

## MARTIROS SERGUEIEVITCH SARIAN, MUITO PRAZER!

Chaké Ekizian\*

*Resumo:* O texto apresenta o pintor armênio Martiros Sarian em sua trajetória pictórica. Reflete sobre sua obra e o seu processo de trabalho, mediante o detalhamento descritivo de algumas de suas telas.

*Palavras-Chave:* Sarian, arte, modernismo, Rússia, Armênia, pintura.

Cidadão russo de origem armênia, Sarian faz de sua atividade plástica, um instrumento de conhecimento. Estabelece, em sua trajetória de vida, uma relação profissional com as artes plásticas que o desafia e cada trabalho realizado, isoladamente, mostra-se no conjunto de sua obra como um projeto para o próximo. A totalidade deste acervo apresenta pontuações que trazem inovações. Torna-se patente, nos noventa e dois anos de Martiros Sarian, a atitude de um pesquisador que está procurando novas referências descobrindo, em sua própria pintura, informações que transitam desde as cores de Boris-Mussatov, seu contemporâneo, às miniaturas islâmicas do século XVI ou aos temas líricos dos poemas pagãos armênios. Ainda, percebe-se que o artista faz de sua trajetória pictórica a construção de uma obra plástica, sem se apegar a um modelo. Os padrões estilísticos que adotou em suas telas vêm auxiliá-lo na procura de uma linguagem pessoal, como um atento investigador.

Sarian vincula ainda, as cores de sua pintura à percepção e emoção da luminosidade e do colorido da Armênia que se fixam em seus olhos de pintor e se manifestam em seu trabalho. Ao conhecer este país caucasiano encontra a sua língua materna, encanta-se com os hábitos das moças que

\* A autora é Profª. Drª. do Departamento de Letras Orientais da FFLCH/USP.

dançam sobre o telhado plano das casas, e experimenta o monumental, que se concretiza em sua obra, caminhando por metamorfoses do olhar: a primeira que se manifesta decorre da escolha do local da visão do objeto ou da cena; as ondulações dos montes da Transcáucasia possibilitam-lhe a observação de um plano elevado, ângulos que passam a aparecer em seus quadros. A cor se modifica, o gestual do artista toma sentidos variados.

Aluno da Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, desde 1897, afirma a insuficiência dos recursos de seus estudos diante da sua vontade de ver, experimentar e saber. A escola lhe dá instrumental básico, mas limitado, em seu processo de formação. O seu questionamento interior direciona-o para uma formação sistemática, em andamento. A Armênia torna-se, com suas paisagens e o surpreendente colorido do povo, o maior desejo do pintor e o local onde colhe elementos que viriam acrescentar cores e formas à sua visualidade, modificando-a. Assim, terminado o período escolar, em 1903, compreende ter-se iniciado a fase mais difícil, referindo-se ao desejo de encontrar uma linguagem que o introduza no compromisso com a arte, que o leve a reconhecer as impressões deixadas pela infância em Nakhitchevan-sobre-o-Don (atual Rostov-sobre-o-Don) permitindo expressar seus pensamentos sobre seu país, a Humanidade e o Universo. Sua formação se complementa no convívio com os movimentos de arte russa, que internamente vivia um período de rica experimentação, e com referências que colhe em suas viagens.

Nos últimos meses da Escola, Sarian pinta quadros que retratam a natureza, os animais e o homem de maneira fantástica. Valorizando a imaginação, Sarian designa este período simbolista *Contos e Sonhos*. O simbolismo se espalha pela Europa e penetra na Rússia, que o incorpora nos caminhos diferenciados, e vários, de transformação da produção artística, no período pré-revolucionário daquele país.

Contudo, em seus primeiros retratos, reconhece-se o direcionamento da Escola russa, que lhe mostra o uso de cores escuras e pequena experimentação gestual. São retratos de seus familiares que se lhe oferecem como objetos de pesquisa. Mas a primeira viagem para a Armênia provoca a manifestação desta procura que o jovem e inquieto Sarian realiza. Identificam-

se, nesta tela,<sup>1</sup> cores fovistas, e a têmpera é a matéria que suporta esta explosão de cores. Os gestos rápidos coexistem com uma temática rural, de uma Armênia simplesmente primitiva, do início do século. Porém, Sarian assume pintar contos de fadas e sonhos, referencial aceito e valorizado naquela época, para construir seu repertório de acordo com as percepções e emoções que o mundo lhe oferece, não só visualmente, como também pelos estudos, que compreendem a história e as viagens. Para se reconhecer o simbolismo de Sarian é preciso, igualmente, recorrer às fontes históricas armênias que se localizam na antiga poesia, cantada por bardos, no século XVI. Ele próprio, Sarian, intromete-se na literatura e escreve alguns pequenos contos de fadas, atestando o envolvimento de Sarian com uma Armênia simbolista, que ecoa a que ele vê e pinta.

As aquarelas simbolistas de Sarian participam da narrativa de um conto, configurando-se, pictoricamente, na distribuição dos elementos por todos os planos: do alto ao baixo narra-se algum acontecimento; as figuras distantes, transparentes, voláteis compactuam com o cenário que flutua, reforçando o sentido do conto de fadas. O processo de aprendizagem fortalece as posições estéticas do artista que, como já foi mencionado anteriormente, apóia-se no convívio, durante seus anos de formação em Moscou, com os movimentos experimentais de arte. No que diz respeito à especificidade do simbolismo, fica patente a relação com os russos Vrubel, Rörich, Larionov, Gontcharova.

