

NOÉ SILVA *À* pintura
_____paisagística
RUSSO
do século XIX _____

NOÉ SILVA é professor
de Literatura Russa da
FFLCH-USP.

Aivazovski,
A Nona Vaga,
1850



De toda a arte da terra de Púchkin, a parte menos conhecida é, provavelmente, a pintura. No Brasil, pouco se conhece dela, além dos ícones e alguns nomes inseridos nos grandes movimentos de vanguarda do século XX.

Digna dos mais exaltados encômios, portanto, a exposição “500 Anos de Arte Russa: dos Ícones à Arte Contemporânea”, realizada em São Paulo no ano passado. Apesar de algumas coisas tediosas e absurdas, ela foi uma exibição da inexaurível capacidade da Rússia de causar admiração ao mundo e um louvável esforço para a aproximação dos nossos povos.

Verificou-se, no entanto, um pequeno número de obras de autores do século XIX, justamente o período de ouro da pintura, no país das bétulas. Naturalmente, não se esperava ver cá exemplares da melhor produção do Oitocentos, até porque ninguém desconhece os custos e os perigos do traslado de objetos de arte de um continente para outro, mas uma meia dúzia que fosse dos grandes mestres bem podia haver comparecido com trabalhos menores (como, a propósito, o foram Mikhail Vrubel e Valetin Serov).

Tal qual ocorrera na literatura, o realismo impôs-se, contrapondo à arte acadêmica uma outra, para a qual o tema central devia ser a pátria, com a sua beleza e a sua gente. Foi a época do florescimento da escola nacional, com obras expressivas, em todos os gêneros.

Falaremos de uma parte dos pintores da época, os paisagistas, após uma digressão pela História.

•••

Em 989 da nossa era, a Rússia converteu-se ao cristianismo de rito grego, e surgiu, então, a arte russa como tal. Até o século XV, ela constituiu uma ramificação da bizantina e foi representada, nessa fase inicial, pela arquitetura (edificação de igrejas), o mosaico, os afrescos, as miniaturas e o ícone propriamente dito, pintado ou bordado.

A temática bíblica predominou até o

século XVIII, quando começou a formar-se um acervo de obras da arte secular, que, a refletir as mudanças profundas, ocorridas no país, solaparam gradualmente a tradição religiosa. A aspiração ao conhecimento objetivo do mundo, o progresso das ciências, o aumento da publicação de livros, tudo isso contribuiu para a consolidação de uma cultura nova, laica. O desenvolvimento do Estado teve, como consequência inevitável, as reformas de Pedro I (1672-1725), entre as quais a criação do Senado, de uma marinha, impulsionadora do intercâmbio com outras nações, e de um exército regular, a fundação de escolas (de engenharia, navegação, medicina etc.) e da Academia das Ciências e o estabelecimento de setores da economia, com a abertura de minas, por exemplo, e a construção de arsenais.

O primeiro quartel do século XVIII conheceu mudanças em todos os campos; intensificaram-se as atividades sociais e as relações externas, cresceram a indústria e o comércio, e fortaleceu-se o Estado absolutista, apoiado, agora, não somente nos nobres, senão também nos mercadores.

Os novos tempos exigiram outras formas de expressão estética. Em 1757, em São Petersburgo, fundou-se a Academia das Artes (1). A arte adquiriu, a pouco e pouco, significado cognitivo, com a sua aproximação da ciência, e a cultura artística russa começou a impregnar-se da consciência nacional e do sentimento patriótico.

Tiveram grande impulso as artes gráficas. A do retrato, embora predominante, era considerada um gênero de segunda categoria; a mais valorizada era a pintura sobre temas mitológicos, alegóricos, religiosos ou sugeridos pelos períodos mais antigos da história pátria. Nesse período mais moderno, a arte russa entra a receber o influxo da ocidental. Convidam-se artistas estrangeiros (mormente italianos e franceses) a trabalhar na Rússia, viajantes compram obras no exterior, e os mais distinguidos dos pintores incipientes iam a outros países para conhecer a produção artística da época e aperfeiçoar-se, com pensão oficial. Gradualmente, transformam-se, russificando-se, os modelos adotados de civilizações mais antigas ou

1 Foi a primeira escola de pintura, escultura e arquitetura do país. De todo o conhecimento científico da época selecionou-se o indispensável ao artista, e compunham a base do programa a perspectiva, a ótica, a história, a geografia e a anatomia, com aulas também de canto, música, dança e arte teatral. Tornou-se o centro da vida cultural do país; pelo beirar da metade do século XIX, algumas regras ensinadas para a criação de obras de arte e as condições dos concursos tolhiam os anseios criadores dos jovens artistas. Funcionou até 1918. Hoje, a Academia das Artes da Rússia fica em Moscou.

culturalmente mais adiantadas.

Na segunda metade do século XVIII, junto com a pintura de costumes, surgiu a paisagística. Até então, o que quer que fosse da natureza encontrava-se somente em ícones e afrescos.

•••

O gênero conheceu, na Rússia, duas fases bem distintas entre si. Começou a produzir obras de valor apenas no último quartel daquele século, quando se voltou a atenção para o mundo natural, fato relacionado com a estética do sentimentalismo e a aspiração deste à espontaneidade e à naturalidade, na época dos apelos de Nikolai Karamzin (2) e do seu círculo ao “co-regozijamento”, “coentristecimento” e “co-sentimento” com a natureza, como as qualidades mais nobres do ser humano.

Foi Semión Chtchedrin (1745-1804) o primeiro paisagista russo, no sentido próprio do termo, com as suas muitas vistas dos parques dos subúrbios de São Petersburgo e bosques de recantos e edifícios seus.

