

Seção aberta

O realismo crítico na arte russa: Vassíli Peróv

RESUMO

A imagem que o artista tinha de si mesmo se vê modificada a partir de sua relação com o *outro*. A biografia expressiva de artistas como Vassíli Peróv passou a ser permeada pela apreensão do *outro*. A gente comum encontra seu lugar na pintura russa e isso faz emergir o realismo crítico como gênero pictórico.

Palavras-chave: *Arte russa. Vassili Peróv. Realismo crítico.*

ABSTRACT

The image that the artist had of himself is modified from his relationship with the *other*. The expressive biography of artists as Vasily Perov became permeated by the apprehension of *the other*. Ordinary people find their place in Russian painting and this brings out the Critical Realism as a pictorial genre.

Keywords: *Russian art. Vasily Perov. Critical Realism.*

Ludmila Menezes Zwick

Mestra em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo. Doutoranda em Cultura e Literatura Russa na Universidade de São Paulo. *apuslynx@gmail.com*

A arte russa, breve esboço de suas movimentações e movimentos

Artigo recebido em: 09/12/2015.
Aceito para publicação em: 06/04/2016.

Carece de atribuições precisas a expressão artística russa do século 17, especialmente no caso dos ícones, pois os sobreviventes podem ser indícios capazes de permitir generalizações, já que muitos textos em manuscrito continuam a ser descobertos e suas datas reconsideradas. Os grandes modelos ortodoxos tanto da “alta” quanto da “baixa” cultura se fizeram a partir das necessidades do tipo de sociedade que era a Moscóvia (no século 17), e refletem o tipo de visão do mundo que a maioria dos moscovitas ainda mantinha. Dessa forma, os tzares em seus retratos, incluindo o jovem Pedro, o Grande, mais pareciam imperadores bizantinos que reis franceses ou ingleses; o projeto da Igreja ortodoxa permaneceu distinto da católica ou protestante; era, portanto, possível comprar um ícone ou uma edição do *Saltério*, mas não uma pintura a óleo.

Ao mesmo tempo, há evidências convincentes da receptividade para determinados aspectos da cultura ocidental, por exemplo, no desejo da elite boiarda de adquirir retratos com brasões. Os moscovitas não conseguiram assimilar muitas coisas que eram comuns aos membros das elites europeias, incluindo estátuas, mansões clássicas e retratos de suas esposas e filhas. Inexistia um programa consistente de “ocidentalização” para as artes durante os reinados dos tzares do século 17, e a visão de mundo ateísta do século 20 teve de lidar com o estranho fato de a religião estabelecida ter tido um prolongado controle sobre toda a expressividade artística russa.

No que tange à vida cultural e intelectual, Hughes (2006, p. 640) nos fala de uma cultura em transição, caracterizada dessa forma por historiadores quando se trata da Rússia no século 17, uma espécie de disputa entre tradição e inovação, entre a cultura local e as tendências importadas. A estrutura conceitual

de oposições binárias mostrou-se particularmente frutífera, pois, em especial, a alta cultura passou por mudanças que foram explicadas com referência à ocidentalização, à modernização e à 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 e 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 18, 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 17, 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 de pedra ou, com raras exceções, de metal fundido. A Moscóvia não tinha universidades ou teatros, e estava distante da Europa devido a uma cultura ortodoxa baseada em uma proibição distinta da existente entre protestantes e católicos.

Para Hughes, tentar compreender essa cultura, portanto, implica inicialmente abandonar a busca de gêneros e de atividades definidas pela experiência ocidental, pois a ideologia política expressou-se em imagens e rituais sem erudição. Os artistas e artesãos empenharam-se por promover pelas paisagens sagradas uma interação entre arquitetura, iconografia, vestimentas, coreografias e cantos sagrados (em procissões ou ritos religiosos). Trata-se de uma cultura cuja

base era conservadora, sem ser imune aos acontecimentos contemporâneos. A retórica oficial enfatizou a restauração em favor de Deus e dos antigos valores, por meio de uma nova dinastia governante universalmente aclamada com fortes ligações com o antigo; o sagrado Kremlin era um símbolo desse reino harmônico no qual o czar divinamente reforçava e ordenava as igrejas, seus ícones e artefatos religiosos (*Id.*, 2006, p. 641).

O leitor dessa imagem deve envolver-se emocionalmente, tendo a plena compreensão de que a “perfeição” pertence a outro mundo; neste mundo, a perfeição implica ter fé. Portanto, a arte bizantina não se dirige aos sentimentos externos buscadores de originalidade no estilo – a harmonia geométrica das partes, a reprodução fiel da realidade, a exaltação das características do corpo humano, o contentamento dentro de uma intelectualidade criativa que ocorre dentro desta existência –, mas visa os sentimentos internos, a capacidade de autorreflexão da condição existencial não almejando um contentamento com esta, mas uma herança. Para o cristão, a leitura de um ícone integra sua fé, e a imagem, o objeto, não representa a si, mas 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 dessa arte com os fatos sociais e históricos é um objeto de estudo vastíssimo.¹