O engajamento de Sarian no simbolismo caracteriza-se também como uma experiência que lhe possibilita refletir sobre a técnica e o procedimento, pois entre os anos de 1901-1908, Sarian trabalha um elenco de valores que, incluindo índices das miniaturas persas do século XVI, explicita recursos raros de composição, de localização inusitada de personagens, e de ruptura conseqüente com as referências acadêmicas do claro-escuro. Vê-se que as trocou pela transparência das aguadas da aquarela, encarregadas de leves e etéreas paisagens. São cenas que não conseguimos colher em nossas mãos pois escapam como vapores e são vulneráveis ao vento que, a qualquer

<sup>1</sup> *Tarde no Jardim*, óleo sobre tela, 32 x 46 cm, acervo do Museu Martiros Sarian, Erevan, Armênia.

momento, pode dissipá-las. No entanto, experimentalmente, ‘amarra’ graficamente algumas cenas, com riscos estruturais.

No imaginário das aquarelas simbolistas surpreende a descoberta de que podem também ser realizadas a partir de uma anotação do real. E, simultaneamente, é espantoso ver em paisagens retratadas da realidade seres estranhos, figuras fantásticas. É em seu período simbolista de aquarelas, que se manifestam pincelagens que não permitem o reconhecimento imediato da figura e que exigem um olhar assombrado, de adivinhação.

Os seus contos, pouco citados pela crítica, apresentam o pensamento mágico do artista, que navega por imagens ficcionais. Não se torna absurdo, portanto, levantar a hipótese de que os contos nos introduzem na visualização do irreconhecível, que oferece ao seu espectador uma mudança de padrão. Desterritorializa-se o olhar provocado por um salto na visualidade. Desterritorializa-se a narrativa que se organiza em novo entendimento. Rompe-se, subverte-se a expectativa, e o olhar é lançado ao território visionário, na desorganização do campo visual pelo imprevisto que causa o rompimento da ordem estabelecida na visualização corrente. São figuras que exigem nova posição, encontráveis nas aquarelas e têmperas de Sarian deste período. Estas aparições irrompem no ato de pintar quando, no processo, o artista deixa-se levar, envolvido. A consequência é o onirismo fantasmagórico que aparece em *Aldeia Armênia*<sup>2</sup> em cavalos pretos empinados, relinchando dentro do morrote, ou em figuras grafitadas em amarelo sobre os muros da casa de *Tarde no Jardim*, como majestosos fantasmas, enquanto um gigante amarelo caminha dentro da árvore, à direita da tela. A possibilidade onírica que o artista trabalha esconde-se nas transparências da aquarela e nos contrastes da têmpera. São fortes manchas que indeterminam a ação e a função formal, fazendo duvidar. Cogita-se, ainda, que a obra de Sarian nunca esteve afastada do simbolismo desde que a sua obra fica pontuada pela presença de assombrações.

Sarian vive, neste período, absolutamente dedicado à arte; através de exposições, organizadas pelo grupo “Zolotóe Runó”,<sup>3</sup> entra em contato com

---

<sup>2</sup> 1901, aquarela.

<sup>3</sup> Tosão de Ouro.

os artistas europeus Cézanne, Matisse, Van Gogh, Braque, Redon, Rouault, Henri Rousseau, Rodin, e convive com artistas russos Utkine, Ulanov, Kusnetsov, além de Vrubel e dos demais já citados. A história dos grandes experimentos russos em arte é plena da presença de empresários que emergem no panorama sócio-econômico e cultural, no início do século. Investindo em publicações e eventos, a nova categoria de empreendedores abriam suas casas para exposição das obras dos modernistas europeus. Entre eles N. Riabuchinski, redator-editor da revista "Zolotóe Runó" é responsável pela organização em 1906, em Moscou, da mostra da produção dos jovens pintores sob o título de "Golubaia Rosa".<sup>4</sup> Esta exposição reflete as diversas tendências da arte russa, que também vivem o reflexo da desconfortável derrota da Rússia diante do Japão e da revolução de 1905. A filosofia mística, as pesquisas teosóficas, o erotismo e o simbolismo com invenções fantásticas impregnam as imagens pictóricas. Simultaneamente, os artistas mobilizam-se, com veemência, diante da hegemonia estético-burocrática da Academia de São Peterburgo. Assim, há um solo propício para fertilizar a mobilização cultural dos empresários. Tudo começa em 1870, dez anos antes do nascimento de Sarian, em Abramtsevo, próxima a Moscou e cidade natal de Savva Mamontov, magnata de estradas de ferro. Ele reúne pintores, músicos, atores, arquitetos e escritores formando o grupo auto-denominado "Vagabundos ou Itinerantes". O grupo veicula, basicamente, a idéia da arte para o povo. Entre estes artistas estão Korovin, Levitan, Serov que contribuem para a publicação *Mundo da Arte* e, entre 1900 e 1909, lecionam na Escola de Moscou. Ai, neste período, Sarian é aluno.