Em seguida, vieram Fiódor Aleksiéev (1753-1824), Maksim Vorobióv (1787-1855), Fiódor Matviéev (1758-1856), Silviéstr Chtchedrin (1791-1830), meio italianizado, meio holandeizado, e, por fim, os irmãos Grigóri (1802-65) e Nikanor (1805-79) Tchernetsóv. Os dois, dedicados à representação de monumentos, acontecimentos e lugares notáveis do país, construíram um barco e viajaram pelo Rio Volga, em vilegiatura artística, na tradição dos pintores compatriotas.

Predominava, no entanto, uma tendência decorativa, que fazia a natureza ser mero cenário do motivo principal, aparecendo atrelada à história ou à lenda e destituída de vida e das suas inconstâncias. A habitual estada dos artistas em terras italianas parecia reforçar o fascínio da Antigüidade nos jovens pintores russos e o seu entusiasmo pelas belezas “clássicas” do Oriente e do Ocidente, reconhecidas como tais e apontadas nos guias turísticos, de modo que abundavam quadros inspirados em sítios

da Itália, Grécia, Turquia e Palestina.

Fabricava-se enfática e calculadamente a natureza na oficina. Marcadas pelo esquematismo, as paisagens (3) não apresentavam intimismo, profundidade, riqueza nem segredo. A comoção e a criação, obedientes à tradição, estavam presas ao plano puramente intelectual; fazia-se uma pintura de imaginação. Os prados e caminhos pintados acolheriam melhor um fauno do que um mujique, e um mascate ou tropeiro sentir-se-ia neles menos a jeito do que um pegureiro virgiliano, com traje de seriguilha e cajado.

O quarto decênio do Oitocentos assiste à aproximação da arte russa da realidade. Na literatura, o realismo imperava desde Aleksandr Púchkin e Nikolai Gógol. As suas obras, mais as de Fiódor Dostoiévski, Nikolai Ostróvski e Ivan Turguiénev, e as dos poetas Aleksiéi Koltsov e Nikolai Negrásov, ajudaram os pintores a conhecer a multivariada da existência humana e as suas sutilezas. Esse reconhecimento dos temas da realidade registrou-se no quadro de Aleksiéi Venetsiánov (cenas da vida campestre) e, principalmente, de Vassíli Fedótov (4), que abriram caminho para o desenvolvimento do realismo na pintura.

Aos poucos, os paisagistas viraram-se para a Rússia verdadeira e não convencional, com o que ela possuía de eterno: a pujança dos pinhais, a vastidão da estepe, o manso correr de ribeiros pela planície flava, com pinceladas de bosques verdes, os rios e as estradas, trilhados pelos destinos da nação, e os campanários, que se alteavam sobre suaves colinas e punham uma nota de infinitude e saudade sobre os campos e a linha do horizonte.

Essa segunda fase da pintura paisagística russa, do seu desenvolvimento para o realismo, iniciou-se ainda na primeira metade do século XIX, com Mikhail Liébedev (1811-37). Este não seguia já os modelos clássicos; a percepção romântica do mundo fez o seu espírito embeber as cores vivas da Itália, onde passou os quatro derradeiros anos de vida. Os seus quadros ressumbram vida, sol e saúde.

Uma nova geração de pintores fez a paisagem ganhar em qualidade oficial e

2 Nikolai Mikháilovitch Karamzin (1766-1826), eminente escritor e historiador. Criador do gênero da novela e da viagem sentimentais na Rússia, exemplificado em *Evguiéni e Júlia* (1789), *Pobre Éliisa* (1792) e *Cartas de um Viajante Russo* (1791-92). Idealiza a vida simples, próxima da natureza, e as relações entre os latifundiários e os mujiques, mas, no período de luta contra o sistema feudal, contribuiu para o nascimento de novas idéias, ao ensinar que se deve avaliar uma pessoa não pela sua classe social, mas, sim, pelo seu mundo espiritual.

3 Costuma-se designar por paisagem tudo o que a pessoa vê em torno de si e, também, a cópia pictórica do lugar, que oferece, à vista, elementos agradáveis à sua contemplação. Nós usamos a palavra unicamente na acepção de “cópia de um espetáculo da natureza pelas técnicas do desenho, da pintura ou da descrição literária. A paisagem acha-se no quadro ou nas páginas do livro, não no espetáculo da natureza. A paisagem nasce quando o espetáculo natural, passando da retina para a alma do observador, se projeta na tela ou no papel” [R. Castagnino, *Análise Literária*, São Paulo, Mestre Jou, 1971, p. 106].

4 Quadros desse pintor lembram obras de Gógol, Dostoiévski e Ostróvski, como *Os Esposais do Major*.

enriquecer-se de uma visão amorosa e mais profunda da natureza. A pintura interessava-se pela terra e pelos seus costumes, no que era uma das tendências maiores do Romantismo; um maior realismo destituía o classicismo serôdio, na vaga do patriotismo, suscitada pela guerra de 1812, contra o invasor francês. Os paisagistas não aspiravam já a obter fantasias decorativas, mas a registrar o aspecto das regiões e cenas do mundo rural. Por outras palavras, com a abolição dos efeitos ornamentais, queria-se ir além da superfície das aparências.

Havia já mais preocupações com a pintura ao ar livre, a luz e os efeitos fugidios. Impunha-se o sentimento estudioso, honesto e sábio de uma natureza entendida diretamente pelo temperamento de cada qual, sem preconceitos estéticos de beleza no sítio escolhido ou no tratamento pictural. À paisagem clássica, esteada no homem, sucedeu uma arte mais complexa, de maior ou menor essência poética e lírica, que retratava o rosto visível da Rússia em toda a sua variedade e frescor, segundo as cores e as formas das estações do ano, bem como os caprichos das condições atmosféricas.