Uma referência importante ao 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 respeito do Chermur de Leskov, escreveu Berenson (1960, p. 88): “pareço incapaz de compreender o humor russo, quer seja Gógol ou Dostoiévski ou Leskov”, já que o Chermur não se trata de um simples glutão que

quer vadiar pela vida, não se importando com nada, exceto grandes quantidades de comida, e sim uma figura alegórica denotando que a maior parte da humanidade dedica a sua atenção quase inteiramente à obtenção de alimento abundante para si, muito diferente do Bartleby de Melville, a quem, no entanto, esse personagem sugere vagamente. Mais adiante, os simbolistas irão manter essa preocupação religiosa; o simbolismo russo relacionou-se com o simbolismo francês, mas desenvolveu-se com características absolutamente próprias, pois esteve vinculado a autores como Dostoiévski e Blok. Na França, é possível dizer que o simbolismo associou-se à poesia; na Rússia, essa poética abrangeu a poesia em si, mas também outros gêneros literários, a filosofia e a pintura.

A pintura de ícones normalmente ignora as leis de tempo, espaço e perspectiva, reunindo o céu, a terra e a arquitetura e ainda homens e santos de épocas diferentes, sem se preocupar com a impossibilidade histórica da presença daquelas personagens no mesmo espaço. Os ícones e os afrescos foram examinados em busca de evidências de realismo, paisagens naturalistas, fisionomias camponesas e detalhes cotidianos; os historiadores soviéticos julgaram um sinal de progresso o aumento do número de edificações construídas com pedra e tijolo em vez de madeira. Segundo Hughes (*Op. cit.*), os estudiosos soviéticos tentaram identificar as distintas “escolas” de ícone, mas seus estudos foram comprometidos por buscas ideologicamente motivadas por recursos “progressistas” da arte “democrática” distante da opressão da corte czarista. A cultura religiosa tradicional, no entanto, manteve-se forte e as tendências seculares ocidentais operavam com limitações. A literatura e a arte dependeram da aceitação de hierarquias bem definidas em um universo de opositores em que uma luta

constante é travada entre o bem e o mal e, em última instância, onde as pessoas devem renunciar a coisas mundanas e seguir a tradição ortodoxa em seu dever íntimo de expressar o mundo divino para além do ícone (*Id., Op. cit.*, p. 641; 655-656).

No início do século 18, o período anterior a Pedro era considerado como um espaço em branco; a Rússia deveria alcançar a salvação cultural imitando e assimilando a cultura ocidental. Essa ideia de que a arte russa começou com Pedro dominou o próximo século e meio, e coincidiu mais ou menos com o período do classicismo dominante nas artes da Rússia e na maior parte da Europa. Somente a partir de meados do século 19, o imaginário russo voltou a ser recriado pelos artistas, ilustradores e desenhistas, como Iván Bilíbin, Apollinari Vasnetsóv, Andrei Riabúchkin e Viatchesláv Schwarz, que tentaram capturar o espírito do século. Entre outras ocorrências, com essa visão, longe de ser o período que preparou o terreno para ocidentalização, o século 17 *continua a ser o último bastião da verdadeira cultura russa* (*Id., Op. cit.* p. 660-662).

O barroco petrino (1700-1730), representado por Iván Nikitin (1680(?) - 1742), tinha o intuito de se reunir às nações ocidentais civilizadas pela via da arte e dos demais aspectos culturais e do desenvolvimento político e econômico. Ao convidar arquitetos, escultores, pintores e mestres da arte aplicada à capital de São Petersburgo, que fundou em 1703, Pedro pretendia contemplar seus feitos vendo uma Rússia mais “civilizada”. Com esse objetivo, a arte desenvolvida nesse breve período terminou sendo uma mistura do barroco italiano com o início do neoclassicismo francês e o rococó, além dos elementos da arquitetura e da engenharia holandesa; portanto, um barroco “impuro”, uma arte ainda incerta. A arquitetura foi o que

auxiliou o caminho da arte russa do barroco ao neoclassicismo (1760-1800), ao longo do período do absolutismo esclarecido, em parte devido aos gostos de Catarina, a Grande, com seu interesse pelo patrimônio artístico da Antiguidade e do Renascimento presente nas formas claras e distintas de ornamentação geométrica, correspondente ao espírito racionalista da arquitetura da ordem, da simplicidade e da grandeza de interiores classicistas. Todo esse movimento neoclássico coexistiu com o rococó (1760-1770), um estilo ornamentado na aparência dos interiores proveniente da França, diferentemente do barroco, que esteve mais associado aos países baixos – Flandres e Holanda –; esse estilo foi possível graças ao contexto francês, que era o do apogeu final da aristocracia no país *antes* da Revolução; momento, de certo modo, similar a outro momento que a Rússia viveria no tricentenário dos Romanov.

O rococó era extravagante e frívolo, conivente com os excessos cometidos por Luís XV (1715-1774) e Luís XVI (1774-1792). Na Rússia, o movimento não adquiriu plena popularidade, porque sua natureza íntima não correspondeu às realidades históricas da recente e rápida expansão imperial. Havia um interesse crescente pela sensibilidade do intelecto, e essa construção estendeu as mãos para as construções sublimes e racionais do neoclassicismo. O rococó no país promoveu o espaço necessário entre o barroco e o neoclassicismo precoce, que adaptou as formas bem-sucedidas do rococó e seu luxo refinado. Esses ambientes foram construídos com o objetivo de servir a encontros íntimos e não a grandes recepções. A arte traduziu em formas o que foi possibilitado pela política e pela sociedade de seu tempo, e essa transição do barroco ao neoclassicismo se deu devido à adesão de Catarina, a Grande, (1762-1796) aos princípios do Iluminismo.

