se encontram mais ali; existe um empenho para que o leitor siga rumo à misteriosa e incerta partida – típica da Era de Prata – promovida na narrativa pictórica através da junção entre a muda arquitetura e a falante natureza.

Uma igreja em uma antiga propriedade. Tcheriomuchki, nos arredores de Moscou, 1889

Vista do campanário da catedral Savvino-Storoyveski, próximo a Zvenígorod, Maria Iakúntchikova, 1891

Vilarejo russo, Maria Iakúntchikova, 1899

Terraç, Maria Iakúntchikova, 1899

Elena D. Polénova (1850-1898) integrou um grupo de artistas que retornaram às origens, ou seja, ao popular, ao nacional do povo russo na busca pela consciência pura de suas características. Pertencia a um grupo de crianças russas que haviam vivenciado em sua infância o contato com os contos de fadas alemães e ingleses, o que a fez aproximar-se da expressividade pela via da obra literária, mais especificamente, através das narrativas fabulosas. Seu bisavô, Aleksiéi I. Polénov (1738-1816) havia sido um dos primeiros russos a receber o diploma de advogado de uma universidade alemã, tendo se manifestado contra a servidão no período de Catarina, apresentando em uma obra escrita os motivos relevantes à imediata libertação dos camponeses, bem como o acesso deles à alfabetização. Sua mãe, Maria, havia incutido nela e em seu irmão um grande amor pela literatura, música e pintura, tendo sido sua primeira professora. Seu pai era o historiador e diplomata Dmítri Polénov. A partir de 1855, sua família – os pais e os cinco filhos – foi para a propriedade Imotchentsy, na República da Karélia, onde um ancestral de seu pai havia construído uma casa de três andares e grandes terraços; além da construção, havia a mata densa, lagos com cisnes e toda uma natureza circundante. Polénova teve como incentivadora aos contos de fadas sua avó, que lhe contava histórias fabulosas, e como professor de pintura e desenho, a partir de 1859, Pável P. Tchistiakóv. Em 1875, com o objetivo de realizar uma atividade socialmente útil, formou-se em São Petersburgo, mas seu afastamento da arte durou apenas até 1879, quando decidiu dedicar sua vida à arte. Um pouco antes disso, em 1874, enquanto estava em Kíev, conheceu um médico e professor da Universidade local, com quem passou a encontrar-se todos os dias, desenvolvendo um forte sentimento; os dois pretendiam permanecer juntos, mas o casamento não ocorreu devido à desaprovação dos Polénovs. Após esse episódio, Polénova decidiu dedicar-se exclusivamente à arte; retomou suas aulas sistemáticas com Tchistiakóv, período em que se interessou também por artes e ofícios, entrando para a Sociedade de Incentivo às Artes, na classe de pintura em porcelana e cerâmica, e, simultaneamente, começou a envolver-se com a técnica de aquarela em grande escala. Devido a seu destaque e às medalhas de prata que recebeu, foi enviada à Paris em 1880 para estudar a pintura em porcelana, tendo sido a primeira artista russa a receber uma bolsa de viagem ao exterior para estudar. Perdeu seu pai em 1878 e sua irmã mais velha em 1881; seu irmão mais velho, o reconhecido pintor Vassíli Polénov, estabeleceu-se em Moscou e sugeriu que ela e a mãe fossem morar com ele. Em Moscou, a artista se envolveu com um novo teatro de repertório russo, o de Savva Mámontov, a partir de 1883. Na residência dos Polénov, Elena e Vassíli organizaram muitos eventos entre artistas ao longo dos anos, enquanto a artista aprimorava suas habilidades de pintura em aquarela, estabelecendo mais tarde um fecundo vínculo com a arte de Abrámtsevo e com várias atividades e exposições sempre interligadas à promoção das artes. A partir do verão de 1898, sua saúde começou a dar indícios de problemas e não tardou muito para que seus desmaios a levassem a morte; algumas de suas obras iniciadas cerca de três anos antes ficaram inacabadas. Mais ao final de sua carreira artística, os contos de fadas e toda a atividade voltada ao artesanato, porcelana e cerâmica não haviam sido abandonados, mas há também uma artista mais sóbria e amadurecida distanciada um pouco do fabuloso e indo rumo ao real, o que podemos verificar em obras como *Viajante*.

Viajante, Elena Polénova, 1895

Ilustrações para o conto O pato branco¹⁰, Elena Polénova, 1886-1889

¹⁰ Era uma vez um grande e poderoso tsar, que se casou com uma linda princesa. Não havia no mundo um casal mais feliz do que eles, mas tiveram sua lua de mel interrompida e foram forçados a se separar, pois o tsar fora chamado para uma expedição de guerra contra um país inimigo. A jovem noiva ficou sozinha e chorosa, com a recomendação especial de seu esposo de que nunca deveria afastar-se do castelo, jamais confiar em estranhos, tendo sempre muita prudência em discernir os maus conselhos, principalmente os de mulheres estranhas. Tendo prometido obedecer estritamente às palavras de seu senhor e marido, tão logo ele partiu, retirou-se com suas fiéis damas, dedicando seu tempo à tecelagem, enquanto pensava em seu amado cônjuge. Sempre triste, a tsarina, enquanto estava sentada à janela, deparou-se certo dia com uma mulher com um bastão, com um aspecto suave e tranquilizador, que a aconselhou em um tom amigável e lisonjeiro a não permanecer parada sozinha e triste em seu quarto, mas a sair, ir até o verde e exuberante jardim, ver e ouvir os pássaros cantando, as belas borboletas voando entre as flores, ouvir o zumbido das abelhas e dos outros insetos. Aconselhou-a também a se deixar levar pelo calor dos raios do sol que dissolvem as gotas do orvalho das pétalas de rosas e lírios, para com isso esquecer suas tristezas. Tendo resistido por um tempo considerável às lisonjeiras palavras da senhora por causa da promessa que fizera ao marido, a tsarina decidiu que não havia nada de errado em passar o dia no jardim e desfrutar de todos os atributos da natureza, tão habilmente descritos pela senhora. Infelizmente, ela não percebeu que na verdade tratava-se de uma bruxa má, com inveja de sua fortuna, em busca de vingança e que desejava arruiná-la. No meio do jardim havia um lago, claro e cristalino, onde a velha bruxa disse à tsarina que se banhasse para refrescar-se do sol; esta resistiu, mas foi finalmente convencida e, despindo-se timidamente, aproximou-se da fonte; antes que colocasse um pé na água, foi empurrada pelas costas, e ouviu uma sentença maliciosa: “E agora nada, pato branco!”. Em seguida, a bruxa má assumiu a aparência e as roupas da tsarina, tomando o seu lugar no palácio real e esperando o retorno do rei. Não muito tempo depois, o tsar retornou, correndo para os braços da falsa tsarina. Estava muito feliz por finalmente se reencontrar com sua amada esposa, sem imaginar que a mulher que estava entre seus braços era uma impostora. Enquanto isso, fora do palácio, o pobre pato branco foi confinado na lagoa, onde um dia depositou três ovos, de um dos quais nasceu um patinho feio; ela e eles então foram pescar o peixe de ouro, sempre atrás da mãe, que recomendava a eles que não fossem muito longe, pois no castelo vivia uma bruxa má que os odiava e poderia prejudicá-los. Desobedientes, um dia foram brincar no jardim e passaram bem debaixo das janelas do castelo, sendo imediatamente reconhecidos pela bruxa; esta tentou esconder seus sentimentos para aproximar-se deles e fingiu ser gentil e simpática, atraindo-os com falsa doçura; brincou com eles um pouco e os levou a um quarto agradável, onde lhes deu o que comer e um travesseiro macio para dormir. Foi à cozinha, onde disse aos servos para afiar as facas e aquecer o fogo, pois pretendia ferver os patos em uma grande panela de água. Enquanto isso, dois patos dormiam, enquanto um deles, mesmo envolto em suas penas para manter o calor, não conseguia dormir, o que lhe permitiu ouvir a pergunta da bruxa à porta, que queria saber se eles realmente estavam dormindo; respondeu que não podiam dormir, até que, passado um tempo, ela abriu a porta devagar e, vendo que eles pareciam adormecidos, os matou. Na manhã seguinte, o pato branco, preocupado, apareceu em torno da lagoa em busca de seus filhos; instintivamente teve uma premonição de que algo ruim tinha acontecido, e que envolvia a bruxa; por isso, lançou-se impetuosamente para fora da água e correu ao castelo, onde, no chão de mármore da corte, encontrou os cadáveres dos seus três filhos. Pato branco recolheu seus corpos pequenos e cobrindo-os com as suas asas, gritou em desespero; nesse mesmo instante, o tsar ouviu seu grito desesperado e chamou sua suposta esposa, dizendo-lhe que era uma estranha maravilha ouvir um pato lamentar-se, mas a bruxa respondeu que não havia nada de especial no clamor de um pato. Não conseguiu se livrar dele, pois ela continuava vagando para cima e para baixo como um pato louco por toda a corte; até que o pato conseguiu contar o que havia ocorrido. Quando o rei ouviu suas palavras, começou a suspeitar de que tinha sido enganado; chamou os servos e ordenou-lhes que pegassem o pato e o trouxessem, o que não ocorreu. O próprio tsar saiu em sua busca e, quando viu o pato se aproximando, notou que ele voou em seus braços; no momento em que alcançou o tsar, ela recuperou a sua forma humana, e ele reconheceu sua querida esposa. Então ela lhe contou tudo o que tinha acontecido na sua ausência, e disse-lhe para buscar uma determinada garrafa que estava no ninho no jardim e continha gotas milagrosas da primavera, com as quais lavaram os corpos minúsculos dos patinhos, que voltaram à vida. O casal viveu feliz com seus três filhos e a bruxa má foi coberta pela terrível escuridão da punição.