Cabe, neste momento, a tarefa de situar o *Mundo da Arte* que emerge de um movimento de estudantes alunos de Alexander Benois, do Colégio Maio, formando o grupo pickwickiano:<sup>5</sup> Serguei Diaghilev introduz-se no grupo e o amplia, dinamizando as atividades do grupo, criando assim, uma ponte entre Rússia e França, com as grandes mostras que empreende. As exposições *Aquarelistas Ingleses e Alemães e Pintores Escandinavos, Exibi-*

<sup>4</sup> Rosa Azul.

<sup>5</sup> Termo que se refere ao personagem Pickwick de Charles Dickens.

*ção de Pintores Russos e Finlandeses* marcam a fundação da revista *Mundo da Arte* em outubro de 1889. Em 1909, quando já não existe a revista, Diaghilev se dedica à montagem de espetáculos de dança com Nijinski, com cenários e figurinos de Leon Bakst, Nicolai Roerich e Alexander Benois, musicados por Stravinski; o empresário usufrui do caminho aberto pelas exposições anteriores em direção ao oeste europeu apresentando em Paris a Companhia de Balé Russo de Diaghilev. A movimentação que ele provoca é responsável pelo renascimento da arte russa e pela extensão dos limites culturais russos para Viena, Munique e Paris. Ainda, estimula as coleções particulares na burguesia próspera: Chtchukin inicia sua extraordinária coleção com *Argenteuil Lilac* de Monet. Com a eclosão da primeira guerra mundial, Chtchukin compra duzentos e vinte e uma obras dos impressionistas e pós-impressionistas, sendo que a metade desta coleção é formada por Matisse, Picasso e fovistas e pós-fovistas. A coleção de Chtchukin revela, para Rússia Matisse, Renoir, Degas, Sisley e, desde 1904 abre as portas de sua casa moscovita para exposições, aos sábados à tarde. O empresário torna-se o mais importante 'marchand' de Matisse, na Rússia. Morosov mantém uma coleção como Riabushinski, que organiza grandes exposições reunindo artistas franceses e russos e é o fundador de Zolotóe Runó que passa a ser a publicação oficial do grupo Golubaia Rosa, formado por artistas diretamente influenciados por Vitor Boris-Mussatov. Desta maneira, os artistas que vivem em Moscou convivem com a arte que se produz na Europa Ocidental e fazem desta informação dados para sua pesquisa. Este espírito, que permeia o ambiente cultural da Rússia do começo do século, é uma fonte estimulante para os novos artistas, entre os quais Sarian, que se utilizam destes eventos como ensinamentos oportunos.

Concluindo *Contos e Sonhos*, Sarian envereda por intensos contrastes de cor, já emergentes em sua pintura simbolista: "Eu exagero na tela as cores que vejo na paisagem para que o contraste se intensifique". O artista se aproxima das cenas e das pessoas, dos animais e das paisagens, adotando traços concretos. Agora toda a admiração diante da vida e do universo se direciona pela observação, predominando os contornos na identificação dos elementos e do colorido forte e preciso das composições.

Sarian comenta, em sua autobiografia de 1971, que a simples memória de suas experiências de vida não é suficiente na concepção de sua pintura. Para Sarian, o artista está, ao mesmo tempo, submisso à ação daquilo que o rodeia e à tensão extrema da inteligência e da vontade. Escreve que está firmemente convencido de que só há arte quando há empatia com o retratado, é preciso que este esteja no pintor e o pintor nele. Estas premissas da identificação se estendem para a pintura de paisagens, como a do Ararat e seu vale, Zvartnots,<sup>6</sup> o lago Sevan ou o monte Aragats.

Em 1980, quando da comemoração do centenário de Sarian, é reconhecido o ano de 1909 como um curto, mas importante, período de sua pintura. Nesta fase, configura-se a impressão aguda de uma observação. Já diferentemente do simbolismo, suas pinturas não apresentam o resultado de contemplação passiva ou fantástica. Os títulos destas obras formam um elenco amplo de possibilidades de observação, pois todo e qualquer objeto, personagem ou cenário constitui-se como pretexto para a pintura. Há nitidez nas formas, tratadas com cores fortes e contornos definidos. No entanto, o artista novamente surpreende, pois a ambigüidade permanece e descreve imprecisamente o local. A visão ambígua é reforçada pelos recursos cromáticos, confundindo a composição da cena. Que formas estão projetadas no chão? São personagens sobrepostos? Sarian introduz uma maneira nova e impactante de interpretar a paisagem: podemos vê-la muitas vezes, não somente como local que acolhe e suporta a ação mas, tornando-se um elemento a mais, integrante da cena, atuando e reagindo. Da mesma forma, o pintor retrata os animais em suas figurações, expressando assim sua predileção por estes seres, que já comparecem fora do simbolismo e, agora, o pintor-animalista os exhibe como motivo para pintar; a manutenção dos plissês, anteriormente abundantes, agora não é total. Paulatinamente, Sarian desapega-se dos índices de sua trajetória simbolista e consolida o caminho nesta direção, apoiado em anotações de observação. Sarian desprende-se, igualmente, dos elementos ornamentais. O artista esclarece que, durante suas andanças no Oriente, novamente recorre à anotação gráfica de obser-

---

<sup>6</sup> Basílica erigida no século VII, perto de Etchmiadzin, que exerceu grande influência na evolução da arquitetura armênia.

vação que forma um arquivo de imagens. Tal procedimento pode causar mudanças poéticas na obra, estabelecendo-se construções imprevistas, que implicam renovada organização visual. Pode-se supor que Sarian, ao passar a anotação da observação para a tela, confronta-se com o desafio da diferença de escala e de técnica; avivando-se a imaginação, possibilitar-se-a adequação da observação e da tela pintada. A recorrência a um arquivo que ele próprio monta, com suas folhas avulsas, constitui o repertório do pintor.