A Rússia seria profundamente envolvida pelo romantismo somente no início do século 19, mas é relevante separar esse romantismo da concepção ocidental, pois, no Ocidente, de fato, o romantismo foi, em essência, um movimento revolucionário dirigido contra o domínio da tradição clássica. Na Rússia, por outro lado, devido à influência de Byron, Púchkin e Liérmontov, o termo foi interpretado em seu sentido original do século 17, ou seja, a obra vinha dotada dos elementos exagerados e fantásticos que eram característicos dos antigos romances; uma mescla de maneirismo e fantasia parecia especialmente indicada para uma sociedade que girava em torno da tão pitoresca personalidade do czar Alexandre I, que se tornara quase uma figura lendária, e seu charme, sua delicada e boa aparência, os acontecimentos de seu reinado, combinados com a doce melancolia de seu estado de espírito, deixaram uma marca profunda nos artistas russos da época. Herdeiro da arte do retrato da pintura russa do século 18, o filho de servo Orest I. Kiprenski (1773-1836) foi o mais antigo e um dos mais talentosos desses românticos. A sua inter-relação de cores e a tonalidade de seus retratos o situam em um sistema próprio de cores próximas que se separam na tela; com obras pintadas quase inteiramente nos tons de uma cor, o que o aproxima da poesia de seu tempo, mas, como Losenko, ao visitar Roma – que detinha uma tradição acadêmica –, ele se deixou levar por temas mais pretensiosos, e suas experiências na cor produziram composições com temáticas mais amplas do que a do retrato. Outro representante foi Vassíli Tropinin (1776-1857), associado a Kiprenski, por ter origem como servo e também porque se destacou na arte do retrato; diferentemente do pintor anterior, sua *mensagem* artística assumiu a forma de cabeças de meninas que representam a concepção da beleza feminina perfeita em Tropinin; esse recurso da

“beleza” seguiu em via contrária à miséria que teve em sua própria vida, sua mensagem contrapôs-se à sua própria realidade. Com uma atenção voltada para a pintura no estilo do pintor holandês Philips Wouwerman (1619-1668), Boris Orlovski (1792-1837) destacou-se mais no gênero dos desenhos que fazia para si do que na pintura que fazia para agradar o mercado.

Esse movimento cultural e intelectual que permeou toda a Europa nos séculos 18 e 19 foi uma reação ao neoclassicismo – a tendência dominante na literatura e na arte a partir da metade do século 18; o tardio romantismo russo se deu porque até a primeira década do século 19, ao tornar-se uma tendência de destaque na literatura entre 1810 a 1840, o fenômeno foi plena ou minimamente absorvido em várias formas de arte e em várias esferas da cultura. É possível afirmar que ele foi uma reação às sensibilidades do neoclassicismo; uma crença na bondade e nos valores (primitivismo – crianças mais rústicas tendem a ser heroizadas, e as crenças populares “incivilizadas” tendem a atuar fortemente na expressão); uma crença no valor único de grupos étnicos (nacionalismo), segundo a qual cada nação teria sua contribuição especial e única a fazer para a cultura mundial, e, por isso, uma simpatia nostálgica pelo passado nacional; e uma crença de que uma nação pensada para ser excepcionalmente valiosa também implica o individualismo, o excepcional valor de cada um. O neoclassicismo celebrava o universal na ênfase das características mais amplas, o romantismo particularizou a mensagem artística, tornou-a peculiar, por isso os retratos são visões idealizadas desses seres genuínos.

Em sua obra sobre a teoria do romantismo e a tradição crítica, Abrams (1958) relata que, ao tornar o artista um ser ainda mais especial, um gênio, o

romantismo foi na contramão do neoclassicismo, que o considerava um trabalhador de ofício (artesão). A obra do artista “gênio” participa de um fenômeno maior e inexplicável, por ser ato de um dom, o canal de emissão dessa mensagem, parte de atribuições únicas. Assim, ele deve ser original, contrastando novamente com o neoclassicismo, que defendia que uma medida de excelência artística deveria ser encontrada na conformação de determinadas obras por meio de padrões conhecidos (principalmente antigos) de bondade artística.