Nikolai M. Kotcherguín (1897-1974) foi um artista do papel, ilustrador russo de contos de fadas, que também chegou a ser homenageado da RSFSR. Nascido no vilarejo de Vsesviatskoe, o artista sempre foi fascinado por desenho, entrou para a Escola Stróganov e, após graduar-se em 1918, já havia encontrado seu caminho expressivo – ser ilustrador de livros –, além da ilustração para outros meios de comunicação visual, exercendo também essa habilidade na criação de cenários teatrais, cartazes de propaganda e até mesmo cartões postais. Ao longo da Guerra Civil foi diretor de uma oficina de cartazes em Kharkov, organizando em seguida uma exposição satírica; ao longo da Segunda Guerra Mundial, colaborou com a união criativa, também na elaboração de cartazes, e, com o fim da guerra, dedicou-se inteiramente à ilustração de livros infantis e contos de fadas épicos, com especial atenção à obra de Aleksandr Púshkin. Tinha grande conhecimento da história da arte, com ênfase no estudo dos costumes, tradições culturais e vestimentas necessárias à construção de seus personagens. Figura entre os artistas pioneiros na elaboração dos cartazes políticos. Residiu em Leningrado a partir de 1922, entrando para a Associação dos Artistas Revolucionários da Rússia (AKhRR) no ano seguinte; como diretor de arte, trabalhou para o Teatro de Fantoches de Leningrado e também para outros teatros. Recebeu honrarias da RSFSR e suas obras estão na Biblioteca Estatal da Rússia, em Moscou, e na Biblioteca Pública Central do Estado, em São Petersburgo. Tornou-se um ícone na representação dos personagens lendários da cultura russa, além dos personagens literários mais contemporâneos a ele, e também referência na narrativa pictórica do folclore russo e de todo o universo fantástico dos contos de fadas vinculados à cultura eslava. Morreu em São Petersburgo.

Ilustrações para o conto popular russo Sivka-burka¹¹

¹¹ Nesse conto, o cavalo aconselha seu dono e ainda tem a maravilhosa propriedade de alterar a aparência e as vestes do mestre, e levá-lo sempre ao lugar certo.

Mikóla ou Nikolai K. Pimonénko (1862-1912) nasceu em Kíev em uma família de classe média baixa, cujo pai era pintor e entalhador. Inicialmente ajudou o pai no trabalho, viajando pelos vilarejos de Kíev para levar as encomendas. Estudou na Escola de Nikolai Muráchko de 1876 a 1882, o que teve um papel relevante em sua obra; após três anos, tornou-se tutor nessa escola; de 1882 a 1884, estudou na Academia de Belas Artes como aluno irregular de Vladímír D. Orlóvski (1842-1914), saindo de lá por estar com pneumonia e sem recursos materiais para o tratamento. De volta à Kíev, por recomendação de Muráchko, tornou-se professor na Escola de desenho de Kíev de 1884 a 1900. Chegou a ganhar uma medalha na Academia, além do certificado de professor; realizou várias exposições pelas quais foi enaltecido pela crítica, que viu em sua temática da vida provinciana na Ucrânia elementos poéticos e peculiares. Além de exaltar poeticamente a vida campesina e precisar etnicamente os costumes populares e os rituais ucranianos, o artista também se expressou de forma dramática denunciando as injustiças, tal como a agressão a uma menina judia que se apaixonara por um ferreiro ucraniano na obra *Uma vítima do fanatismo* (1899).

Uma vítima do fanatismo, Nikolai Pimonénko, 1899

Augúrio das festas natalinas (1888); Encontro com conterrâneo (1908), Nikolai K. Pimonénko

Junto ao poço (rivais), Nikolai Pimonénko, 1909

Colheita na Ucrânia, Nikolai Pimonénko, 1896

Anoitecer, Nikolai Pimonénko, 1900

Vau, Nikolai Pimonénko, 1901

Leonardo di ser Piero da Vinci (1452-1519) ou simplesmente **Leonardo da Vinci** foi o resultado de uma relação ilegítima entre o abastado Piero da Vinci e a pobre Caterina, tendo vindo ao mundo no ano em que seu pai se casou com Albiera Giovanni Amadori. Nasceu em Anchiano, uma fração da cidade de Vinci, na cidade metropolitana de Florença, e morreu em Amboise, uma pequena comuna francesa de Indre-et-Loire ou Loire, na França central. Apesar de não ser um filho legítimo do casal, foi bem recebido pelos Da Vinci. Seu pai ainda viria a se casar mais três vezes; não tendo filhos nos dois primeiros casamentos, mas seis no penúltimo e mais seis no último, Leonardo teve doze meios-irmãos com os quais manteve pouco contato, mas que por ocasião da morte de seu pai disputaram acirradamente sua herança. Foi excepcional desde a infância, quando ainda residia com seu avô; aprendeu a escrever e a desenhar de cabeça para baixo e ao contrário, como se estivesse diante de um espelho. Seu avô foi uma figura muito relevante por tê-lo criado; faleceu em 1468, aos 96 anos, deixando para ele parte de sua herança. Frequentou a oficina de Andrea del Verrocchio (1435-1488), onde já começou a figurar entre os grandes mestres, como Sandro Botticelli, Perugino, Domenico Ghirlandaio e Lorenzo di Credi. Muito cedo, foi considerado um artista independente sem desfazer totalmente sua colaboração com Verrocchio, que ainda se estendeu por vários anos. Sua primeira obra data de 1473; nela ficou perceptível que a veia expressiva do artista iria ao encontro da descrição autêntica do mundo. Em dezembro de 1479, desenhou o cadáver pendurado de um dos líderes da conspiração de Pazzi, Bernardo di Bandino Baroncelli, o assassino de Giuliano de Médici, confirmando uma ligação com a Casa dos Médici. É considerado por muitos o maior gênio do Renascimento, não só por concentrar o espírito de seu momento histórico, mas também por ter cruzado as fronteiras entre a arte e a ciência aliadas à técnica, reunindo o talento das ideias à concretização dos objetos de seu pensamento. Realizou atividades que hoje consideraríamos destinadas separadamente a engenheiros, cientistas, inventores e artistas, além de interessar-se e estudar com grande êxito a arquitetura, a escultura, a cenografia, a anatomia e a música. Suas pinturas são vastamente conhecidas, mas além delas ele ainda foi contratado como arquiteto e engenheiro, em 1502, por Cesare Bórgia, período em que, na proximidade com Valentino, testemunhou uma das campanhas mais sangrentas e cruéis de seu tempo, o ataque à Urbino (motivado pela traição desta cidade), onde Leonardo travou conhecimento com Nicolau Maquiavel. Testemunhou outras batalhas, das quais realizou muitos esboços detalhados. Seu pai faleceu em 9 de julho de 1504; Leonardo solicitou o reconhecimento da família, mas perdeu a luta com seus irmãos no tribunal cerca de dois anos após a solicitação; nesse período, dedicava-se aos estudos acerca do voo, que compilaria em 1505 como um estudo do voo dos pássaros. Nesse período, Michelangelo Buonarroti também já figurava na cena artística, e é bastante conhecida sua difícil relação com esse artista em função de choques geracionais. Elaborou um testamento na presença de cinco testemunhas em 23 de abril de 1519, no qual solicitava ser enterrado na igreja de San Fiorentino, com uma cerimônia funeral acompanhada por capelães e pelos Frades Menores, bem como por pelo menos sessenta pessoas pobres, cada uma carregando uma tocha. Leonardo morreu pouco depois, em 2 de maio. Devido às guerras religiosas entre católicos e huguenotes, seus restos mortais foram dispersos cinquenta anos mais tarde.