Ivan Aivazóvski (1817-1900) cresceu enamorado do elemento marinho e dos efeitos de luz nele produzidos pelo Sol e pela Lua, na procela e na bonança. Tinha a imaginação nostálgica, o gosto do sonho e da dissipação espiritual. Como romântico, nutria grande curiosidade pela natureza virgem e grandiosa, tendendo a exaltar o encanto dramático e a sublimidade terrível das tempestades.

A sua arte atinge o ponto mais alto justamente aí, quando sobe em ansiedades de fraga e água e defronta o homem com o horror do Fim. Os céus medonhos e os escarcéus sinistros oferecem uma impressão de força e beleza e evocam, para além de gritos abafados pelo estridor da ventania e dos vagalhões, a nossa pequenez diante das forças naturais, a tragicidade e precariedade da nossa existência. São telas impressionantes, a que se poderiam apor versos de Camões sobre “... as perigosas/ Cousas do mar, que os homens não entendem./ Súbitas trovoadas temerosas,/ Relâmpagos que o ar em

fogo acendem,/ Negros chuvaeiros, noites tenebrosas,/ Bramidos de trovões que o mundo fendem...” (*Os Lusíadas*, Canto V).

Ao clarão dos relâmpagos, em meio às cavadas ondas, transcorre o ato possivelmente derradeiro de um imenso drama, em que naufragos se agarram a um pedaço de mastro ou trepam por ásperos rochedos, talhados a pique sobre vagas espumantes, e um batel demanda um penhasco inóspito. A composição tira força de uma característica essencial da vida, qual seja, a de esta oscilar entre um estado e o seu oposto; põe-se o precário arrimo, oferecido pelo lenho, entre o mar revoltoso e a rocha inabalável, de brutos relevos imutáveis, cujo socorro improvável roboriza o ânimo dos desgraçados.

A Parca é o fundo negro desses quadros de naufrágio, em que, para admiração do espectador, sobressai um raio de luar ou de sol, por entre os furacões da atra tormenta. Se, como escreve Teixeira de Pascoaes, “toda a obra de arte é um protesto contra a Morte” (“A Sombra e a Pedra”, in *O Bailado*, II), então Aivazóvski encontrou uma feliz representação do desejo de outra vida, à revelia da consciência da morte aniquiladora, ao acender esse fanal de consolo e esperança para os marinheiros, em passos tão extremos da sua viagem.

Recebeu muitas críticas à sua copiosa obra (cerca de cinco mil telas), ao patentear-se a monotonia do seu processo criador, dentro de assuntos repetidos também, que lhe empanaram a glória e o especializaram em uma pintura ora trágica, ora decorativa, idealizada.

A inspiração vinha-lhe do entusiasmo pela magnificência do cosmos, do fascínio pelos fenômenos grandiosos. Ela devia encaminhá-lo para a representação épica da vida dos elementos, iniciada por William Turner, mas desvirtuaram-na os seus instintos mercantilistas. Talvez, porém, não seja exagero dizer que, nos seus melhores trabalhos, esse armênio de Feodóssia, cidade costeira da Criméia, pede meças aos mais célebres marinistas.

O Sul deu outro grande talento à Rússia, um discípulo de Aivazóvski: Arkhip Kuíndji (1842, ano mais provável-1910), grego de



apelido tártaro, nascido em Mariúpol, no litoral do mar de Azov. Ele oferece-nos um mundo diferente, expressão viva do seu temperamento solar, original. Esmerava-se em dar à realidade a magia do sonho, com fortes contrastes luminosos e coisas mais sonhadas do que vistas, fantásticas mas de encanto real. Dos seus bosques desprende-se uma poesia sã e forte, que ganha um tom meditativo e épico, quando se representa a estepe sob o luar, sob o sol abrasante do meio-dia e o crepúsculo vespertino.

Na primeira fase, pintou aldeiazinhas de planície, tempestades no Mar Negro, o tempo de caminhos lamacentos e o campo; a escrita era seca e o colorido frouxo. A atração por tudo o que era brilhante e matizado, herdada de Aivazóvski, traduziu-se em buscas, que miravam à frescura das cores, à força construtiva, à representação fiel da luz. Mas foi somente em 1875, quando visitou Paris e travou conhecimento com as obras dos impressionistas, que teve completamente claro para si o poder das tintas. Não fez a transposição literal do método dos franceses, esforçando-se por dominar o meio formado pelo ar e a luz, na medida das possibilidades da tradição russa da época. Os seus trabalhos alvoroçaram o público, aferrado ao gosto convencional, e

provocaram muitas discussões; falava-se em truques, em lâmpadas acesas por trás da moldura. Kuíndji ensinou que as cores podiam ser mais do que um apêndice do quadro e ter nele papel maior do que o da idéia e do estado de espírito. Ele revelou à pintura do seu país as relações das cores entre si, as leis das suas vibrações, os seus matizes.

Talvez o Rio Dniepr não apresentasse nenhuma fosforescência verde e as bétulas da Ucrânia não tivessem tronco tão robusto e tão dócil às linhas verticais, mas isso e os seus céus foram interpretados por um espírito vigoroso, capaz de comunicar-nos, embora em estranha linguagem pictural, as sensações pungentes, a ele suscitadas pela natureza.