A visão romântica pautada numa espécie de en-deusamento do *outro* não o humaniza, porque quando é extensiva demais traz atribuições irreais. Era essa também uma das tarefas do romantismo; no entanto, o ideal de vida desse movimento, que ora torna mágicas as pessoas comuns, ora atribui luzes não comuns a um ambiente comum, ainda integra os sentimentos profundos dos seres humanos; integra a ânsia de que a realidade seja ultrapassada. Temos uma beleza que não pode ser manchada, temos um ideal de beleza e uma beleza ideal, que casa com o ideal de comportamento e conduta, o caso de personagens como o Cristo de Aleksandr Ivánov sem nenhuma gota de sangue ou expressão de sofrimento, com um belo corpo e uma bela mulher a seus pés. Temos obras relacionadas a momentos épicos que embelezam as tragédias por meio da atribuição de luzes e cores divinizadoras, mesmo em face do mais funesto fim. As pessoas apresentam-se com corpos expressivamente “belos” e com certa sensualidade, e apresentam reações nobres aos acontecimentos; elas protegem umas às outras, como o exemplo que temos de Karl P. Briullov (1799-1852), que em 1828 visitou Pompeia e Nápoles, onde assistiu à ópera de Puccini *Os últimos dias de Pompeia*; impressionado, ele faz dessa emoção sua obra-prima, expressa

seu sentimento, utilizando-se do sentimento de outra forma de expressão artística. A obra se explica, porque se a arte não tem compromisso com a realidade, então, esse narrador pictórico oferece ao leitor a pintura de uma encenação teatral, e não uma obra genuinamente experiente; seus retratos e desenhos posteriores são trabalhos mais amadurecidos, possuem mais vitalidade aliada à sutileza. Aleksandr Venetsiánov (1779-1847) trouxe uma arte mais substancial, pois, como seus contemporâneos ocidentais, seus interesses foram absorvidos pelo árduo estudo, ou seja, o lado técnico da pintura a óleo. Tendo sido aluno de Borovikovski, teve seguidores que aplicaram os princípios realistas aos seus próprios retratos da classe média russa. Estes apresentam narrativas mais autênticas do cotidiano e são os primeiros exemplos de uma forma de mensagem artística que conflui com o trabalho de Aleksandr Benois e Mstisláv Dobujínski.

Nesse contexto, temos ainda um oficial aposentado do exército, vivendo com uma pensão inexpressiva, sem grandes pretensões, mas que com grande sinceridade e atenção, aos trinta anos, inicia na pintura, Pável A. Fedotov (1815-1852), cuja produção possui um estreito vínculo com as obras de Tchekhov e de Gógol, mas cuja expressividade foi limitada pela falta de estudos técnicos e por sua morte prematura. É um artista intimista que traz cenas dos interiores minuciosamente reproduzidas para expressar o interior do homem. Seu sucessor imediato, Vassíli Peróv (1833-1882),² teve menos infortúnios, tendo sido treinado para ser artista desde a infância e atingido realizações mais elevadas, aliadas ao seu ritmo e poder de observação. Profundamente sincero, ele fez coexistir a força de sua honestidade com a leveza de seu toque ajustado a um senso de humor que foi limitado pelas condições políticas existentes na Rússia, quando passou a um gênero moralizante

de pintura. Contudo, a rigidez e a contenção típicas do século 19 – o agrupamento dos elementos no espaço pictórico é mais limitado, tal como o uso da cor –, começou a aproximar esses artistas do nível pictórico de pintores que os antecederam, como William Hogarth (1697-1764).³

Com uma tendência completamente diferente, de cunho religioso no tema e na abordagem, Aleksandr Ivánov (1806-1858) desloca a *mensagem* não para o universo externo da denúncia, mas para o interno da concepção espiritual, utilizando o senso de forma e de composição no empenho de expressar emoções religiosas ao modo ocidental. Ele teve seguidores do nível de Nikolai Gay (1831-1894), que como Ivánov, era genuinamente religioso, seus quadros combinam o naturalismo ocidental e o descaso ortodoxo pela física e pela matemática, contrastando com a beleza espiritual.

Segundo Leek (2005, p. 12-15), de início, a equipe da Academia Imperial de Arte em São Petersburgo foi constituída de professores estrangeiros, em especial franceses e italianos. Como resultado, a pintura russa durante a segunda metade do século 18 e primeira metade do século 19 esteve muito vinculada às modas prevalentes em outras partes da Europa; essas modas chegavam com certo atraso à Rússia, em função da distância de São Petersburgo e Moscou das capitais da Europa Ocidental. A oportunidade que os pintores russos tinham para familiarizar-se com a arte russa, e, principalmente a arte não russa, se deu graças 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 a compra por Catarina, a Grande, de obras-primas francesas, italianas e holandesas

para o Ermitage. Embora a Academia ostentasse uma coleção diversificada de obras-primas estrangeiras, nem todos os alunos estavam adequados ao conteúdo. Em 1863, a realização do *Salon des Refusés*, em Paris, contou com a participação de treze pintores e um escultor que se demitiram da Academia em protesto às suas atitudes conservadoras e regulamentos excessivamente restritivos, criando em seguida uma cooperativa de artistas, a futura associação com base mais ampla e mais bem organizada que viria a ser a Sociedade de Exposições Itinerantes de Arte, tendo sua primeira exposição realizada em novembro de 1871 (foram quarenta e três, a última em 1923).