Paisagem com rio (1473); Desenho do cadáver de Bernardo di Bandino (1479), Leonardo da Vinci

Serguéi V. Malíutin (1859-1937) nasceu em uma família de comerciantes e foi criado em Vorónej, onde viu pela primeira vez uma exposição dos *Peredvíjniki*, em 1870, ansiando desde então tornar-se um artista. De 1883 a 1886, frequentou a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (MSPSA), onde estudou com Illarión Priánichnikov e com Vladímir Makóvski; após sua graduação, foi premiado com uma medalha de prata. Em 1890, foi nomeado “artista livre”, tornando-se, no mesmo ano, designer da Ópera privada de Savva Mámontov, trabalhando com inúmeras óperas e balés ao longo de cerca de quinze anos. De 1891 a 1893, foi instrutor no Instituto Isabelino e, em 1896, tornou-se membro da Sociedade de Arte de Moscou. Nesse período também ilustrou obras literárias de autores como Púchkin, além de vários contos populares russos. Em 1900, foi para a colônia de arte de Talachkino¹², perto de Smolénsk, onde se envolveu com as oficinas de cerâmica e escultura da princesa Maria K. Ténicheva (1858-1928), reunindo-se ao movimento conhecido como *Mir Iskusstva*. Projetou a biblioteca da escola e decorou o teatro durante os três anos em que lá permaneceu. Seus projetos para uma igreja foram realizados tardiamente pelo arquiteto Vladímir V. Súslov (1857-1921). Algum tempo depois, trabalhou juntamente com Nikolai N. Júkov (1908-1973) para a criação da Casa Pértsova em Moscou. De 1903 a 1917, lecionou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou; reuniu-se nesse período aos *Peredvíjniki* e foi nomeado “acadêmico” pela Academia Imperial de Artes, em 1914. Após a Revolução, trabalhou até 1923 como instrutor nas Oficinas de Técnicas Superiores, uma escola estabelecida por Lênin. De 1918 a 1921, também participou da criação dos cartazes de propaganda conhecidos como “As janelas de Rosta”¹³. Em 1922, foi um dos cofundadores da Associação de Artistas da Rússia Revolucionária, tendo a primeira reunião acontecido em sua casa. Tornou-se um defensor do Realismo Socialista.

Esboço da fachada da Casa Pértsova (1905); Camponês com um cavalo (1910), Serguéi Malíutin

Retratos de Malíutin: Menina (1894); Dmítri A. Fúrmanov (1922); Stepán Dmútrievitch Érzia (1926)

¹² Tratava-se de uma escola para os filhos dos trabalhadores que associava atividades filantrópicas para a comunidade local, dentre as quais atividades agrícolas, ao ensino de arte e de artesanato. Essa escola se tornou possível porque, em 1896, os Ténichevs compraram uma propriedade em Talachkino – uma vila conhecida pelo menos desde o século XVI, quando foi doada pelo rei Sigismundo III da Polônia à família Szupinski –, que na ocasião pertencia à princesa Ekaterina Sviatopólk-Chetvertinskaia, amiga de infância de Maria Ténicheva; entre os artistas que auxiliaram em seu desenvolvimento através de oficinas têm-se nomes como Vasnetsóv, Koróvin, Vrúbel e Rérikh, este último responsável pelos mosaicos no interior da capela. Após a revolução bolchevique, Ténicheva emigrou para a França.

¹³ “As janelas de Rosta” foram os primeiros cartazes de propaganda soviéticos publicados pela *Rosta* – Agência Russa de Telégrafos (*Российское телеграфное агентство*) – entre setembro de 1919 e fevereiro de 1922 sob a supervisão de Vladímir Maiakóvski. Trazendo temáticas políticas, militares e econômicas, eram exibidas nas vitrines de Moscou. Os cartazes não eram impressos, mas sim pintados à mão por alguns dos mais proeminentes artistas russos de vanguarda da época.

Pável N. Filónov (1883-1941) foi um moscovita, filho de uma lavadeira e de um cocheiro que, até os onze anos, embora já tivesse iniciado seus primeiros desenhos e auxiliasse suas irmãs em bordados, dançava nos teatros de Moscou. Mudou-se para São Petersburgo em 1897, quando começou a frequentar as oficinas de pintura, participando paralelamente, desde 1898, das aulas noturnas de desenho da Sociedade para a Promoção das Artes, e a partir de 1903, da oficina privada de Liev E. Dmítriev-Kavkázski (1849-1916). De 1905 a 1907 viajou pela região do Volga, Cáucaso e visitou Jerusalém. Realizou três tentativas para entrar na Academia de Belas Artes de São Petersburgo, de onde, em 1908, tornou-se voluntário numa escola que deixou em 1910. A partir de então iniciou uma participação, que se estendeu até 1914, em exposições na denominada *União da Juventude* (*Союза молодежи*), iniciada por artistas como Elena G. Guró (1877-1913) e o compositor Mikhail V. Matiúchin (1861-1934). Nesse ínterim iniciou um processo de avaliação escrita da arte, em seu artigo de 1912 “O cânone e a norma” (*Канон и закон*), no qual abordou os princípios da arte analítica. Também viajou pela Itália e França, e realizou o cenário para a tragédia de Maiakóvski, pintando ainda um retrato de Khliébnikov, que não se preservou, e ilustrando seus poemas em 1914 e 1915. Para Filónov, a cor era similar ao átomo e precisava constituir um corpo que seria uma associação da forma; a arte se serviria dos mesmos métodos da natureza. Serviu no 2º Regimento da Divisão de Marinha do Báltico na frente romena em 1916, participando ativamente do conflito e ocupando inclusive o cargo de presidente do Comitê Revolucionário Militar Executivo da região do Danúbio em Izmaíl. Retornou à Petrogrado em 1918, participando da primeira exposição livre de arte no Palácio de Inverno, sendo acolhido por Víktor Chklóvski. Em 1922, apresentou duas obras ao museu russo que elaboravam fórmulas pictóricas, uma delas para o proletariado de Petrogrado. Fato foi que suas ideias não foram muito bem acolhidas oficialmente; mesmo assim, ele realizou várias palestras e publicações em defesa da arte analítica, insistindo que além da forma e da cor existiriam fenômenos invisíveis não perceptíveis aos olhos mas passíveis de percepção pela via da intuição e do conhecimento. Cada vez mais mal visto, participou ainda da produção de *O inspetor geral*, de Gógol, em 1927, mas, embora trabalhasse com ensino e ilustrações, ainda assim tinha dificuldades financeiras. Continuou a criar suas fórmulas artísticas até o fim, entre elas, *Fórmula da primavera*, morrendo de fome na ocasião do Cerco a Leningrado.

Animais, Pável Filónov, 1925-1926

Três figuras (1912-1913); Paisagem com dois animais (1915), Pável Filónov

Agricultor de um colcós (1931); O subjogador da cidade (1915), Pável Filónov

Operário com quepe (1935); Faces (1940), Pável Filónov

Peter V. Ilsted (1861-1933) expressou-se em obras que surgiam do espaço criativo fechado, do espaço mais íntimo das ocorrências cotidianas do lar; ele figura juntamente com mais dois artistas pertencentes a uma sociedade progressista criada em torno de 1890 que visava expor a arte livremente, Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935) e Vilhelm Hammershøi (1864-1916), considerados os grandes pintores do século XIX e início do XX na Dinamarca. São artistas que se aproximam em algum ponto da expressividade, mas também se distanciam, pois imprimem grande personalidade às obras; Ilsted visava expressar mais a quietude da vida, o mistério das coisas pequenas dos dias comuns. Expôs sua obra em toda Europa, assim como os dois outros artistas dinamarqueses já mencionados e ainda o pintor de cenários citadinos e seus personagens, Paul Gustav Fischer (1860-1934), e o pintor de paisagens Peder Mørk Mønsted (1859-1941), inclusive no Salão de Paris, onde seu trabalho foi visto pela primeira vez pelo resto da Europa. A maioria desses artistas havia estudado na Academia Real Dinamarquesa de Belas Artes. Viajou pela Itália, Grécia, Oriente Médio, Espanha e França em 1886, retornando à Itália e França em 1891 e novamente à Itália em 1894 e 1905 e à Inglaterra em 1913. O artista, que havia iniciado sua carreira como pintor de gênero, foi além também como gravurista, tendo sido extremamente premiado e reconhecido.