O seu projeto de estudos compreende viagens à Turquia, Egito, China, Japão e Índia. Sarian afirma que ao artista cabe procurar culturas, paisagens e espaços desconhecidos que o surpreendam e incitem sua curiosidade e instiguem o olhar com múltiplas e diferentes formas. Por isso, crê o artista, as viagens são elencadas para o estudo, para a formação e amadurecimento de um artista, além das leituras e da reflexão. A visualidade de Sarian leva-o a percepção de formas, cores e hábitos. Assim, Sarian caminha a esmo em Istambul e no Cairo, ficando extasiado pelo movimento urbano das duas cidades e reconhece como os cães turcos ocupam grande parte deste espaço e tornam-se presenças constantes em sua pintura. A ambigüidade formal reaparece e novamente nos perguntamos de que maneira se dá a relação destas formas. Qual é o cachorro, qual é a sombra? São dois cachorros ou um canzarrão? Apesar destas dúvidas diante de suas telas, constatamos que elas são resultado da atitude observadora do artista. O interesse pela observação se instala definitivamente em sua trajetória e esta abordagem tem ainda dois momentos: um registro gráfico rápido e a pintura posterior, propriamente. Ele desenha o mais importante e muitas dessas anotações são repertório de pintura, compiladas por Sarian. Durante dois meses em Istambul, Sarian anota tudo o que o rodeia; vai ao monte Tchamlitch (ou Chamlichia) para vê-lo coberto de ervas e flores e, assim que chega a Moscou, pinta *Flores de Chamlichia*.<sup>7</sup> Novas referências são trabalhadas nesta tela. Neste quadro, o artista monta o fundo com chapados, de diferentes maneiras: em geral, sustentam a forma; as cores são trabalhadas com gestos longos em um ou mais planos de apoio, evidenciando os gestos que

---

<sup>7</sup> 1910, têmpera sobre cartão, 24 x 33 cm, coleção da família B. N. Okunev, São Petersburgo.



constróem as flores. A folhagem é plissada, com os seus gestos curtos e destacados; no entanto, as flores trazem o gesto contínuo, do que resulta a circularidade. Este gesto flui, contínua e incessantemente, fechando-se sobre si mesmo. Os movimentos gestuais na superfície desta tela, fazem o olhar vibrar com as dobras e girar com os círculos. Ao voltar para Moscou, Sarian apresenta telas de Istambul e é reconhecido como pintor, participando da exposição *L'Amicale de Peintres de Moscou*, simultaneamente à exibição da *União dos Pintores Russos*. Vende dois quadros e considera-se profissional.

Submissão, como conceito pictórico, caracteriza-se em Sarian, a partir de 1910, como o pautar-se pela observação. Ele não se apega ao ordinário, ao comum. Procura sempre resolver seus personagens, suas cores e formas, sem cair em repetição. Ele monta uma composição descentrada que cria ambigüidades, embora o enfoque seja de convergência. Acontece a ambigüidade na simultaneidade da ação.

O contínuo e sistemático fazer provoca intimidade com a linguagem, o que gera uma atitude de rigorosa pesquisa visual. Desapega-se de valores aprendidos na Escola e assume outros, com ousadia. Esta atitude atua primeiramente no aspecto temático: cenários paisagísticos e personagens da cidade constituem-se no itinerário do artista. A linguagem visual se modifica: os plissês abrem lugar, com determinação, para os gestos circulares e áreas chapadas; os contrastes cromáticos intensos se sedimentam; flui uma relação nova de observação diante da cena ou do objeto selecionado, podendo ser tratado, posteriormente, de acordo com a necessidade poética, livre do registro documental. E ainda, quanto à linguagem, não há mais meios-tons, mas sim cores intensas, no limite, puras, chapadas. Não há mais fantasmas escondidos, assombrando.

Das viagens pelo Oriente segue a série pictórica que denota uma nova fase investigadora na pintura de Sarian. As suas transparências simbolistas são substituídas por intensos e fortes chapados; os plissados se alongam e se arredondam; as figuras etéreas são substituídas por seres chapados e contornados, como, ocasionalmente, pelos volumes. Sarian registra o simples e o comum para chegar ao monumental, exaltando a natureza.

Contudo, o projeto de viagens inicial se limita à Turquia, ao Egito e à Pérsia. No outono de 1913, Sarian é convocado a prestar serviços na Armênia, no processo de restauro da igreja e do mosteiro de Etchmiadzin. A notícia interfere nos planos do artista, que opta por retornar à Armênia, desistindo do plano integral, inicial. A mobilização se justifica pela importância que esta cidade tem para os armênios. Fundada no século II a.C. com o nome de Vagharchabat, torna-se a capital da Armênia no século II de nossa era. Ai é construído um mosteiro quando da cristianização oficial do país, por Gregório, o Iluminador. Desde então vem sendo o núcleo diretivo da Igreja Armênia, contendo a residência do Catoligôs, patriarca religioso, e o Grande Seminário. O mosteiro e a igreja de Etchmiadzin são os mais significativos monumentos da antiga arquitetura armênia.