As primícias de Fiódor Vassílev (1850-73) salientavam o alvorecer de uma sensibilidade especial e própria. Ele foi um pintor nostálgico e sereno da família dos grandes tísicos—os Tchékhovs e os Nobres. O desassossego originou a expressão ímpar da transitoriedade da vida, vista em *Prado Molhado*, a obra-prima do seu destino falhado, tirada pelo seu subjetivismo doloroso do motivo da profecia da doença descaroável, que lhe prometia a morte e não faltou. Ela reflete o estado de espírito do artista, a quem o fim certo, como as sombras da tarde, re-

Kuíndji, Bosque de Bétulas, 1879



**Fiódor Vassílev,
Prado Molhado,
1872**

traía para o recolhimento íntimo. Há nela, em estado exacerbado, qualquer coisa de grave, meditativamente sofrido, que nos contempla de outros quadros seus.

À diferença de Liébedev, sempre arregrado da Rússia e também falecido cedo, Vassílev tinha muito com que contribuir para o desenvolvimento da pintura paisagística russa.

Outros nomes respeitáveis desse segundo período da pintura paisagística russa foram Mikhail Klodt (1832-1902), Vassíli Poliénov (1844-1927), Iliá Ostroúkhov (1858-1929) e Ivan Endogúrov (1861-98).

Ivan Chíchkin (1832-98), conhecido como “homem-escola”, retrata pinheirais espessos, lindantes com o horizonte, plantações ondeantes ao vento, matagais sombrosos, clareiras ensolaradas e cobertas de flores e erva viçosa. Depois de cursar a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (5) e a Academia das Artes, de São Petersburgo, passou dois anos na Alemanha; ao regressar, em 1875, traçou como destino o estudo profundo das florestas e debuxou-as como nin-guém, tirando delas uma imagem coletiva do povo russo.

No início, o desenho preciso é seco e prejudica a impressão do todo, destruindo todas as sensações. O seu mundo soalheiro, transbordante de vida, encanta o espectador e revela um artista consubstanciado com os motivos eleitos da sua alma.

Chíchkin praticou basicamente a paisagem propriamente dita, sem a intervenção humana, desviadora do sentido imediato da natureza. Espírito enamorado da majestade das energias primitivas, cuja pujança, não admira, sói associar-se à quadra estival, sabia transmitir a vibrante sensação dessa estação no campo, com um à-vontade tão sedutor, que a sua grande obra-prima (*Campo de Centeio*) constitui verdadeiro poema sobre uma terra bondosa e fecunda.

Senhor de uma técnica perfeita e segura, favorecida pelo seu conhecimento do desenho (era soberbo desenhista e água-fortista), sabia imprimir aos seus trabalhos um pessoalismo inconfundível. As suas telas tinham a exatidão de documentos, em que não se rechaçava a objetividade normal; faltava a Chíchkin sensibilidade emotiva, não suprida com a meticulosa observação visual e as facilidades de mãos, no escarvoar as sombras contrastantes com os claros e as

5 Fundada em 1830 por pintores, escultores e amantes da arte, com a ajuda de alguns mecenas, com o nome de Escola de Arte, funcionou não oficialmente, ora cá, ora lá, até 1843, quando foi oficializada, recebendo estatuto e sede. Passou então a chamar-se Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura.

meias tintas. Isso deixou-o no átrio da modernidade da pintura paisagística.

Proveniente de uma terra marulhante de pinhais (Elábuga, região de Viátka, hoje Kírov), Chíchkin foi um grande mestre na transmissão dos estados da floresta, das suas intimidades de mais difícil descoberta, das exuberâncias solares e profundidades sombrias, em simultâneos efeitos já então meditadamente intuídos.

Encarnou perfeitamente, ao longo de toda a vida, as idéias do democratismo, do patriotismo e do caráter nacional, como membro ativo da Associação das Exposições Ambulantes de Arte (Továrichtchestvo peredvijných khudójestvenykh výstavok), de papel fundamental no desenvolvimento da pintura russa, que, no limiar dos anos 50 e 60 do século XIX, entrara em nova fase, influenciada pelo início do populismo (6).

Travava-se, então, uma luta entre uma arte de caráter social e o academismo, isto é, entre dois princípios: de um lado, a arte como veículo dos gostos, das idéias e das expectativas dos intelectuais de mentalidade progressista e, de outro, a arte como ornamento, desligada da vida e submissa aos seus únicos fruidores – o poder, na pessoa dos seus representantes, e a nobreza. A Academia de São Petersburgo, principal

centro da pintura do país e objeto da supervisão direta do czar, constituía um obstáculo à liberdade de criação para a geração mais jovem de pintores. Estes eram, na sua maioria, pessoas de origem modesta e chegadas à capital e a Moscou dos vários rincões da Rússia, e ávidos leitores de livros e das publicações de tendência crítica do *status quo*, com opinião formada sobre as grandes questões da época, para quem a arte não podia ser uma gaiatice ociosa. Repugnava-lhes tudo o que caracterizava a pintura acadêmica da época: o ignoramento da realidade, a intenção de produzir forte efeito no espectador, a artificialidade das posturas e o colorido invariavelmente agradável. Nos estúdios, discutiam-se vivamente “As Relações Estéticas da Arte com a Realidade”, trabalho de Nikolai Tchernychévski, cuja tese principal era que o artista devia retratar a vida e pronunciar uma sentença para os fenômenos da realidade. Assim que, sob a influência das idéias democráticas, nos anos 60, já a vida do povo e os problemas sociais tornaram-se o conteúdo básico das obras dos pintores mais moços.