No quarto, Peter Ilsted, 1901

Na sala de jantar, Peter Ilsted, 1887

As duas filhas do artista em Liselund, Peter Ilsted, 1909

Sara Ilinitchina Chtern (1885-1979), conhecida por seu nome francês **Sónia Delaunay Terk**, nasceu na província de Poltava, onde passou seus primeiros cinco anos de vida em função do trabalho de seu pai; a partir de 1890, cresceu em São Petersburgo, próxima a seu tio materno, um advogado próspero, membro do conselho editorial Efron & Brockhaus, Guénrikh (Henry, Henrique) Timoféievitch Terk (1847-1917) e sua esposa Anna Aleksiéievna Zák (1856-1911), filha do filósofo Iszraí'1 (Israel) Issaákovitch Zák (1831-1904), além de sobrinha de um grande banqueiro e financiador, Abram Issaákovitch Zák (1828-1893), e do escritor e jornalista Grigóri Iákolevitch Sýrkin (1838-1922). A família Terk ainda tinha outros membros bem-sucedidos, de modo que a artista teria declarado que desejava ser um membro adotivo dela; com eles Delaunay conheceu a Europa, visitando seus principais museus, o que teria sido um apoio substancial às suas habilidades, que foram percebidas pelo professor de arte na escola de pintura, onde estudou até os dezoito anos, antes de ingressar na Academia Estatal de Artes Plásticas de Karlsruhe. Após ler um livro do crítico de arte Julius Meier-Graefe (1867-1935) sobre Édouard Manet (1832-1883), decidiu mudar-se para Paris, entendendo que a cidade funcionava como um centro voltado para o encontro dos novos movimentos artísticos e artistas. Após algum tempo, sentiu-se insatisfeita com o estilo de ensino academicista, aprendendo mais ao visitar as galerias de arte, sendo influenciada visualmente por Van Gogh, Gauguin, Rousseau e os fauvistas. Casou-se em 1908 com o colecionador alemão, dono de galeria e crítico de arte Wilhelm Uhde (1847-1947), mas já no ano seguinte conheceu o pintor Robert Delaunay (1885-1941), divorciando-se em 1910 de Wilhelm para se casar com Delaunay, de quem já estava grávida. Nesse momento de sua vida, a artista estava envolta pelo cubismo, abandonando as obras com tendência ao naturalismo e ao figurativo. De 1914 a 1920, o casal viajou pela Espanha e Portugal, fazendo amizade com os artistas locais, inclusive encontrando-se com Diáguilev na Espanha, para quem desenhou os cenários de seu balé *Cleópatra*, de 1918. Em 1920, em seu retorno a Paris, inaugurou seu estúdio de moda; cinco anos mais tarde, participou da Exposição Internacional de Artes Decorativas com Aleksándra A. Ekstér (1882-1949), Natan I. Áltman (1889-1970) e Davi P. Chtérenberg (1881-1948). Sónia conseguiu destacar-se como uma alta representante da Art Déco e ainda ter suas criações de certo modo popularizadas em desenhos publicitários, objetos de design e até mesmo cerâmica. A partir de 1930, aproximou-se do abstracionismo de artistas como Kandínski, Mondrian e outros. Ilustrou muitos livros e desenhou figurinos da alta costura para peças teatrais, trabalhando, além disso, com escultura, cerâmica e aquarelas. Juntamente com Robert participou da concepção da Feira Mundial de Paris de 1937, para a qual criou um mural de 235 m², e também organizou o Salão de Art Nouvelle em Paris. Ela e o marido são reverenciados na França; o filho do casal, Charles (1911-1988) foi um proeminente crítico musical e historiador.

De Sónia Delaunay:

Menina adormecida (1907)

Dançarina de flamenco (1916)

Composição 35 (1930)

Cartas de jogar (1964)

Ivan S. Ijakévitch (1864-1962) foi um ucraniano, pintor e ilustrador soviético – um reconhecido “Artista do Povo da URSS”, título recebido em 1951 – que nasceu em uma família de camponeses pobres em um vilarejo do distrito de Úman, frequentou a Escola de Ícones de Kíev, de 1879 a 1882, a escola de desenho de Nikolai I. Muráchko (1844-1909), de 1882 a 1884, e, por fim, a Academia de Artes de São Petersburgo de 1884 a 1888, onde receberia uma pequena medalha de prata de reconhecimento por seu talento. Não concluiu a Academia por dificuldades financeiras, recebendo de lá apenas um título que lhe permitia atuar como professor de arte no equivalente ao segundo grau. Juntamente com outros artistas jovens trabalhou sob a direção de Mikhail Vrúbel na restauração dos antigos murais da Igreja de São Cirilo em Kíev. Foi pintor de tela, de livros e de patrimônios, em especial patrimônios voltados à temática religiosa. Contribuiu com a pintura de murais e ícones para várias Igrejas, entre elas a de Boris e Gleb e a Catedral da Santíssima Trindade. De 1905 a 1906 esteve à frente de uma escola de desenho em Laurel; em 1911 seguiu rumo à cidade de Berestétchko¹⁴ e lá pintou a Igreja de São Jorge, onde havia ocorrido a batalha de 1651. Seu trabalho expressou-se na direção do povo ucraniano, nas cenas cotidianas, nos tipos humanos, como, por exemplo, seus personagens cossacos. A partir de 1930, além de pintura, começou a dedicar-se com mais intensidade aos livros gráficos, ilustrando obras de vários grandes autores russos e não russos, a exemplo da *Eneida*.

Maria Ivánovna caminha, Ivan S. Ijakévitch, 1930

Princesa (1921); *O burro e o rouxinol* (1936), Ivan S. Ijakévitch

¹⁴ Onde havia ocorrido a batalha de Berestétchko, entre 1648 e 1657, travada entre os cossacos ucranianos, liderados por Bogdán Chmelnitsky, auxiliado por seus aliados tártaros da Crimeia, e o exército da Polônia e da Lituânia sob o comando do rei João II Casimiro Vasa; tratou-se de uma rebelião cossaca na Ucrânia que ocorreu após a expiração de uma trégua de dois anos; é considerada por muitos uma das maiores batalhas terrestre do século XVII.

Vassili A. Tropínin (1776-1857) nasceu filho de servos e inicialmente foi propriedade do mesmo conde a quem pertencia sua família, e mais tarde de outros nobres; permaneceu servo até os 47 anos. Apesar dos muitos anos de servidão, que certamente não foram fáceis, a julgar pelas denúncias de abusos e espancamentos, ele conseguiu manter um senso de autoestima e até mesmo uma atitude positiva em relação às pessoas, foco principal de sua expressão artística. Em 1798, recebeu o treinamento para especializar-se em várias atividades de uma padaria em São Petersburgo e, mais tarde, por ter seu talento para desenhos confirmado, foi enviado para a Academia de Artes de São Petersburgo, mas, ao retornar para a Ucrânia, em nome do conde Morkov, tornou-se uma espécie de pintor oficial da casa, sem deixar de exercer as demais funções, entre elas a de jardineiro. A partir de 1823, após obter finalmente sua liberdade, iniciou um registro de vários tipos humanos e recebeu o título acadêmico por várias de suas obras, em 1824. Inaugurou em 1833 uma escola pública que visava dar acesso ao ensino de artes; mais tarde, essa escola seria a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou. Em 1843 foi eleito membro honorário da Sociedade de Arte de Moscou. Deixou mais de três mil retratos.

Menino com um machado (1810); Velha cortando as unhas (1840), Vassili Tropínin

Velho cocheiro apoiado no cabo do chicote (1820); A rendeira (1823), Vassili Tropínin

Maurice de Vlaminck (1876-1958) nasceu em uma família de músicos parisienses, na Rue Pierre Lescot. Inicialmente teve contato com o violino, para somente mais tarde chegar à pintura; ao inaugurar um estúdio – na Maison Levanneur – já com mais de vinte anos, ao lado de André Derain, ele dava aulas de violino e tocava em uma banda para conseguir se manter. Em 1893 estudou com Henri Rigalon na Île-de-Chatou; finalizou o cumprimento do serviço militar em 1900 e casou-se duas vezes, a primeira com Suzanne Berly, em 1894, e a segunda, logo após o término da Primeira Guerra, com Berthe Combes; estabeleceu-se numa pequena vila a sudoeste de Paris – na Ruelle la Gadelière – e teve duas filhas. Casualmente encontrou André Derain em um trem para Paris ao final de sua passagem pelo exército, com quem fez uma amizade que duraria ao longo de sua vida. Em 1911, viajou para Londres e pintou o Tâmis. Em 1913, passou a pintar novamente com Derain em Marselha e Martigues. Durante a Primeira Guerra Mundial, começou a escrever poesia. A partir de 1925, viajou por toda a França, mas continuou a pintar principalmente ao longo do Sena, perto de Paris. Ficou ressentido com o cubismo, pois teria deixado o fauvismo obsoleto antes do tempo; culpou Picasso dizendo que ele arrastara a pintura francesa a um beco sem saída miserável e a um estado de confusão. No período da Segunda Guerra Mundial visitou a Alemanha, publicando em seu retorno um discurso contra Picasso e o cubismo em junho de 1942, no periódico *Comoedia*. Relevante sobre De Vlaminck é que ele integra um grupo de artistas que tinha a intenção de por fim à pintura acadêmica no século XIX e que no XX persistiu com movimentos destinados a isso, caso do fauvismo. De Vlaminck esteve próximo nesse movimento a outros dois artistas, Henri Matisse (o fundador do fauvismo) e André Derain. Era autodidata, e sua vocação revelou-se apenas em 1900, quando conheceu Derain. Em 1901, conheceu Matisse e ambos foram ver uma exposição de Van Gogh; nela se encantaram com a pureza das cores. Em 1905, esses artistas expuseram no *Salon d'Automne*, onde receberam a denominação de “os fauvistas”. Anarquista, De Vlaminck defendeu a utilização de cores puras, expressas na tela de modo rebelde e instintivo, com muita personalidade solidificando as cores. As cores eram definidas em uma tela quase sem preparação, o que permitia que cada uma delas gerasse uma imagem livre; técnica influenciada por Cézanne, que em algumas de suas obras deixa a tela destituída de cor, para que esta torne-se a perspectiva. As pinceladas são intensas e nada esguias, em cores agitadas que são sempre colocadas com solidez para conferir dinamismo, o que verificamos também em Van Gogh. O movimento da tela é feito para perturbar o plano, demonstra o seu estado interior e suas perturbações expressas ao leitor ao perceber esse movimento. Trata-se de uma representação puramente sensorial cuja base é a intensa emoção de um momento vivido e visto a partir do artista; a mensagem é seu sentimento cru. Embora o fauvismo tenha iniciado em 1905 e durado até 1907, não pode ser tido como algo isolado, pois pertence a um momento da arte que visava separar a cor do objeto, libertar a expressão da cor, eleger a cor como a maior governante da obra, baseando-se por isso em experiências do século XIX focadas na cor, como a dos impressionistas; tratava da violência e do brilho das cores como expressão emocional.