Sarian segue viagem pela Armênia ao terminar suas obrigações em Etchmiadzin. Segue para Djulfá que está em um ponto de trânsito entre a Pérsia e a Rússia. Lá, détem-se em *khatchkars*, que são estelas verticais, em cruz, inicialmente simples pedras verticais sobre sepulturas. Durante a dominação árabe, passam a ser ornadas por filigranas, em geral, vazadas, trazendo a cruz como elemento maior e alcançando até três metros de altura. À função funerária, acrescenta-se um registro simbólico do Cristianismo, muito difundido na Armênia, a partir do século IX.

As obras de Sarian, pintadas nessa sua última viagem, mostram a procura de códigos de monumentalidade. O próprio pintor reconhece a monumentalidade em seu trabalho: “Dê-me o sol, a cor, a luz, o caráter geral da natureza, os homens, os tipos! A monumentalidade, a generalização estão em minha arte”.<sup>8</sup>

Deve-se ressaltar que, tanto no que diz respeito aos registros gráficos quanto aos esboços feitos em tela, explicita-se uma postura estudiosa, reforçada pelo interesse de Sarian pela história. Sarian apóia-se em pesquisas históricas tanto nos registros gráficos de suas observações, quanto nos assuntos histórico-culturais, como os da miniatura persa, das máscaras faraônicas, das montanhas-escada bizantinas, etc.

---

<sup>8</sup> Kamenski, A. e Khatchatrian, Ch. G. *Sobre Sarian*. Erevan: Escritores Soviéticos, 1980, p. 51-64.

Após sua participação na última exposição, em 1916, em Moscou, do Mundo da Arte, Sarian muda-se para Tiflis, hoje Tbilissi. Em 1917, retorna para Nakhitchevan/ Rostov-sobre-o-Don. Em 1921, muda-se para Erevan, capital da Armênia, definitivamente.

A Armênia sempre, desde a primeira viagem, causa em Sarian uma forte impressão. Mas agora essa não é visual; consiste no sentimento de impotência que o artista, solidário manifesta, com sofrimento, ajudando os cidadãos feridos. À fome e à miséria que invade a Europa, é acrescida, entre os armênios, o horror aos Turcos. Imediatamente após o genocídio de 1915, Sarian tem dificuldade em pintar, preso de distúrbios emocionais.<sup>9</sup> A Revolução de 1917 traz alívio aos armênios, libertando-os da ameaça de extinção. Sarian é encarregado de organizar museus de arqueologia, de belas-artes, de história, de etnografia, e de formar uma comissão para cuidar do restauro dos monumentos da arquitetura da Armênia. A atração da Armênia soviética é mobilizadora: em dois anos, todas as atividades culturais são implantadas e Sarian reúne forças para voltar ao exercício pleno da pintura em 1923. Nos dois anos que antecedem esta data, Sarian pinta, entretanto, a cortina do Teatro Nacional da Armênia.

O sucesso da delegação armênia na XIV<sup>a</sup> Bienal de Veneza, especialmente de Sarian, que coordena o grupo, traz ao artista uma valiosa recompensa: o Conselho de Comissários do Povo constrói para ele uma casa e um atelier, em Erevan, localizados na rua Martiros Sarian, n. 3. Erevan, por sua vez, antes primitiva e simples, cujas lindas casinhas entrando em decrepitude são demolidas nesta época, é reestruturada pela execução de um planejamento urbano.<sup>10</sup> Renova-se a cidade e recebem-se os fugitivos do massacre

<sup>9</sup> Kamenski, A. *Martiros Sarian*. Leningrado: d'Art Aurora, 1987, p. 137. "Mais tarde, Sarian ainda se lembra: Uma orgia de morte se estendia, sobre um mar humano, até Ararat. Os gritos e apelos durante a noite eram engolidos pela morte, de dia. O que eu podia fazer? Jamais em minha vida me senti tão impotente".

<sup>10</sup> Sarian, Martiros. *Fragments de Ma Vie*, Moscou: Edição do Progresso, 1971, p. 259. "La construction du nouvel Erévan est étroitement liée au nom d'Alexandre Tamanian. Pour son bonheur, notre peuple a trouvé en XX<sup>e</sup> siècle en la personne de Tamanian un nouveau Trdat". ..Trdat, le plus grand architecte de l'Arménie féodale (fin du X<sup>e</sup> siècle, début du XI<sup>e</sup> siècle); architecte de la cour de Bagratides".

de 1915. A modernização é bem recebida, em geral, mobilizando e projetando a população armênia no panorama internacional. Sarian compartilha essa efervescência com os amigos que reencontra, trazendo encantamento para Erevan, neste tempo de mutação, mescla poética da imaginação e da observação, é esta imagem que trabalha em suas obras. O artista contempla a Armênia e, concentrado em sua paisagem montanhosa, não a pinta representativamente, cria-a: “Quando você contempla, perde a noção da representação”.<sup>11</sup>