A Academia mantinha-se fechada aos novos ventos, apesar das seguidas manifestações de parte dos estudantes por liberdade de criação nos trabalhos de

6 Movimento de contestação política, capitaneado por intelectuais de tendência progressista. Pessoas esclarecidas, na maioria estudantes, percorriam aldeias, a trabalhar como médicos, professores, sapateiros, enfermeiros, ferreiros, alfaiates e carpinteiros, e, eventualmente, fixavam-se em um sítio e outro. Chamados de *naródniki* (populistas), pela ida ao povo (*naród*), disseminavam as idéias de transformação do país, para sublevar os camponeses contra o absolutismo, e conseguiram despertar o descontentamento de largas camadas da juventude instruída. A prisão, em 1874, de milhares de militantes cindiu o movimento; uns prosseguiram com o trabalho de propagação, outros passaram à eliminação física de representantes do poder. Os partidários da ação armada fundaram, em 1879, a *Naródnáia vólia* (A Vontade do Povo), que, após várias tentativas, conseguiu, na manhã de primeiro de março de 1881, matar o czar Aleksandr II, com a explosão de uma bomba.

Chíchkin, Campo de Centeio, 1878



diplomação e concursos. Em 9 de novembro de 1863, ocorreu nela a “rebelião dos quatorze” (treze pintores e um escultor): os formandos, candidatos a medalha de ouro e a viagem de estudos à Itália, encabeçados por Ivan Kramskói, recusaram-se a escutar o discurso do reitor e a iniciar a prova, deixando o salão, em protesto contra as regras conservadoras do estabelecimento, que previam temas unicamente da mitologia e da religião, como o proposto naquele dia (Odin no Valhala). Por intermédio deles, a *intelliguentsia* arrogava-se o direito de ver a arte refletir a verdade da vida, como pedia Nikolai Nekrássov:

“Ontem, às seis horas,
Cheguei à Praça do Feno;
Ali açoitavam uma mulher,
Com um chicote, uma jovem camponesa.

Nenhum som do seu peito,
Apenas o azorrague silvava, a bater...
E à Musa eu disse: ‘Olha!
Aquele é tua irmã germana!’”.

Os membros do grupo rebelde fundaram a Corporação de Pintores (Artiél khudójnikov), e os artistas, que compunham o seu núcleo, existente até o fim dos anos 60, fundaram, em 1870, em conjunto com os seus mais importantes colegas de Moscou e com o apoio do colecionador Pável Tretiakov, a Associação das Exposições Ambulantes de Arte. Da organização dessa confraria artística cuidaram, nessa cidade, Grigóri Miassoiédov e Vassíli Perov, e, em São Petersburgo, Ivan Kramskói e Nikolai Gue. Assinou-se o seu estatuto, pelos membros-constituintes (ao todo, quinze pessoas), em dois de novembro daquele ano. Perov e Kramskói seriam os ideólogos da corrente democrática da pintura russa.

Impossível escrever sobre os *ambulantes* (*peredvíjniki*) sem dedicar algumas linhas a Tretiakov. Industrial do ramo têxtil, comerciante de tecidos e, ao mesmo tempo, conhecedor de arte e amigo de pintores, apoiava financeiramente os mais talentosos, ora encomendando-lhes quadros, ora socorrendo-os em momentos difíceis.

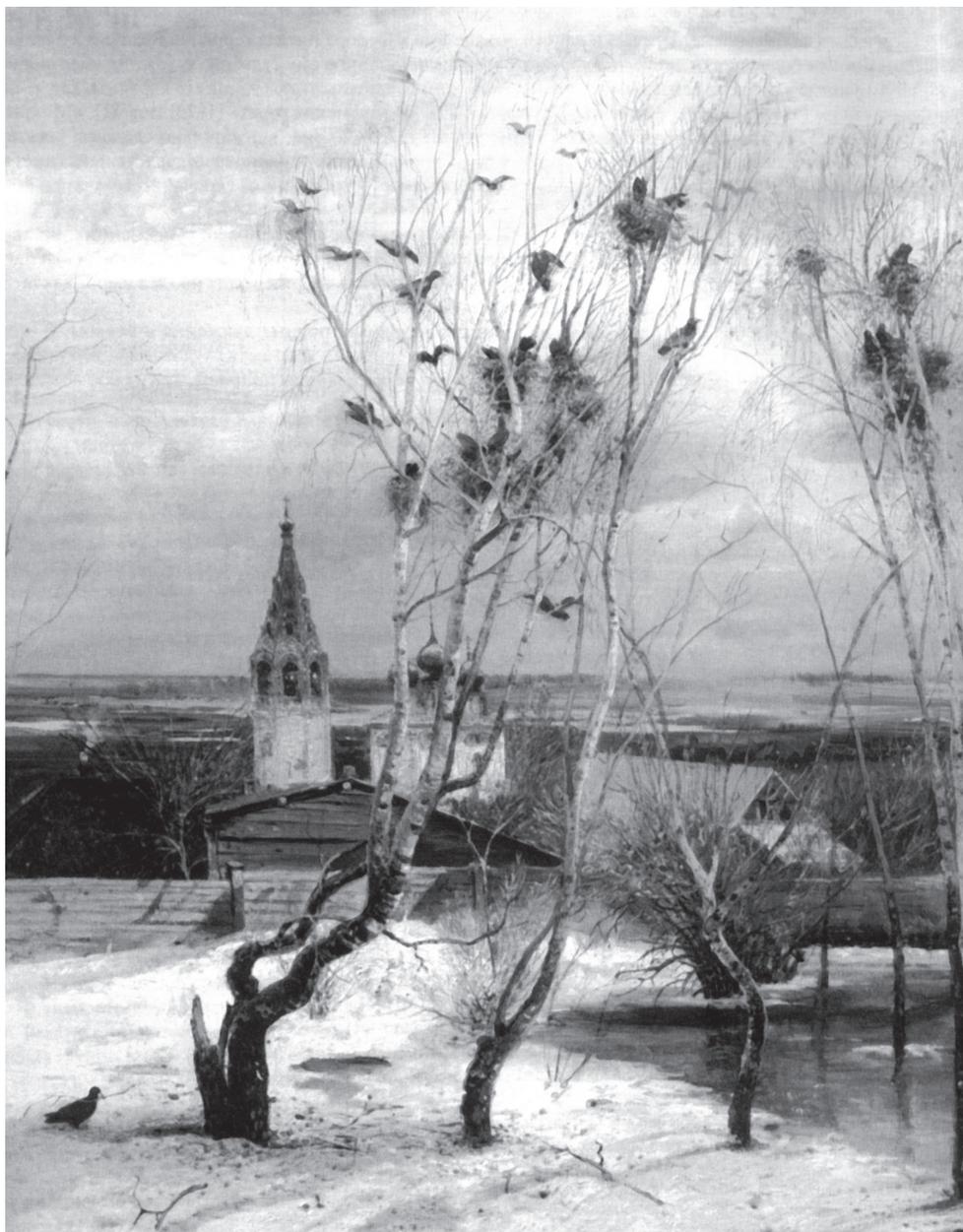
Na Rússia, as coleções particulares tinham tradição antiga. Havia galeria de quadros no palácio do czar, na casa de príncipes, condes e de famílias mais ou menos ilustres. Elas compunham-se basicamente de obras de autores europeus ocidentais; o interesse pelas dos compatriotas veio mais tarde, somente com os primeiros êxitos da escola russa e o crescimento da consciência nacional, reforçado pela invasão do país pelas tropas napoleônicas.