Piquenique em Bougival, Maurice de Vlaminck, 1905

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) nasceu em Limoges, sexto filho de um alfaiate e de uma costureira. A família mudou-se para Paris em torno de 1844, morando próximo ao Louvre. Frequentou uma escola católica local e aos treze anos começou a trabalhar como decorador de porcelana – fase em que aprendeu a copiar pinturas decorativas para pratos e louças – e, mais tarde, iniciou seus estudos de arte à noite; também teve aulas com o escultor Louis-Denis Caillouette. A percepção do copista foi sua principal ferramenta de aprendizagem; aos dezenove anos começou a copiar grandes obras do Louvre. Em 1862, entrou para a *École des Beaux-Arts* e também se tornou aprendiz no estúdio de Charles Gleyre, onde tornou-se amigo de Claude Monet, Frederic Bazille e Alfred Sisley; através de Monet, conheceu artistas como Camille Pissarro e Paul Cézanne, sendo reconhecido junto a eles como um dos principais membros do movimento impressionista parisiense. Em 1864, expôs no Salão de Paris a obra inspirada na personagem Esmeralda de Victor Hugo; no ano seguinte, expôs um retrato de William Sisley, pai do artista Alfred. Nesse período tinha dificuldades financeiras, dependendo muitas vezes do auxílio desses amigos artistas, que compartilhavam seus estúdios com ele, e de mentores e patronos. Ainda sem um endereço fixo, seus trabalhos iniciais visavam à ação instantânea da vida cotidiana, dando ênfase à luz e aos espaços entre cores brilhantes; mas seu fascínio principal era pela figura humana, o que o diferenciou dos demais integrantes do movimento, que possuíam como foco principal as paisagens e em seguida os cenários citadinos. Em torno de 1867, conheceu Lise Tréhot, uma costureira que se tornou a modelo de obras como *Diana* (1867) e *Lise* (1867), com quem teve um romance e, em 1870, uma filha chamada Jeanne que o artista jamais reconheceu publicamente. Em 1870, foi convocado para o exército para servir na guerra da França contra a Alemanha, sendo designado para uma unidade da cavalaria; ao adoecer com disenteria, retornou sem ter contato com qualquer ação mais violenta. No ano seguinte, decidiu juntamente com Pissarro, Monet, Cézanne e Edgar Degas realizar sua própria exposição em Paris, que ocorreria em 1874 e foi a primeira exposição dos impressionistas. A fama começou a chegar e ele passou a interessar ricos como Georges Charpentier e sua esposa Marguerite, que o convidaram a inúmeras reuniões sociais em sua casa, onde conheceu escritores famosos como Gustave Flaubert e Émile Zola, bem como recebeu encomendas de vários retratos de amigos do casal; sua obra de 1878, *Madame Charpentier e seus filhos*, foi apresentada no Salão oficial do ano seguinte e levou-o a admiração da crítica. Viajou no início dos anos 1880, visitando, além de todo o sul da França, a Argélia e a Itália. Em Nápoles, trabalhou em um retrato do famoso compositor Richard Wagner e também em três de suas obras-primas destinadas à dança. Viveu de 1881 a 1882 na Itália, onde foi apresentado a Raphael, sendo contagiado por uma mensagem poética cuja força expressava-se através da linha clara e da textura; nesse período já vinha se afastando do impressionismo para aderir a uma formalidade técnica nas formas. Esse caminho o conduziu a obras expressas pelas regras do classicismo, em especial no trato para pintar as naturezas-mortas, os retratos, os nus e as paisagens do sul da França, sua residência a partir de 1907. Casou-se, em 1890, com Aline Charigot, modelo de muitas de suas obras e namorada de longa data. Tiveram três filhos, Pierre, Jean e Claude, também inspirações para o artista. Mais tarde, persistiu em obras que retratavam o cotidiano doméstico, mas a partir de 1912, além do reumatismo que havia desfigurado suas mãos, teve um acidente vascular cerebral que o deixou na cadeira de rodas, o que não o impediu de amarrar um pincel à mão para continuar pintando até o fim. Morreu em dezembro de 1919, tendo visto sua obra ser adquirida pelo Louvre, em sua mansão em Cagnes sur Mer, sendo enterrado em sua terra natal, Essoyes, ao lado de sua esposa, que havia falecido em 1915.

Jovem mulher com trança no cabelo, 1876; Menina lendo, 1886; Jovem leitora lendo um livro, 1875-1876

Ígor E. Grabár (1871-1960) pertencia a uma família russa, mas nasceu em Budapeste, que fazia parte do império Austro-Húngaro, o que fez com ele e sua família atuassem fervorosamente contra a marginalização dos eslavos. Por essa atuação seu pai teve que emigrar para a Rússia em 1876, levando Ígor. O artista passou a estudar no Liceu de Moscou, até que em 1889, aos dezoito anos e sem recursos, seguiu para São Petersburgo, onde passou a cursar filologia, história e também belas artes enquanto se sustentava desenhando para revistas e escrevendo estórias cômicas. No ano de 1895 viajou para Berlim, Paris, Veneza, Florença, Roma e Nápoles, mas foi na Itália que se encantou pela criação dos grandes mestres do Renascimento e, em Paris, com as obras dos impressionistas e pós-impressionistas. Ao retornar à Rússia em 1900, era um artista mais amadurecido e com maiores referências; forjando seu próprio estilo a partir do que havia visto, Grabár mesclou o seu encantamento com a natureza russa, em especial com sua fisionomia no inverno às noções espaciais e de uso de cores do Renascimento e às linhas tênues do impressionismo. Ao longo de treze anos, a partir de 1910, voltou seus interesses para a arquitetura, museologia, história da arte e para o trabalho de preservação do patrimônio. Publicou uma edição em seis volumes acerca da história da arte russa, para a qual contribuiu com doze seções e por doze anos empenhou-se pela preservação do patrimônio material e imaterial russos, estando à frente da administração da Galeria Tretiakóv. Voltou a se envolver diretamente com a pintura em 1924, com especial interesse por retratos de familiares, amigos, cientistas, músicos e camponeses; em seguida, firmou-se no realismo, ao registrar de forma muito peculiar as estações do ano e seus efeitos na natureza russa, bem como o cotidiano campesino. Os traçados sutis do impressionismo conservaram-se fortemente em sua obra, expressa através daquele “aparente” descuido com o tecer de linhas que irão formar uma imagem pautada na condução do olhar do leitor.

Datcha nova (1903)

Em terra coberta de neve. Kazan (1905), Ígor Grabár

Pátio moscovita, Ígor Grabár, 1930

Nikolai A. Kassátkin (1859-1930) era filho de um gravador e litógrafo. Estudou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura com Peróv e Priánichnikov, de 1873 até 1883, recebendo uma medalha por sua obra que tratava da temática dos pedintes nas portas das igrejas. Em 1891, expôs junto com os *peredvíjniki* e tornou-se professor de 1894 a 1917. A partir de 1883, trabalhou por trinta anos com Ivan D. Sítin (1851-1934), contribuindo com ilustrações para seus almanaques populares, calendários e litografias de ensino; contribuiu com outras enciclopédias e para uma coleção chamada “História Russa em Imagens”. Recebeu uma medalha de prata na Exposição Universal, em 1900. Tornou-se membro da Academia Imperial de Belas Artes a partir de 1903. Ao longo de 1905 produziu uma série de obras inspirado pelo tema da revolução; após a Revolução de Outubro, sua escola foi fechada e mais tarde incorporada aos Estúdios Livres de Arte do Estado. Continuou como professor no Departamento de Educação do Conselho Distrital Sokólniki. Em 1923, após a Guerra Civil, foi nomeado primeiro “Artista do Povo da República” e tornou-se membro da Associação dos Artistas da Revolução (AKhRR). Em 1924, foi para a Inglaterra para documentar as vidas do proletariado de lá e, dois anos mais tarde, pintou retratos para o na época denominado Museu da Revolução. Considerado por muitos um dos precursores do realismo socialista nas artes, o artista faleceu de repente enquanto apresentava sua mais recente pintura. Em 1956, a União Soviética o homenageou com um selo postal comemorativo e com o nome de uma rua em Moscou; em 1971, recebeu ainda outra homenagem, por sua obra *Mineira*.