Em 1923, ao retomar sistematicamente sua pintura, Sarian, que antes pintava em têmpera sobre cartão, agora passa a fazê-lo, exclusivamente, em óleo sobre tela. Nota-se ainda que seu olhar se situa em nível superior, nos picos transcaucásicos da Armênia. Nota-se a alteração da distância entre o observado e o observador; o artista se distancia e aprofunda aquilo que virá a ser a principal inovação em sua pintura, após os anos 20, na Armênia: a valorização de vales extensíssimos à frente, que lançam a Montanha ao fundo. Os vales são tratados como se fossem o palco, onde acontece a ação, da qual a Montanha, majestosa, vem a ser o cenário, o pano de fundo. Com isso, inova a paisagem, aprofundando-a laconicamente, com rotundas côncavas e acolhedoras. Sarian é generoso com os vales de suas paisagens que lhe proporcionam condição de pesquisa fértil, encerrando múltiplas investigações, diferentes abordagens que sobrevoam o gênero na obra de Sarian.

O artista, em seus fragmentos biográficos de 1971, relata sua convivência com a total ausência de elevações, “não havia nada nas estepes de Azov, senão o horizonte e a estepe a perder-se de vista”,<sup>12</sup> o que faz pensar em seu deslumbramento diante de um horizonte composto pelo recorte ondulado das montanhas no céu. Esta visualidade, que se manifesta no conjunto de paisagens da Armênia, traz a valorização do longínquo e do panorâmico. Simultaneamente, evidencia-se a oscilação entre o observacional e o simbólico, que explicita o processo perceptual de Sarian: filtrada a observação por formas geométricas, que estabelece por meio de tramas simbólicas uma organização de redes que esquematizam a natureza. Revendo-se

---

<sup>11</sup> Paul Klee in Diário.

<sup>12</sup> Sarian. Op. cit., p. 26.

*Montanhas Armênias*,<sup>13</sup> *Paisagem Ensolarada*<sup>14</sup> e *Silêncio do Meio Dia*,<sup>15</sup> configura-se a organização do percepto pela geometrização; fica patente o seu procedimento de observação que não é realista, nem naturalista. A tela *Armênia*,<sup>16</sup> põe em evidência e emancipa o esquematismo, operando a estilização; Sarian simboliza neste quadro, de maneira panorâmica, os elementos genéricos que caracterizam o Cáucaso; Sarian vê a Armênia e descreve os momentos de costumes, da arquitetura e da paisagem armênia. Geometrizava e estiliza a paisagem e cria uma seqüência, em paralelas escarpas de montanhas-escada, orientais. Traz de volta a exigüidade do primeiro plano e passa a apresentar elementos da mais estreita ligação: em uma construção de telhado plano dançam, com figurinos típicos, moças armênias. Esta cena é ladeada pelos bois do arado e pelas águas do Araxes, construindo coxias do palco para a dança. Sucessivamente, as escarpas geométricas das montanhas-escada se desdobram, alinhando, no pano de fundo, telões que iludem quanto à perspectiva, e estendem o vale em montanhas que se recortam, mutuamente, prolongando-se até o céu.

Sarian explicita, neste período, a sempre presente dimensão histórica em sua obra. Criticado por seu interesse pelos estudos, Sarian apresenta, em toda sua trajetória, a apropriação de elementos históricos que remetem à arte mesopotâmica, bizantina e islâmica. Agora, o pintor introduz elementos de grande abrangência e de longa duração histórica, como as montanhas-escada bizantinas e os movimentos processionais de origem mesopotâmica. Todavia, a obra de Sarian sempre é, sobretudo, plástica, possibilitando, contudo a discussão sobre a necessidade de o pintor estudar a história. Sarian afirma e faz constatar, em sua pintura, que o estudo se faz fundamental em sua obra e assegura e enriquece os recursos para a sua obra tornar-se essencial. A atitude estudiosa, não só lhe amplia os conhecimentos, mas também coopera com a realização da pintura, pois os rascunhos gráficos de Sarian constituem-se estudos do objeto ou cena escolhida.

<sup>13</sup> 1923, óleo sobre tela, 66 x 68 cm, acervo da Galeria Tretiakov até 1925 quando foi doada ao Comissariado da Instrução Pública da Armênia.

<sup>14</sup> 1923, têmpera sobre tela, 70 x 78 cm, acervo do Museu Martiros Sarian.

<sup>15</sup> 1924, óleo sobre tela, 117 x 114 cm, acervo da Galeria de Pintura da Armênia, Erevan.

<sup>16</sup> 1923, óleo sobre tela, 138 x 103 cm, acervo da Galeria de Pintura da Armênia, Erevan.

Estas paisagens, datadas entre 1922 e 1926, apresentam ainda a ampliação os movimentos ritmados, como o processional, cujos indicadores variam quanto aos seres: gazelas, camelos, bois, etc. Não só se amplia o movimento, mas se intensifica e vibra com rapidez. O movimento não se explicita pela narrativa, mas pela pincelada e pelas formas cromáticas. Em suas paisagens armênias explicita-se uma outra e nova investida para construir um novo repertório que se apóia na paisagem do país de seus antepassados, de maneira contemporânea.