Por volta de 1863, num incidente trivial, treze alunos da Academia de Belas Artes 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 da Academia. Isso causou um impacto grande na vida desses artistas, pois, em sua maior parte, eram pobres e dependiam de seus diplomas para a sua subsistência, o que anunciou uma aliança que iria impactar o curso da pintura russa – os *Peredvíjniki*. Eles formaram a *Sociedade de Exposições Itinerantes de Arte* e, a partir de 1870, seus integrantes começaram a se deslocar de um lugar para outro exibindo suas obras, com o objetivo de popularizar a arte em locais distantes dos grandes centros. Ao escolher assuntos sociais e políticos para suas imagens, eles esperavam tornar pública a sua consciência política; sem um sistema “ditatorial” para a expressão, alguns desses artistas, como Iván Kramskoi (1837-1882), seu primeiro líder, Viktor Vasnetsóv (1848-1926) e Mikhail Nésterov (morto em 1862) concentraram-se em temáticas eslavófilas; outros seguiam Vassíli Verechtcháguin (1842-1904) – um artista de guerra,⁴ que, além de trabalhar com os

Peredvíjniki, tinha um estúdio em Paris e havia recebido uma educação mais ocidentalizada e que, embora simpatizasse com os eslavófilos, estava entre os seguidores de Venetsiánov –; Iliá Riépin (1844-1930) e Vassíli Súrikov (1848-1916) optaram por temas históricos; outros ainda, como Vassíli Peróv e Aleksandr Makovski (1869-1915), tornaram-se pintores de gênero; temos ainda pintores como Isaak Levitán (1861-1900), Arkhíp Kuíndji e o paisagista Iván Aivazóvski (1817-1900), que pintaram temas e paisagens naturalistas para fazer alusão ao intimismo.

Era a época em que a agonizante tradição acadêmica ainda controlava rigidamente os artistas. Súrikov, diferentemente de Riépin, em obras que retratam a morte do filho de Ivan IV e os cosacos, não selecionou nenhum grande evento na história russa; essa seleção, de certo modo, esteve muito ligada ao controle acadêmico. Ele preferiu os temas mais provocativos e fez aparecer na arte a bravura dos indivíduos comuns em meio a grandes acontecimentos; o pequeno indivíduo se destaca mais que o acontecimento. A serenidade melancólica em sua obra é bem mais intensa do que em Riépin, ao mesmo tempo em que não perde a vitalidade objetiva de um narrador pictórico emocionalmente abalado frente às injustiças. Sua *mensagem* se apresenta envolta de compenetração, seriedade e autossuficiência; por meio de suas escolhas para o espaço pictórico, emitiu a observação de um homem desvinculado de grupos, mas integrado pela via da alteridade aos acontecimentos, e um enunciador da pintura liberta de interpretações restritivas.

Influenciado pelo naturalismo de Ivan Chíchkin (1831-1898) e pela escola francesa de Barbizon, Isaak Levitán destaca-se no registro das paisagens. Sua afinidade com o campo em uma íntima

e amorosa relação deixou resultados capazes de conduzir os leitores às suas questões mais filosóficas. Na zona campesina, Levitán encontra a mensagem a ser emitida pela via metafísica; a natureza é maior do que ele e todos nós, por estudar muito para aperfeiçoar sua arte, ele a dominou, mesmo tendo morrido jovem; sem estetizar a pobreza, ele a embeleza da forma mais nobre. Em sua pintura, cada estação russa encobre o ser humano de tal forma que ele torna-se desnecessário de primavera a inverno; o sagrado está na natureza, é dela sua essência artística. Já Arkhíp Kuíndji (1842-1910) apresenta-nos a natureza de modo praticamente “impressionista”, delineando a expressão pela sutileza de cada sublime cor, enquanto Valentin Seróv (1865-1911), também paisagista e aluno de Riépin, desafia o leitor com sua genialidade; a *mensagem* está na genuína concepção de beleza. Ele transborda o espírito muito individual e cultural de seu contexto. Seu realismo escancarado o torna um narrador pictórico essencial para a compreensão do período czarista; sua arte é um documento histórico a ser questionado.

Um realismo crítico rumo à sátira pictórica

A imagem que o artista tinha de si mesmo se vê modificada a partir de sua relação com a imagem que ele registra do outro. A observação de como o sistema de conhecimento do outro é construído de modo coeso traz a aquisição de um mínimo conhecimento do conhecimento maior que visa integrar as peças da sociedade circundante; peças estas que, ao se encaixarem umas nas outras, permitem ao artista a geração de uma arte, de certo modo, destituída de romantismo, mas perceptiva do outro. Artistas como Vassíli Peróv, tiveram sua biografia expressiva permeada pela apreensão do outro. A gente comum na pintura russa fez emergir a sátira como gênero pictórico.

Uma das principais preocupações dos artistas itinerantes era a de que a arte deveria chegar a um público mais vasto; a arte começa a dialogar com as pessoas comuns. E, como os impressionistas na França (que também realizaram sua primeira exposição em 1874), os *Peredvijniki* abraçaram um amplo espectro de artistas, com diferentes estilos e uma grande variedade de preocupações artísticas. Membros de uma Sociedade com uma organização mais coesa e com uma ideologia coerente em seus objetivos, os Itinerantes preocuparam-se ativamente com as condições em que as pessoas comuns da Rússia viviam e se empenharam por estimular a consciência das terríveis injustiças e das desigualdades que existiam em sua sociedade contemporânea; dessas preocupações surgiu o movimento artístico que veio a ser conhecido como *Realismo Crítico*.