Menina junto à sebe (1893)

Mineira (1894), Nikolai Kassátkin

Pobres recolhendo resíduos na mina de carvão, Nikolai Kassátkin, 1894

Lukián V. Popóv (1873-1914) nasceu em uma família de camponeses pobres. A partir de 1876, estabeleceu-se o denominado serviço militar universal, ao qual seu pai foi convocado, levando a família a mudar-se para Oremburgo, onde Lukián frequentou a escola e se formou na Academia Militar Nepliúiev em 1891. Seus estudos artísticos ocorreram mais tarde na Sociedade Imperial de Incentivo às Artes; em seguida, de 1896 até 1902, estudou com Vladímír Makóvski, na Academia Imperial de Artes, na qual obteve uma bolsa para visitar a Alemanha e a França. Embora tenha continuado viajando por todos os vilarejos russos, após esta viagem ao exterior o artista fixou-se em Oremburgo, onde faleceu. Aderiu ao movimento dos artistas itinerantes e também à Sociedade de Kuíndji; estas adesões, que permitiram ao artista expressar-se a partir da observação da realidade, trouxeram-lhe problemas, pois após 1905 muitas de suas obras foram consideradas inadequadas; em especial aquelas que remetiam aos vilarejos foram julgadas “obras incitadoras”. Mesmo seu grupo o censurou em 1914, quando o artista teve uma de suas obras, que trazia uma criança morrendo, riscada de uma exposição dos *peredvíjniki*. Tal obra foi julgada inadequada por violar o tom de celebração da exposição; a pintura havia sido baseada no filho do artista, que nascera cego e, após uma cirurgia para corrigir a visão, havia falecido. O artista empenhou-se por manter o pé firme na realidade; suas obras, embora possam trazer pinceladas desprendidas, possuem o objetivo de no final formar uma imagem que pudesse narrar a maior proximidade possível com o que os olhos observavam; ao tratar do cotidiano dos vilarejos ele não desdenhou as pequenas minúcias e, ao expressar os caminantes na busca por novos lugares, ele cuidou de cada minudência, inclusive do frio cortante avermelhando a face dos personagens. Popóv obteve o título acadêmico somente em 1912, dois anos antes de sua morte, por indicação de Iliá Riépín.

Andarilhos rumo a novas terras, Lukián Popóv, 1904

Paisagem espiritualizada (1900); Avô auxilia a neta com o dever de casa (1914), Lukián Popóv

Filípp A. Maliávin (1869-1940) nasceu em uma grande família camponesa. Aos dezesseis anos, foi para o Monte Atos, mosteiro ortodoxo de São Pantaleão onde por quase seis anos trabalhou na oficina de ícones. Em 1891, o artista viu o trabalho do escultor, retratista e artista ao ar livre Vladímír A. Beklemíchev (1861-1919), em uma visita que este fez ao Monte Atos. Ao perceber como Maliávin podia ser autodidata, Beklemíchev o convidou para viver em São Petersburgo. A partir de 1892, tornou-se voluntário no Departamento de Pintura da Academia de Artes, onde após a reforma, em 1894, tornou-se uma espécie de discípulo de Iliá Riépin. Suas obras relativas à temática camponesa encantaram os colegas de Riépin, que viram o talento de Maliávin, o qual logo começou a receber encomendas para retratos. Sua obra *Riso*, enviada para a Exposição Mundial de Paris, em 1900, foi premiada com uma medalha de ouro e, um ano mais tarde, foi adquirida pelo Museu Veneziano de Arte Moderna. Nesse mesmo ano, o artista adquiriu uma propriedade em Riazán, onde se estabeleceu com sua família. Em seguida, sua obra *Três mulheres* (1901-1902), foi adquirida pelo Museu de Luxemburgo. A partir deste reconhecimento, Maliávin criou suas grandes obras, uma narrando uma mulher com lenço amarelo, a outra uma moça donzela, ambas de 1903, e, mais adiante, obras como as duas meninas camponesas em seu cotidiano e várias camponesas, sempre em trajes coloridos e brilhantes; os personagens principais das obras maliávinianas trazem aspectos do tradicional na arte popular russa, destituídos de clichês, pois a artista os criou à sua própria maneira, acentuando a origem natural em personagens femininas simples que ganham monumentalidade; seu cenário em negroito ou com seus fundos coloridos “convencionais”, enfatizam as grandes figuras em meio a um espaço raso e com a cor excepcionalmente destacada, quase decorativa. Em 1906, na exposição da Associação do *Mundo da Arte*, sua obra *Redemoinho de vento* foi recebida como uma conexão intensa com o estado de espírito revolucionário da época. Da iconografia, Maliávin extraiu o vermelho, presente em toda sua narrativa pictórica. Mesmo sem ter uma educação formal, em 1906 ele recebeu o título de acadêmico, ganhando uma viagem de três anos pelo exterior. Em 1911, expôs uma obra que se tratava de retrato de família, que, para os críticos, ficou como um reconhecido fracasso artístico. Após esta ocasião, o artista raramente exibiu suas pinturas, mas não deixou de trabalhar; pintou retratos feitos por encomenda sempre se voltando para as imagens das mulheres camponesas. A partir de 1918 começou a dedicar-se ao ensino; em 1920 mudou-se para Moscou e, em 1922, foi para Paris, onde, ao expor seu trabalho na *Galerie Charpentier*, em 1924, obteve grande sucesso. Ao longo de 1930 esteve ocupado organizando suas próprias exposições em diferentes cidades da Europa até o estouro da Segunda Guerra Mundial, quase na década de quarenta, quando se encontrava em Bruxelas. Sem saber línguas estrangeiras, foi detido por autoridades da ocupação, acusado de espionagem e liberado mais tarde. Na ocasião, já septuagenário, teve que caminhar de onde estava até Nice, onde ficava sua casa na época; não demorou muito para que falecesse.

A menina de fantasia bonita (1889); *Autorretrato com sua esposa e filha* (1911); *Mulher* (1916)

Lavoura ao pôr do sol (s.d.); *Um passeio de trenó* (1933), Filípp Maliávin

Ivan K. Aivazóvski (1817-1900) é aclamado mundialmente como um pintor de marinhas, cenas de batalha, colecionador e patrono das artes. Foi artista do Estado-Maior Naval e dominava cerca de seis idiomas; foi membro acadêmico e honorário da Academia Imperial de Artes, membro honorário da Academia de Artes de Amsterdã, Roma, Paris, Florença e Stuttgart. Trata-se do artista mais representativo de origem armênia do século XIX, nascido na família de um comerciante que possuía grandes propriedades na área de Lviv; mas não há documentos para comprovar com mais precisão a origem dos Aivazóvskis. Após a imigração para Feodósia, seu pai escreveu o nome em estilo polonês, “Gayvazovsky”; segundo o artista, o pai fez isso em função de uma briga com seus irmãos em sua juventude na Galícia, nos principados do Danúbio (Moldávia e Valáquia), onde estavam envolvidos com o comércio. Ivan descobriu suas habilidades artísticas e musicais muito cedo; aprendeu sozinho a tocar violino. Seu primeiro professor de desenho foi um colono alemão, o artista Johann Ludwig Gross, que percebeu o talento do menino; foi para a Academia Imperial de Belas Artes de São Petersburgo em 1833, recebendo prêmios como a medalha de prata a partir de 1835. Em setembro 1837 recebeu uma medalha de ouro. Foi enviado para a Crimeia, em 1838, onde passou os últimos dois anos de seus estudos, dedicando-se ao trabalho independente. No final do verão de 1839, voltou para São Petersburgo, onde em 23 de setembro recebeu um certificado de conclusão da Academia, e mais tarde, em torno de 1840, foi enviado em uma viagem ao exterior por seis anos, quando viajou por Veneza e Florença; desse período temos obras como *Torre gálata em noite enluarada* (1845). Trabalhou no sul da Itália, em particular em Sorrento, onde desenvolveu boa parte de seu estilo de trabalho, que focava a pintura no estúdio, e não totalmente finalizada ao ar livre. Teve uma obra comprada pelo Papa Gregório XVI, que também foi premiada com uma medalha de ouro. Foi elogiado por artistas do calibre de William Turner. Recebeu também a medalha de ouro da Academia de Belas Artes de Paris. No início de 1842, viajou através da Suíça e do Vale do Reno seguindo para a Holanda, e de lá foi para a Inglaterra; mais tarde, ainda viajou por Paris, Portugal e Espanha. Na Baía de Biscaia, o navio em que o artista estava foi apanhado por uma tempestade e quase afundou, os jornais de Paris chegaram a publicar a ocorrência de sua morte. No outono de 1844, aos 27 anos, retornou à Rússia; no mesmo ano, tornou-se um pintor do Estado-Maior Naval da Rússia, e a partir de 1847, professor da Academia Imperial de Belas Artes de São Petersburgo. Criou uma série de retratos das cidades costeiras da Crimeia, retratou as estepes da Ucrânia, temas bíblicos e históricos e ainda alguns retratos. Ao longo de sua vida visitou muitos países da Europa, e também outros locais como Constantinopla, os Estados Unidos e o Cáucaso. De cada uma de suas viagens trouxe temas para novas pinturas; por exemplo, numa visita ao Egito, foi para a abertura do Canal de Suez, o qual registrou, pintando também a grande pirâmide de Gizé. Construiu sua casa na zona portuária de Feodósia, para onde sempre retornava e onde abriu uma escola e uma galeria de artes. Interessado em arqueologia, dedicou-se também à proteção dos monumentos da Crimeia, supervisionando a escavação de mais de noventa montículos (parte desses itens encontra-se no Hermitage). Às suas próprias custas e em seu projeto artístico ergueu um novo edifício para o Museu de Antiguidades de Feodósia; por seus serviços prestados à arqueologia, foi eleito membro da Sociedade de História e de Antiguidades de Odessa. Em suma, teve uma carreira muito bem sucedida, repleta de prêmios e realizações.