1926. O governo soviético lhe oferece uma viagem de estudos em Paris. Sarian valoriza este prêmio como oportunidade de viver na cidade onde há espaço para pesquisas artísticas diversas e múltiplas manifestações de arte, entre espetáculos, exposições e eventos. Neste sentido, bastante comum, Paris favorece a resposta dos artistas às exigências das mudanças na história. Vê-se, igualmente, entusiasmado pelos impressionistas. Mas reconhece que tem mantido sempre a atração pela generalização. No inverno de 1928, é inaugurada a exposição individual de Sarian, no salão Charles-Auguste Girard, em Paris, quando expõe as 36 telas que produziu durante o ano de 1927. Estas mesmas obras perdem-se em incêndio no navio que as transporta, no porto de Istambul, quando do retorno para Erevan. O seguro dos quadros, pago com tintas a óleo Lefranc-Bourgeois, é recebido por Sarian, já em Erevan.

A partir da nova locação, a cidade vem a ser o objeto de um enfoque diferente dos anteriores. Não há mais a monumentalidade como um todo. Sarian registra cenas de trabalho em Erevan, que está em reconstrução. O pintor procura ainda os lugares altos para explorar o visível. Deixa o espaço onírico do simbolismo, assim como o das assombrações ou o das paisagens vazias de ação humana, para se abrir para o universo do trabalho-corrente: de porte doméstico ou público, este podendo, eventualmente, ser operado pelo elemento monumental, contudo sem o todo magistral. Em geral, os elementos da pintura de Sarian, desde 1928, vão constituir-se como ação e transformação, como trabalho. O registro de uma ação momentânea substitui o aspecto intemporal da pintura anteriormente realizada: trata-se de um registro rápido de uma anotação pictórica, supondo-se que o artista deseja documentar esta passagem da história, pessoal e social, marcando-lhe a tem-

poralidade. Ausenta-se, portanto, a ambigüidade, tão persistente na figuração dos personagens assombrados ou nas sombras que podem prevalecer sobre os animais; agora Sarian focaliza sua pintura na explicitação do visível como visível, no interesse de registrar e revelar, não abrindo espaços para o espanto ou a adivinhação. Também, a ausência na tela do movimento processional permite a discussão do tempo na ação, que, agora, o pintor transfere para o dinamismo do trabalho, sendo a rapidez de seu gesto o novo interlocutor. Por isso, o movimento do pincel reage, a cada informação registrada, durante o ato de pintar. Com a retirada do processional como ordenação que direciona o movimento nas paisagens, não há mais direção única. Assim como a monumentalidade e a disposição processional, as escarpas geometrizadas das montanhas-escada ausentam-se das paisagens, embora persistam em ilustrações de contos orientais. Nota-se que as pinturas seguintes não estão esquematizadas pela geometria e, desta vez, os elementos de variação organizam o percepto do artista. Tematicamente, inicia-se uma amostragem do trabalho em Erevan.

Vale ressaltar que o artista apresenta conjuntos de trabalhos resolvidos de maneira semelhante, periodizando sua obra. Todavia, mostra-se flexível para voltar a soluções anteriores ou avançar soluções que anteciparão outros períodos. Sarian se coloca sem expectativas diante do objeto e supõe-se que a cena ou o cenário observado lhe dita regras para realização. Considerando-se esta atitude de trabalho um signo de coerência interpretativa, pode-se detectar a volta de elementos monumentais e percebem-se alguns índices de ambigüidade. Sarian intensifica seu ritmo de trabalho retomando os retratos; muitos deles são tratados por velaturas, sejam elas brancas ou de outras cores, o que já se evidencia, como muito antes, no *Retrato de Sandukht*,<sup>17</sup> sua prima.

Sarian retrata algumas figuras famosas, compostas no sentido da diferenciação do modelo segundo a interpretação do pintor. Sarian objetiva, sobretudo, concentrar-se na manifestação da espiritualidade: os gestos, a fala e toda forma exterior do modelo expressam-lhe a alma. A singularida-

<sup>17</sup> 1898, óleo sobre tela, 48 x 42 cm, acervo do Museu Martiros Sarian.

de dos retratos de Sarian extrapola a referência técnica. As pinturas mostram, assim, os caracteres da alma, enfatizando o olhar.

Os rumos da Revolução não estão completamente determinados. A Armênia não foi membro ativo da União antes de 1936. Supõe-se que, antes dos compromissos firmados, os altos funcionários soviéticos concluem pela extinção das divergências, seja pela morte ou pela deportação, para a Sibéria, de todos aqueles que mostram insatisfação pelos rumos que a Revolução tomou. Em Erevan, são excluídos funcionários, cientistas e artistas que contestam o poder. Concomitantemente, em 1936, Sarian é convocado para realizar em Moscou o panô decorativo para o pavilhão soviético na Exposição Universal de Paris, pelo qual recebe o Grande Prêmio. Ausente de Erevan durante todo o ano, Sarian é isento de qualquer perseguição. Quando volta, portanto, tudo já está calmo. Tendo perdido muitos amigos e companheiros de 1923, Sarian recolhe-se, em 1938.