Ainda rapaz, Tretiakov gastava entusiasticamente o que recebia, na loja do pai, em aquarelas, gravuras, livros ilustrados e quadros de autores estrangeiros (holandeses, principalmente), na Sukharievka, famoso mercado de Moscou, onde se podia comprar de tudo. Na primavera de 1856, em São Petersburgo, um fato mudou radicalmente o seu destino de colecionador — conheceu a coleção de um diretor dos Correios, inteiramente de autores russos: retratos de Borovikóvski, obras de Briulov, Venetsiánov, Levítski, Tropínin e os famosos *Os Esponsais do Major* e *Cavaleiro Recém-ordenado* de Fedóto; ao todo, 137 telas, que compunham um pedaço da história da arte nacional. Tretiakov compreendeu, então, que devia ir não à Sukharievka, mas às exposições e aos estúdios, para ter a possibilidade de adquirir bons trabalhos.

Ele meteu ombros a uma empreitada que impediu que o melhor da pintura russa do século XIX (principalmente a dos *ambulantes*) se espalhasse pelo imenso país, por coleções particulares, ou, quiçá, simplesmente se perdesse. Era alta a consideração votada a ele, no meio artístico; desde o início, os pintores, conscientes, na sua maioria, dos nobres fins por ele perseguidos, cediam-lhe os seus trabalhos por preços menores do que os pedidos a outrem. Quando expressou a Miassoiédov a vontade de ficar com a tela *O Ziémsstvo Almoça*, este respondeu-lhe: “A mim, claro, é agradável saber do seu desejo de colocar o meu trabalho na sua galeria. E, considerando uma honra fazer parte da sua coleção, eu estou disposto a diminuir tanto quanto possível o preço... É muito mais agradável a mim estar com o senhor, e não na Academia” (7).

7 Citamos pelo livro: I. S. Nenarókomova, in *Pável Tretiakov i ievo galeriia* (Pável Tretiakov e a sua Galeria), Moscou, Galart, 1994.

**Savrássov,
As Gralhas
Chegaram,
1871**



Tais concessões permitiam-lhe adquirir mais coisas e não economizar dinheiro nos quadros realmente de valor (8).

Os *ambulantes*, com o seu programa de produzir algo ligado às massas e compreensível a elas, enviavam os seus quadros novos para mostras nas maiores cidades, promovendo a popularização da arte. Durante uma década e meia, de 1872 a 1885, a primeira exposição do ano, realizada em São Petersburgo e sempre marcada para março ou abril, era aguardada como a chegada da primavera. A um bilhete de ingresso de vinte e cinco copeques (um quarto de

rublo), recebia professores, escritores e intelectuais vindos do seio do povo; o ambiente era de festa e confraternização para os expositores, e os visitantes, por sua vez, sentiam-se em casa. Havia sempre obras de valor; os jornais falavam delas, e os comentários propagavam-se rapidamente, atraindo o público, para quem muitos pintores eram como os seus poetas e compositores preferidos. A Associação manifestava preocupação com os artistas profissionais, ajudando-os a vender os seus quadros e dando-lhes parte da receita auferida com essas mostras coletivas.

8 Pável Tretiakov (1832-98) construiu anexos à sua residência, à medida do crescimento da coleção, franqueada à visitação pública. Mais tarde, ofereceu-a, com a do falecido irmão, bem como a própria casa, à Duma de Moscou, com a condição de poder continuar a residir ali e a cuidar dos quadros. Em 15 de setembro de 1892, a galeria passou a ser patrimônio da sua cidade natal.

Ao passo que as exposições da Academia, com a sua atmosfera de estagnação, tinham brilho e proporções cada vez menores, as dos *ambulantes* constituíam uma florescente escola de educação estética e uma grande parada das forças nacionais.

Na primeira delas, realizada em março de 1872, expôs-se um quadro de pequenas dimensões, *As Galhas Chegaram*, de Aleksiei Savrásov, pintor já conhecido e professor da Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou.