Torre gálata em noite enluarada, Ivan Aivazóvski, 1845

Issaak I. Bródski (1883-1939) nasceu na região da Ucrânia, na família de um pequeno comerciante e proprietário de terras. Em 1896, graduou-se na faculdade da cidade de Berdiánsk, que considerava sua cidade-berço. Estudou na Academia de Arte de Odessa de 1896 a 1902 e, em seguida, continuou seus estudos na Escola de Arte Maior da Academia Imperial de Arte de São Petersburgo de 1902 a 1908. De 1909 a 1911, visitou Alemanha, França, Itália e Espanha. Em inúmeras pinturas, em especial nas de paisagens, observa-se certo maneirismo adquirido mediante a observação de alguns dos métodos e motivos das pinturas dos velhos mestres, associado aos elementos simbolistas da ficção, com destaque para os contos de fadas. Ainda antes da revolução de 1917, em 1916, reuniu-se à Sociedade Judaica para a Promoção das Artes, participou de várias exposições da Academia de Artes e de outras associações de artistas, tendo êxito na pintura de retratos, como o de Aleksandr Kérenski. Em sua juventude, que coincidiu com a revolução russa, o artista iniciou uma série de obras que prestava homenagem à política através das simbologias e lideranças bolcheviques, com destaque para os personagens da liderança como Lénin e Stálin, bem como homenagem a alguns episódios. Narrou, pela pictografia, por exemplo, a abertura do II Congresso da Internacional Comunista (1920-1924) e ainda uma espécie de funeral vermelho, que não era um fato, mas uma aspiração, que não viria a ocorrer. Foi generosamente recompensado pelo regime, recebendo um enorme apartamento na Praça de São Miguel (antigo bairro das autoridades soviéticas e atualmente o bairro dos museus) e, por ser considerado um fiel artista dele, gozou ao longo de sua carreira de muitos privilégios; foi o primeiro entre os artistas a receber a Ordem de Lénin (1934). Parte de sua obra foi reunida em uma coleção de pinturas russas e desenhos, numa filial do Museu de Investigação Científica da Academia Russa de Artes. Além de sua narrativa pictórica voltada às lideranças partidárias, o artista também esteve envolvido na reorganização da educação artística na URSS. Tornou-se professor a partir de 1932 e, a partir de 1934, diretor da Academia Russa de Artes de Leningrado. Foi um artista fiel ao denominado realismo socialista. Ao falecer em Leningrado, seu apartamento, que continha uma imensa coleção de obras de grandes artistas russos, foi declarado museu pelo regime soviético, deixando de sê-lo com o fim do regime. A propósito de sua obra *Lénin no Smolny* (1930), temos uma fotografia do artista observando seu modelo no Instituto Smolny durante o III Congresso da Internacional Comunista, ocorrido em 1921; o resultado foi um misto de realidade com a adição de um novo cenário na obra final.

Na datcha (1906); *Outono áureo* (1913), Issaak Bródski

Bródski esboçando a pintura de Lénin no III Congresso da Internacional, em 1921
Lénin no Smolny, Issaak Bródski, 1930

Mikhail F. Lariónov (1881-1964) nasceu na província de Tiráspol e aos 12 anos foi viver em Moscou. Inicialmente, estudou numa escola religiosa nesta cidade; em seguida, entrou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura. Teve como professores Levitán, Koróvin e Seróv, e foi influenciado por Pável Kuznetsóv (1878-1968), V. Boríssov-Mussátov e M. V. Néstеров. Em 1902, foi expulso da escola por apresentar obras de conteúdo julgado obsceno; tal evento foi essencial, pois a partir daí expressou-se com algumas das características do impressionismo, o que já se podia perceber em suas obras iniciais, como *Paisagem sob a neve* (1899), dentre outras, que foram adquiridas por colecionadores, entre os quais Pável Tretiakóv. Também realizou várias exposições com os colegas do *Mundo da Arte*. Ainda na escola, havia conhecido sua futura esposa, Natália Gontcharóva, com que esteve ligado ao longo de toda sua vida e busca criativa, embora a união tenha sido formalizada somente em 1955. Em 1906, foi convidado por Diáguilev para participar do *Salon d'Automne*, num período em que era particularmente fascinado pelo pós-impressionismo. No entanto, em 1907, iniciou gradualmente sua caminhada rumo ao primitivismo e à arte popular, buscando suas referências no sentido do abstrato, na arte ingênua do fauvismo. Após servir na linha de frente na Primeira Guerra Mundial, da qual voltou com uma concussão grave, voltou-se para o raionismo, a arte não objetiva. Em 1918, instalou-se com sua esposa em Paris, iniciando um período voltado para o projeto de uma arte que incorporava a performance artística. Nesse período, que foi até 1929, dedicou-se aos balés russos de Diáguilev. Ao compreender que no futuro não iria retornar à Rússia, voltou-se para uma arte que visava reagir ao abstracionismo, uma arte mais figurativa, o que se vê na obra *Primavera* (1920), na qual duas mulheres e uma criança encontram-se no jardim; nela, as silhuetas das personagens confundem-se com a forma de um jardim em cores pálidas, translúcidas e turvas. Lariónov morreu no subúrbio parisiense. A herdeira de suas obras oficialmente é a mulher com quem se casou em 1962, dois anos antes de sua morte, A. K. Tormilina-Lariónova.

Paisagem sob a neve, Mikhail Lariónov, 1899

Pavão (1910); Primavera (1920), Mikhail Lariónov

Natália S. Gontcharóva (1881-1962) pertencia a uma antiga família de nobres e, antes do início na carreira artística, frequentou aulas na Universidade de Moscou. Em 1901 entrou para a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura, onde estudou no departamento de escultura com Serguéi M. Volnúkhin (1859-1921). Em 1904, por seu trabalho escultórico, recebeu uma pequena medalha de prata, mas, desde 1900, havia iniciado um ciclo longo de viagens e, nesse período, começou a pintar, inicialmente com tendência ao impressionismo, com obras que foram expostas com sucesso em exposições do *Mundo da Arte* e outros. A partir de 1906, foi convidada por Diáguilev para participar da seção russa do *Salon d'Automne*, em Paris. Ela, que já conhecia M. Lariónov, que viria a se tornar o líder reconhecido de artistas russos de vanguarda, reuniu-se a esse momento que juntava vários estilos. Como Lariónov, teve interesse no cubismo e no futurismo, e em 1906, envolveu-se também com o primitivismo, além de sua posterior contribuição ao denominado neoprimitivismo. Não se prendeu a um único tema ou estilo; deixou uma enorme contribuição para a arte do início do século XX, voltada para a arte popular russa, expressa tanto através dos ícones do cristianismo russo, como também dos ídolos pagãos. Reuniu o que era considerado primitivo ao sofisticado, utilizando amostras de cores planas, que eram delineadas em um esquema claro, assemelhando-se às técnicas de Gauguin, cuja influência foi vivida por muitos artistas russos do período. De 1911 a 1912, interessou-se pelo raionismo; desse período é sua aclamada obra *O ciclista* (1913), mas sempre transitava entre vários estilos, associando-se aos artistas da vanguarda. Em 1911, na exposição do “Valete de diamantes”, teve apreendida pela polícia uma obra que associava Deus à fertilidade; em 1912, a censura da Igreja atingiu várias de suas obras com temática do evangelho. Suas contribuições esbarram em vários pequenos universos desse período da arte russa; merece destaque também seu trabalho nas publicações futuristas e sua contribuição ao poeta A. E. Krutchônikh em seus cartões postais; as litografias realizadas com os desenhos de Gontcharóva ilustraram também obras de V. Khliébnikov e outros; entre os futuristas, foi uma das poucas artistas a ser dedicar sem receio à narrativa literária.