Muito já se discutiu sobre a participação de Sarian no realismo socialista. No entanto, suas telas imediatamente pós-revolucionárias apresentam paisagens armênicas, expressando a escolha amorosa de sua alma pela natureza. Em seguida, quando apresenta trabalhadores de construção ou as vindimadeiras, mostra-os em escala que não os valoriza; no limite, lança-os no anonimato. O trabalhador de Sarian não é glorificado. Em escala mínima, diante do objeto construído ou da natureza, os seus trabalhadores executam sem empáfia a tarefa, isolados uns dos outros. Não há, nos caminhos de Sarian, eco dos rumos que a arte soviética toma. Ao repensar sua arte, diante dos acontecimentos históricos, Sarian o faz pintando, sobretudo, o trabalho na cidade e o realiza documentando o processo de reurbanização de Erevan.

Em 1939, o artista retoma os retratos, transitando por repertório amplo quanto à matéria e à figuração, enquanto a composição apresenta algumas formas básicas de organização. A tinta a óleo é prolixa, tratada como um narrador que marca os pontos de luz e as áreas de sombras, as texturas, as dobras e as cores. Assim, como princípio de variação, ora na figura, ora no fundo, ora em ambas, a pincelagem é ainda aqui o principal elemento pictórico: marcada pelo acúmulo, trazendo texturas e mesclas, a tinta é a grande atração, independente da escolha do modelo.



Os auto-retratos, isolados ou compostos em cenários ou com outras personagens, em aquarela, têmpera ou óleo acompanham Sarian desde 1902. Dentre os objetos que participam da composição, apresentam-se a tapeçaria listrada e as almofadas, assim como se destaca a máscara egípcia, que mais do que um simples objeto, torna-se a marca de sua família. Tendo-a comprado durante a viagem ao Cairo, usa-a em natureza morta, instituindo-a depois como signo de parentesco.

*Retrato. Três Idades:* Sarian traz não somente uma síntese, mas a valorização de sua vida de artista e se auto-homenageia. As três figuras, destacadas em hierarquia etária, narram, por meio de seus instrumentos, uma travessia, onde o trabalho é reverenciado. Não é totalmente absurda a hipótese de semelhança desta tela com um cartaz, cuja escala estabelece com o espectador a súbita identificação de um pensamento: Sarian atravessou sua vida de 92 anos, quase em sua totalidade, envolvido no ofício de pintar. Nesta tela, Sarian relata sua vida longamente concentrada na prática de assídua construção. Os olhares, diferentes em cada idade, fazem supor uma vida contemplativa. Sarian reflete sobre o ato de viver: "O que é a vida? Imagino ser uma ilha. Os seres saem do mar, atravessam-na e voltam ao oceano. A natureza é o homem, e o homem é a natureza. Não existe a morte. Mas esta curta vida é um milagre. Reconhecendo a natureza glorificamos a beleza divina".<sup>18</sup> Exemplo disso é *Terra*,<sup>19</sup> onde o artista anula qualquer possibilidade de reconhecimento de objetos ou cenários, construindo uma seqüência cadenciada, lenta. O ritmo, nesta pintura, explicita tratar-se de uma atividade livre de objeto. Apresenta-se como síntese final, uma pintura irrestrita, que se expande além dos limites da tela e se aprofunda em grande jogo. As cores e os gestos fluidos como em Munch, nada recortam pois integram seqüências contínuas, organizadas no sentido de uma profundidade, imediatamente negada. Agora, não há uma só referência ao real: o observacional está completamente afastado e o artista configura uma paisagem que, apagando-se quando detectada pelo olhar, é pura ficção, jogo de uma ambigüidade, não mais simbolista pois formal.

---

<sup>18</sup> Sarian, M. *Fragments de Ma Vie*. Ed. du Progrés, 1976.

<sup>19</sup> 1969, óleo sobre tela, 1969, 44 x 56 cm, acervo do Museu Martiros Sarian, Erevan.

## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- Drampian, R. K. *Martiros Sarian*. Erevan: Instituto de Arte Soviética, 1960, em armênio.
- Gray, Camilla. *L'avant garde russe dans l'Art Moderne: 1863-1922*. Lausanne: La cité des Arts/l'Âge d'Homme.
- Kamenski, A. *Martiros Sarian – peinture, aquarelles, dessins, illustrations, travaux théâtraux*. Realização e Catalogação Khatchatrian Ch. G. e Mirzoian, L. L. Austria/d'Art Leningrad-1976.
- Khatchatrian, Ch. G. (org.) *M. Sarian*. Erevan: Sovetakan grogh, 1980, em armênio.
- \_\_\_\_\_. (seleção e textos) *Selected Works*. Moscow: Sovetsky Khudozhnik Publishers, 1983.
- Khazarian, Mania e Aghassian, Ararad. *Martiros Sarian, análise da vida e da obra*. Erevan: Biblioteca da R.S.S.A, em armênio.
- Sarian, Martiros. *Fragments de Ma Vie*. Du Progrés, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Flowers*. Moscow: Sovetsky Khudozhnik Pub., 1987.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a Arte*. Erevan: Sovetakan Grogh, 1987, em armênio.

*Abstract: The text presents the armenian painter Martiros Sarian in his pictorial path. It reflects his masterpiece and the procedure in his work, through detailed description of some of his canvas.*

*Keywords: Sarian, art, modernism, Russia, Armenian, painting.*