Apareceram referências elogiosas nos jornais, e o *Notícias de São Petersburgo* trouxe um artigo de influente crítico de arte, Vladímir Stássov. Somente o tempo colocaria na merecida altura a obra e o autor, mas já aos espíritos mais sagazes não escapou o surgimento de um vetor artístico ignoto até então no país, qual seja, a introdução de uma nota intimista na paisagem por alguém sensível aos sons e à música dispersos na natureza.

O retorno das galhas foi uma visão que Savrásov parece haver tirado àquela em um momento de distração dela, tal a espontaneidade, a desconcertante singeleza da cena. Obra talvez possível só para quem consegue chegar perto do grande segredo das coisas, da poesia original, por assim dizer, da *alma* das coisas. Nesse encontro do real com o inefável, eis todo o coração da Rússia convertido em um declive de colina nevado, com três bétulas novinhas e um bando de aves.

Quanto à composição, o quadro tem concepção musical. Ao fundo, o mundo ainda desgracioso e mal acordado do inverno, e, em uma espécie de proscênio, em meio a pegadas de cão ou lebre, a gralha do chão segura um graveto no bico, qual maestro de batuta e casaca, que dá o almiré às buliçosas companheiras. Eis aí a nota mais alta do quadro: o acordo de um dos grandes ritmos cósmicos, a sucessão das estações do ano, com um ato comezinho e essencial da vida animal – nidificar e garantir a sobrevivência da espécie. O fato corriqueiro enseja um hino de vida e graça, impregnado de um lirismo sereno e radioso, que nos comunica com intensidade o espírito primaveril de

renascimento, o júbilo do recomeço.

Apesar do colorido sobriíssimo (quatro cores apenas – branco, negro, castanho e azul e tons predominantemente terrosos e opacos), tem-se um exemplo acabado de como o temperamento de um artista pode fecundar a realidade – Savrásov prepara a alegria de descobrimentos no lugar em que o espectador crê haver já visto tudo.

Esse quadro, retrato da Natureza em um dos momentos mais expansivos da sua verdade, dá ao inefável uma feição tangível, tamanha explicitude material, que a exata objetividade da cena, de reprodução contidamente apaixonada, alvoroça os mais delicados e indefinidos impulsos íntimos do espectador. Impossível não recordar Teixeira de Pascoas: “a beleza é o esplendor da verdade”.

Foram as paisagens de Savrásov as primeiras, em que um amor vibrante à natureza se uniu à ternura por coisas simples, em uma atitude romântico-naturalista diante daquela, em um desejo de pintar-lhe a vida interior, de espiritualizá-la.

As maiores descobertas, no campo da sensibilidade e da delicadeza, pertencem a ele, o primeiro capaz de entendimentos mais sentidos e mais líricos da natureza, então assim tratada pelos impressionistas de Barbizon. Ninguém ainda, na pintura russa, representara a afinidade existente entre tudo o que aflora do fundo da alma e os movimentos do meio circundante. O seu lirismo luminoso abriu novo ângulo para a paisagem russa – *a natureza tinha alma*. Ele mostrou a beleza real sob a formosura superficial e pôs na paisagem uma nota comovidamente humana.

Os seus quadros não tinham espaço para a beleza dramática, o alento épico e heróico e certa solenidade teatral da maioria das marinhas de Aivazóvski; traziam mais para o espírito do que para os olhos. Nem tampouco para o anseio de ênfase e as ardências solares e lunares de Kuíndji, tendente a pôr a natureza em cores de gala, com laivos de vibração apologetica; diferiam dos dele por um sentido lírico, sustentado com um humor mais natural, e por um ar amigo, que envolvia a cena em uma doçura particular.

Em relação a Chíchkin, cujo olhar sobre a natureza a encontrava predominantemente em atitude monumental e de inspiração épica, Savrássov era menos botânico e mais psicológico, seguindo uma tendência mais imediatamente enamorada do motivo. Ele desceu mais profundamente nos sentimentos e conferiu um prestígio de sublimidade a coisas singelas.

•••

Filho de um negociante de tecidos, Savrássov ingressou em 1844, aos 14 anos,

na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura da sua Moscou natalícia.

Ainda menino, calcorreara-lhe os arredores, pintara muitas vistas suas e levou para as aulas o que aprendera com os olhos e o coração, confiando neles com inquebrantável ingenuidade.

O que o fez querer desenhar? Um pouco de tudo: as gravuras das revistas ilustradas, o *lubok* (estampa primitiva simples, geralmente com uma inscrição explicativa) e os sítios retirados, de além do sinuoso Rio Moskvá. Essa parte da urbe, o Zamoskvariétchie, habitada por gente que



Savrássov,
Caminho
Vicinal, 1873

se deitava cedo e madrugava (pequenos comerciantes, nobres empobrecidos e funcionários públicos), guardava ainda o sossego e o silêncio das aldeias, quebrado somente pelo canto dos galos, o latido dos cães e o toque dos sinos das suas muitas igrejas; não se ouvia nenhum apito de guarda, e o passar de uma carruagem pelas suas ruas de terra fazia as pessoas correrem para a janela. Dali se tinha a melhor vista do Krémelin, imponente sobre uma colina, com as suas muralhas e torres e as cúpulas douradas de templos de outras eras, e ela, banhada pelo luar ou pelo sol, devia também comover o rapazola sensível ao encanto de árvores antigas, campos, pomares e entardeceres.

Findo o primeiro ano, teve de interromper os estudos, pela doença e morte da mãe e também, muito provavelmente, pela resistência do pai, que queria vê-lo atrás do balcão da sua loja. Retornou em janeiro de 1848. O prestígio veio-lhe logo, os jornais falavam elogiosamente dos seus trabalhos, e, em 1857, ele assumiu a seção de paisagem do estabelecimento, provido no lugar do responsável por ela, Karl Rabuz, falecido pouco antes.