O incômodo do artista diante das cenas cotidianas, antes contido, torna-se sua expressa revolução. De cada artista, seria possível extrair várias narrativas, das quais esta leitura apresenta somente uma centelha da curiosa expressividade satírica de Vassíli Peróv. Em obras como esta, a imagem do outro tece a biografia expressiva do artista. A pictografia passa dessa forma a um novo gênero, o da sátira.

Esse momento do Realismo Crítico foi importante para que a imagem que o artista tinha de si mesmo fosse modificada a partir de sua relação com a imagem que ele registra do outro; nesse contexto, do mesmo modo que ocorreu na política – saltos abruptos após lentos processos –, na arte é possível verificar que os movimentos e os estilos pularam etapas na Rússia. Enquanto no restante da Europa Ocidental os movimentos artísticos e o desenvolvimento de novos estilos – também coerentes com a política e com a sociedade de cada tempo –, caminharam dando um passo após o outro, os

artistas russos tiveram que correr atrás de uma série de conteúdos em um curto espaço de tempo, mas, para tratarmos dos movimentos artísticos, precisamos refletir acerca das modificações humanistas que proporcionaram uma nova linguagem à arte desse contexto; podemos nos referir a elas dessa maneira, porque a arte começa a igualar em suas narrativas pictóricas o que as narrativas sociais impossibilitavam. Ainda temos um país com divisões severas, mas temos todo o incômodo expresso pela via da arte, começamos a entrar não apenas nas igrejas e nos palácios, mas também nos vilarejos – em seus espaços abertos, por meio das paisagens circundantes e em seus espaços fechados, por meio das moradias dos camponeses – e a ver os homens esquecidos dos centros urbanos.

O fato de não termos uma arte focada apenas nos conflitos da nobreza e seu cotidiano, ou mesmo no clero e nas classes mais abastadas, não significa que estes foram excluídos como personagens, mas que deixaram de ser o centro; isso teve uma relevância fundamental para o florescimento de distintos movimentos artísticos e distintos modos de se fazer arte. Temos de pensar que essa arte foi possível porque surgiu uma nova mentalidade, um homem mais crítico de sua realidade, que expressou esse sentimento nas telas. Era uma arte realizada por homens que refletiam acerca das disparidades sociais absurdas, alguns com vínculos políticos e outros não; mas, em comum, tinham a vontade de alertar a sociedade russa, e não apenas acerca de um cotidiano completamente distinto, mas dos conteúdos “particulares” das residências; as obras parecem nos conduzir emocionalmente ao mesmo estado emocional do personagem registrado, nos compadecemos dele, olhamos fixamente sua concentração direcionada ao objeto que segura, suas pernas reunidas e seu movimento corporal que, não apenas

na pintura, mas para além dela, parece ser uma atitude imutável; ele está estático. Sem alarde, a obra ocupa pequeninos espaços de personagens comuns, o espaço pictórico também se torna pequeno, trata-se dos quartos do personagem, ou dos personagens em uma única rua vivenciando uma única cena. No período é possível encontrar obras com sobrecarga de personagens, símbolos e espaços, mas não em exemplos como este (figuras mais abaixo). São obras que visam emitir um apelo à reflexão não apenas acerca da condição humana de cada homem ou criança, mas dos demais que se encontram na mesma condição, e que capturam o espectador porque capturaram o artista. Não há mais ninguém para dialogar além da imagem do *outro* por meio do artista, o espaço e o tempo estão condensados nesse rememorar da imagem e sua melancólica solitude; em alguns momentos, o artista poupa-nos de suas perdas, elas se apresentam apenas de modo metafórico, no caso de obras como *A troica*; em outros, como em *A última jornada*, o enunciado revela-nos que nada mais aconteceu, nunca mais, nada que o personagem pudesse ver, sentir ou ouvir.

Peróv traz aquelas pessoas que clamam aos ícones; a personificação dos pedintes já retratados nas igrejas, aqueles que ficavam distantes do clero e da nobreza atirados ao chão. Aqueles a quem apenas uma pequena luz cedida pode iluminar o dia, enfim, deparamo-nos com preces dispersas no vilarejo. É-nos concedida pela narrativa pictórica a oportunidade de conhecer a miséria, as condições precárias da vida camponesa e seu apelo para uma religiosidade que não irá prover sequer os meios de subsistência. Esse excessivo ciclo de nascimento e morte nos revela a crítica mais profunda do artista que viu brotar gente em meio a tantas outras gentes não crescidas, e, na sequência, a morte prematura de muitos.