Papagaios (1910); O ciclista (1913); Menino com galo (1913), Natália Gontcharóva

Bailarinas espanholas (1918); Primavera. Espanholas brancas (1932), Natália Gontcharóva

O moscovita **Aleksandr I. Golovín (1863-1930)** inicialmente estudou arquitetura, mas havia nascido e sido criado em uma família que amava teatro, música e literatura, tendo se familiarizado desde a infância com a música, para qual dizia possuir um ouvido apurado, o que o levou a empenhar-se no estudo do piano e do canto. Sua paixão pelas artes visuais manifestou-se mais tarde, já no ensino médio, o que traria no futuro a associação entre a musicalidade e as pinturas que descreviam obras de arte expressivas como “música para os olhos”. De 1882 a 1889 estudou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou; durante três anos no departamento de arquitetura e, em seguida, na peculiar classe de artistas como Vladímir Makóvski, Vassíli Polénov e outros. Nesse período, frequentou brevemente a *Académie Colarossi* e a *Académie Vitti*, em Paris. Viveu pouco tempo em Moscou, pois, a convite do governador do escritório de Moscou responsável pelos teatros imperiais, V. A. Teliakovski, mudou-se para São Petersburgo, para *A vila do tsar (Царское Село)*, onde, a partir de 1900, começou a pintar cenários para produções do teatro imperial, primeiro em Moscou e, em seguida, em São Petersburgo; contribuiu enormemente para a pintura de cenários, figurinos e todo o planejamento necessário à efetivação de grandes peças e óperas. Foi membro ativo da *Associação de Artistas do Mundo da Arte* e, juntamente com Koróvin, tornou-se um designer de interiores, da minúcia dos móveis às cores, e também um artista atuante na concepção do pavilhão russo na Exposição Mundial de Paris, em 1900. A partir de 1912, tornou-se Membro da Academia de Artes; em 1928, na república, um Artista do Povo.

Esboço da cortina principal para o drama de Liérmontov *O baile de máscaras*, Aleksandr Golovín, 1917
Esboço para a fantasia de Smeraldina para o drama de Liérmontov *O baile de máscaras*, Aleksandr Golovín, 1917

Cenografia para o balé de Tchaikóvski *O lago dos cisnes*, Aleksandr Golóvin, 1901

Ivan A. Pelevin (1840-1917) nasceu em São Petersburgo e iniciou seus estudos na Academia Imperial de Artes em 1856, onde se formou em 1862, recebendo mais tarde, em 1869, o título acadêmico por suas pinturas de gênero – nas quais captava cenas em que os personagens campesinos atuavam em seus cotidianos, tais como um café da manhã entre as crianças, um passeio de trenó, os afazeres de uma costureira no vilarejo, entre outros temas –, incluindo obras com conteúdo histórico com personagens como Ivan, o Terrível, Pedro I e a princesa Sofia. Além disso, contribuiu com obras de mosaico para afamadas igrejas de São Petersburgo, pois a partir de 1868 até 1874, havia se dedicado aos estudos de mosaico na Academia. Em 1874 mudou-se para Vilnius, onde serviu como governador geral, atuando também nas cidades de Káunas e de Gródna ao longo de dez anos. A partir da década de 1860, participou constantemente de exposições da Academia de Artes, exibindo seus trabalhos na Exposição Mundial de Londres (1862) e de Paris (1878) e na Exposição Nacional de Moscou (1882). Faleceu em São Petersburgo.

O primogênito, Ivan Pelevin, 1888

Vovô meio surdo, Ivan Pelevin, 1889

Crianças em um trenó, Ivan Pelevin, 1870

Nikolai K. Bodarévski (1850-1921) inicialmente estudou desenho em sua cidade natal, Odessa. Foi um pintor acadêmico, que se matriculou na Academia Imperial de Artes a partir de 1869, da qual viria a se tornar membro. Em 1871 recebeu quatro medalhas de prata por desenhos e esboços da natureza; em 1873 recebeu duas medalhas de ouro por sua narrativa pictórica acerca do episódio bíblico de Davi e Saul, persistindo ainda em temáticas bíblicas e recebendo o título de artista de primeiro grau em 1875. Juntamente com V. M. Vasnetsóv, M. V. Nésterov, A. P. Riábuchkin e outros, Bodarévski dedicou seu talento de 1895 a 1907 para a criação da narrativa pictórica da obra destinada à monumental catedral ortodoxa de Santo Isaque, em São Petersburgo, tendo sido responsável por dezesseis complexos mosaicos. Além de sua participação nesse projeto, o artista especializou-se no gênero de retratos, na pintura histórica e aventurou-se em algumas obras de cunho mais sensual. Contudo, a força de seu eixo expressivo foi a academia e suas temáticas, não integrando nenhum grupo de artistas que pudesse ser considerado subversivo.

Cristo diante de Pilatos; São Vladímir; Santa Maria Madalena, 1895 a 1907

Ao livro, 1905 e Retrato de Grigóri E. Raspútín, 1913, Nikolai K. Bodarévski

Nikolai E. Rachkóv (1825-1895) nasceu na província de Níjni Nóvgorod e cedo começou sua carreira artística por influência do pai, que era professor de arte, tornando-se conhecido na Escola de Arte de Arzamás, fundada em 1805. Deu continuidade a seus estudos na Academia de Artes, onde recebeu uma pequena medalha de prata em 1844. Tornou-se, como muitos de seu ciclo, um aclamado pintor de retratos, distinguindo-se dos demais pela altíssima e aguçada observação das minudências fisionômicas; conseguiu aliar sua vocação nos dois gêneros dessa arte, o do retrato e o do registro de cenas domésticas. Seus registros, especialmente de crianças e de cenas desprentensiosas com personagens encantadores, tornaram-se muito populares entre uma vasta gama de amantes da arte. Em 1845 participou da exposição artística de Arzamás com o retrato de um cigano e, no ano seguinte, tornou-se professor na Escola de Arte de Arzamás. A partir de 1860, estabeleceu-se e trabalhou em Moscou – cidade onde viria a falecer em 1895 –, fazendo caricaturas e desenhos satíricos para jornais, tornando-se muito popular entre os anos de 1870 a 1880, quando pintou inúmeros retratos de mulheres e crianças. Sua obra, exposta tanto na Rússia quanto em Paris, na exposição universal, em 1878, tornou-o ainda mais aclamado, sendo um dos distintos medalhistas da Academia Imperial de Artes, com obras adquiridas por Pável Tretiakóv e Kozmá T. Soldationkov. Além do seu caráter minucioso, a narrativa desses personagens únicos chamou a atenção por sua simplicidade, o que se vê, por exemplo, em *Menina com cartilha*, que retrata uma menina camponesa vestindo uma camisa branca com bordado vermelho e punhos, sentada a uma mesa, apoiando-se em seu braço direito; a luz desce sobre seu cabelo, parte dos ombros e seus olhos castanhos, atentamente voltados ao leitor da obra e deixando temporariamente de lado o livro aberto com letras grandes.

Menina com cartilha, Nikolai E. Rachkóv, 1866

Menina com bagas, Nikolai E. Rachkóv, 1879

Retrato de cigana (1846) e *Retrato de mulher* (1870 e 1886), Nikolai E. Rachkóv

As obras de **Illarión M. Priánichnikov (1840-1894)**, professor e um dos fundadores dos Artistas Itinerantes, nascido na família de um pobre comerciante da Província de Kalunga, constituem-se em narrativas prontas; em muitos casos, são narrativas flagrantes do cotidiano. A partir dos doze anos, passou a estudar na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, deixando os estudos por algum tempo para ser entregador de loja, retornado aos estudos a partir de 1856 e permanecendo até 1866; nessa escola, foi professor de 1873 a 1894. Influenciou enormemente o pintor satírico Vassíli Peróv, dentre outros. Por sua obra *Lendo carta em uma quitanda* recebeu a medalha de prata em 1864. Ao longo de sua carreira registrou as ações dos homens “comuns”, até que em 1891 sua tuberculose se agravou e o obrigou a residir na Crimeia. Um ano antes de sua morte, em 1893, foi eleito membro da Academia de Belas Artes. Além de algumas obras com a temática da guerra, é possível afirmar que toda a sua simpatia temática voltou-se para o registro dos humilhados e oprimidos. Era considerado um observador agudo da psicologia cotidiana. Suas imagens foram aclamadas pela crítica por possuírem uma imensa proximidade com a realidade, em especial as fisionomias dos personagens empobrecidos. Na obra citada, possivelmente estamos diante de uma jovem que, ao receber notícias de seus parentes campesinos, recorreu aos frequentadores de uma pequena loja por não saber ler. Vê-se a curiosidade do vendedor do balcão, a disposição do senhor que lê a correspondência e a emoção da protagonista que apoia a mão na testa e permanece em pé com o envelope na outra mão. A expressão de preocupação e tristeza em seu rosto contrasta com a expressão de curiosidade satisfeita dos demais personagens da obra. Em *Romança desapiedada*, estamos diante da narrativa de uma moça que inclina levemente a cabeça para o lado oposto do músico e que com uma das mãos segura seu lenço e com a outra tenta remexer em alguns objetos, aos quais dirige seu olhar para escapar de tal situação; o cantor, em contrapartida, está entusiasmado e continua seu ato. Nessa obra já é possível detectar as tendências satíricas que serão mais acentuadas em Peróv.

Lendo carta em uma quitanda, Illarión Priánichnikov, 1864

Romança desapiedada, Illarión Priánichnikov, 1881