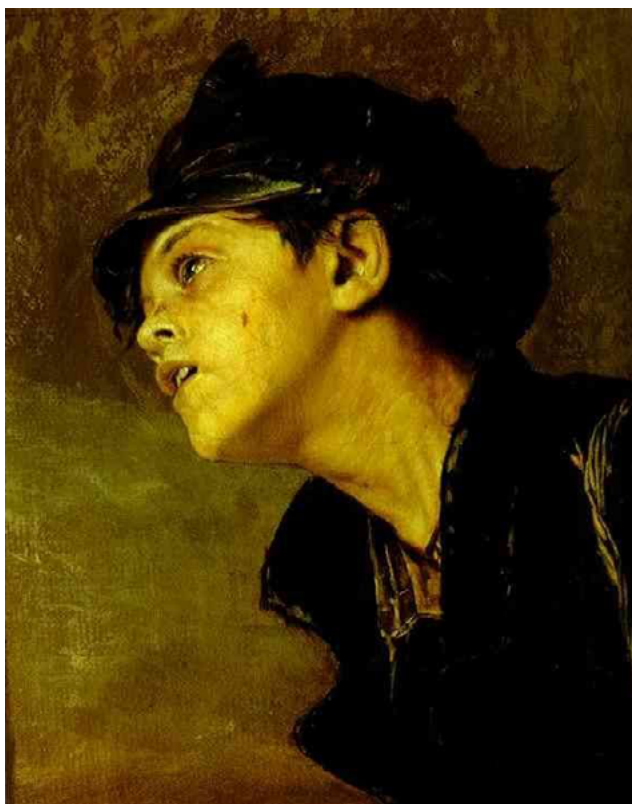


Figura 1 – Troica, Vassili Perov, 1866*

*Galeria Estatal Tretiakov, óleo sobre tela,
123,5 x 167,5

Ele satiriza essas condições de vida, faz uma narrativa que visa expressar as coisas como elas são do ângulo da previsibilidade lógica em meio à ilógica distribuição dos recursos entre os homens; suas obras nos elaboram questões.

Algumas das pinturas do período possibilitam uma leitura sequencial; temos que a trajetória de vida do bebê seja a morte prematura, os espaços são pequenos para tanta gente. O registro da gente simples nesses espaços repletos não é comum apenas à pintura russa desse período; podemos mencionar pintores como o escocês Thomas Faed (1826-1900), Johann Georg Meyer von Bremen (1813-1886), e os italianos Giuseppe Magni (1869-1956) e Gaetano Chierici (1828-1920). Em breve, as crianças começaram a carregar outras crianças. Por meio da arte, temos a possibilidade de começar a conhecer a “gente” comum,⁵ o homem destituído de nobreza.



A sátira apresenta-se nas obras de Peróv como a urdidura que sustenta a trama da denúncia, aguçada contra a hipocrisia do cotidiano; nada nela é superficial ou distraído, pois a retenção dos pensamentos do artista acompanha os acontecimentos do indivíduo que comunica ao outro sua própria existência.

Os dramas em prosa do século 18 satirizavam impiedosamente os “matutos”. De peso semelhante ou superior a essas cenas cômicas eram as variantes trágicas ou furiosas. O camponês preso na planície, à mercê dos “intrometidos citadinos”, tornou-se o protagonista de um grande número de narrativas. Essa dicotomia campo / cidade, urbano / rural, foi uma temática menos empregada ao longo do governo stalinista, pois, nesse tempo, os escritores não eram mais livres para isso. Somente durante a guerra de 1941-1945, ao sofrer juntos, os russos conseguiram diminuir a distância entre as cidades ricas, exploradoras, e a imensa planície trabalhadora. Essa foi uma das razões pelas quais as narrativas sobre a Segunda Guerra continuaram a ser um gênero literário vigoroso na Rússia por muito tempo (EMERSON, 2008, p. 27).

Figura 3 – *Troica*, Vassili Peróv, 1866 - detalhes



Figura 3 – *Troica*, Vassili Perov, 1866 –
Detalhe

É possível inferir que a pintura ajudou a promover uma inversão da sátira; os satirizados, então, são o clero e a nobreza, para trazer com toda a força à tona a condição humana na pobreza. Vassili Perov coloca o grande trenó, normalmente puxado por três cavalos emparelhados, para ser puxado por três crianças no aprendizado de seu trabalho de transportar água. Com a simbologia da “trindade”, o pintor fornece com sua percepção do outro um golpe nada sutil a seus receptores; ele opta por tentar forçar no outro a percepção do além de si. A menção ao velho testamento está concatenada com o mosteiro que coloca a religiosidade como a coadjuvante que não dá suporte à obra. O todo abarcado pelo espaço pictórico causa um impacto que reverbera na distribuição dos personagens e dos cenários para nos remeter sem cessar ao esforço desmedido das crianças utilizadas no trabalho prematuramente. As crianças e suas fisionomias fatigadas e seus dentes doentes olham cada uma em uma direção distinta, expressam personalidades e atitudes distintas; o menino mais próximo ao mosteiro tem olhar implorante, a criança do meio traz um olhar que segura as

lágrimas, há dor e estagnação do cansaço de quem está a mais tempo realizando a tarefa, e a menina mais jovem traz um olhar resignado, que se esquia do público; o cão é o mais decidido, o pai desaparece como a força bruta para a sobrevivência sem recompensas, e nada serve de amparo às crianças, menos ainda a Igreja, àquela a quem a obra golpeia seriamente.

A *troica*, que começou a ser pintada em 1865, nos conduz ao desfecho visto na despedida dos mortos em *A última jornada*, que, sem apresentar os mesmos personagens, nos apresenta uma condição humana; cada personagem é a condição humana de uma maioria imersa em uma sociedade de acordo com as funções que lhe cabem. Nessa obra, no trenó, temos apenas três vidas e uma quarta vida ceifada no caixão, o trenó também segue acompanhado por um cão. Ocorre uma empatia na qual o *outro* não é visto com intuito de fazer-se uso da arte, o *outro* não é o objeto da arte, mas a condição que humaniza a arte, sem estabelecer vínculos concretos ou conviver com cada personagem retratado por



meio de ativa participação no cotidiano dele; o artista tem sua humanidade reforçada pela emissão de sua mensagem. Na carroça, o cavalo e a mãe encontram-se cabisbaixos, a criança cansada abraça o caixão de uma parte da família que está adormecida para sempre; ao lado, segue a criança debilitada que não sabe bem quando e onde irá adormecer. A obra nos mostra a pintura como consequência da reflexão sobre a vida, como aliada de uma apreensão lúcida de seu contexto e como uma forma de ver o outro. Nesse sentido, o realismo crítico de Perov que irá conduzi-lo à sátira pictórica não precisa de grandes subterfúgios, porque esmiúça a realidade e responsabiliza cada qual por seu papel.

Figura 4 – A última jornada, Vassili Perov, 1865*

*Galeria Estatal Tretiakov, óleo sobre tela, 45,3 x 57 cm

Essa arte, na qual cada artista não deixou de ter sua personalidade expressiva, trouxe universos “aparentemente” distantes de um território extenso e se responsabilizou por olhar e mostrar aqueles que, até então, não apareciam na pictografia.

REFERÊNCIAS

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Norton, 1958.

Berenson, Bernard. *One Year's Reading for Fun*. New York: Alfred A. Knopf, 1960.

Emerson, Caryl. *The Cambridge Introduction to Russian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2008.

Hogarth, William. *The Works of William Hogarth*. London: Printed for Baldwin and Cradock, G. Woodfall, 1835.

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.

Leek, Peter. *Russian Painting*. New York: Parkstone, 2005.

NOTAS

- 1 Não se sabia muito 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.
- 2 Vassili Peróv, influenciado por artistas como Pável Fedotov, delimitou os princípios do

realismo crítico e trouxe com ele a sátira pictórica. O filho ilegítimo do barão G. K. Kridiner, um procurador de Arzamas, ingressou na Escola de Arte de Stupin, em Arzamas, em 1846, onde, por causa de sua boa caligrafia, foi apelidado de Peróv, a partir do termo russo para designar caneta. De 1853 até 1861, frequentou a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, onde, por sua obra *Sermão no vilarejo* (1861), recebeu a medalha de ouro e subsídios para uma viagem para o exterior; o artista escolheu a França. No mesmo ano, ele pintou a *Procissão de Páscoa em um vilarejo*, insultando de modo patente o clero, obra que inspiraria Riépin em *A procissão religiosa de Kursk* (1880-1883). Peróv retornou de Paris após ter aprofundado seus estudos em técnica de pintura. Seus retratos de personalidades como Rubinstein, Dostoiévski e outros são primorosos e dados como referências, pois atingiram a humanidade dos retratados. Sem produzir muito nos últimos anos de sua vida, Peróv morreu prematuramente de tuberculose em 1882.

3 O artista foi o primeiro britânico a ganhar fama internacional no século 18, e sua veia satírica e moral figura em pinturas como *A jornada da prostituta* (1732) e na série de seis obras *Casamento conforme a última moda* (1743-1745) (HOGARTH, 1835). Em obras como a *Alameda do gim* (1751), a mensagem do narrador pictórico captura a desgraça da sobrevivência em uma rua de Londres denunciando e condenando o excesso do consumo de gim, que conduzirá todos à morte. A obra é extremamente descritiva; Londres torna-se uma espécie de inferno dantesco urbano no qual a sociedade decai. Enquanto um bebê é atirado, ao fundo um cadáver é depositado

num caixão de quinta categoria; o artista quer denunciar, quer emitir, por meio de sua obra, a sua opinião, quer reformar o que para ele seria a moralidade no operariado, que, ao se entregar aos vícios danosos, tem como única perspectiva ingerir essas substâncias até a morte.

- 4 Esteve no cerco de Samara e nos Balcãs; a aspereza da guerra fortaleceu seu realismo, e embora fosse um artista voltado ao moralismo, sua sensibilidade figura em desenhos e sua sinceridade traz uma cena de guerra capaz de ativar a função emotiva do artista a qualquer instante ao leitor do presente.
- 5 O inglês e pré-rafaelita da era vitoriana James Collinson (1824-1881), embora tivesse obras de caráter religioso voltadas para a fé cristã e fosse integrado a um movimento artístico que “aparentemente” apresenta um abismo intransponível quando comparado aos artistas russos, também nos revela o homem do povo, o interior das casas humildes e as ruas abarrotadas de miséria. Por estradas distintas da escolhida pela Rússia, que talvez tenha optado por maiores ou menores desvios de acordo com as organizações sociais que ganhavam novas configurações, em outros países europeus podemos encontrar exemplos como o do escocês Erkin Nicol (1825-1904), e o francês Guillaume Charles Brun (1825-1908); a pirâmide social expande-se na narrativa pictórica.