Em 1862, obteve uma bolsa de estudos para o exterior, da Sociedade Moscovita dos Amantes da Arte. Trouxe das digressões pela Inglaterra, França e Suíça uma grande admiração a Constable e aos paisagistas ingleses (9), e alguns quadros pintados nos Alpes.

No outono de 1870, por tricas e nicas dos adversos ao seu espírito independente e às suas idéias democráticas, perdeu a habitação funcional, concedida aos professores da Escola. Isso tornou precária a sua situação financeira, e ele pediu um afastamento de seis meses, indo para Iaroslavl, com a família, para atender uma encomenda de paisagens inverniais.

Nessa cidade histórica das margens do Volga, nos transtornos da falta de dinheiro e da morte de uma filha, ocorrida ali, conheceu um alento criador, que o elevou das suas medianas paisagens de até então para as alturas das obras destinadas a encantar as sucessivas gerações. Aquele passo dolo-

roso da sua vida, fadada doravante a ser conturbada e infeliz, parece haver ocasionado a sublimação dos seus dotes: o frescor de visão, a comovente inocência na maneira de ver as coisas, transposta para as suas telas, o entendimento dos movimentos da natureza e dos seus espaços, a força de sentimento e a delicadeza de expressão.

Savrássov pintava ainda alguns quadros do seu ciclo do Volga, depois de breve ida a Moscou para a entrega dos prontos, quando chegou a primavera, com o azul do céu de março, o brilho maior do sol e as tênues nuvens, como chumaços de algodão desfeitos, mais brancas do que a neve ainda indecisa em empapar o chão. Estimulado pelo ar de renovo dessa quadra do ano, que tudo anima, foi de trem a Kostromá e, em seguida, para Bui, a umas oitenta verstas mais adiante. Depois, passou uns dias em Molvítino, povoado como qualquer outro da Rússia, no fim do inverno: isbás escurecidas pelo tempo, quintais com árvores nuas, caramelos de gelo pendentes dos beirais, uma igreja antiga, bétulas, pegas e outras aves bulhentas. Ali encontrou o que vagamente procurara durante todo o caminho, da janela do comboio, e viu-se diante do motivo faltante à sua natureza lírica para manifestar-se à vontade e livremente, como arroio luzidio em caminho fácil – e ele retratou a graça tímida, o encanto singelo da alegria primavera, trazida pelo retorno das gralhas.

Na bibliografia russa, fala-se em termos gerais do “princípio lírico”, caracterizador de Savrássov, como a capacidade de tirar das trivialidades da vida um poema de louçania e força. A sua obra-prima, comunicadora de uma impressão imediata de júbilo, de paz definitiva e absoluta, é muito mais: é um lúcido sorriso de humildade e ternura diante do milagre dos seres e das coisas, um aceno de poesia e transcendência, que faz transbordar da imagem o que se oferece ao espírito.

Injusto dizer que, em comparação com *As Gralhas Chegaram e Caminho Vicinal* (de 1873, uma maravilha de luz, conseguida por meio do estudo dos cambiantes e dos reflexos, com as vibrações da atmosfera, de tanta atração, na sua complexidade to-

9 Savrássov escreveu no relatório da sua viagem: “As suas obras [dos paisagistas ingleses] romperam com o convencionalismo do olhar antes predominante; conservando rigorosamente o caráter local do colorido e do desenho, eles transmitem com notável fidelidade todos os variados motivos da natureza. O seu colorido é forte, brilhante, mas verdadeiro”. Os impressionistas causaram-lhe impressão mais favorável na sua volta a Paris, um lustro depois.

tal, para os impressionistas), Savrásov nos deixou apenas obras de somenos valor, embora decaísse cada vez mais.

O seu lirismo de interpretação e a visão realista e doce da natureza produziram ainda trabalhos muito sentidos, de inspiração em assuntos descurados, oferecidos pelo regionalismo provincial, em que se combinavam um grande amor à natureza com uma comovente atenção a pequeninas coisas da vida diária das pessoas. Ele tomou motivos normalmente considerados desprovidos de *status* poético, dando-lhes o frescor e o encanto de uma revelação. Patos, galos e galinhas com pintos no terreiro, gatos no telhado, jarras de lírios no peitoril de janelas, a erva crescida nos muros de uma casa velha, cortiços de abelhas ao pé de macieiras em flor, hortas empenhadas em engordar os primeiros repolhos do ano, tudo isso nos subjuga com a força delicada de algo bom, permanente e vivo. Tudo isso são fragmentos de um cântico de louvor à terra russa, o motivo é apanhado na sua íntima expressão, e a cena suscita no espectador uma dilatação da alma, um sorriso de criança acabada de reconhecer o vulto materno.

Savrássov foi um grande valor, que se deixou aniquilar muito antes de morrer. Em 1875, sem meios de prover o sustento da família, obrigada a mudar-se para lugares cada vez piores, ele, no desencontro dos seus altos ideais com a pobreza e as críticas (10) e, também, por fraqueza de caráter, entrou a beber. Isso excluiu-o completamente da vida artística e cultural de Moscou. É significativo que, nesse período, ele se haja tornado amigo de Nikolai Uspiénski (1837-89), talentoso escritor de tendência crítico-realista, transformado em mendigo alcoólatra e errante, que daria cabo de si.

À dissolução da sua família e ao passamento de pessoas queridas, seguiu-se o golpe final: em junho de 1882, foi demitido do cargo de professor, pelas seguidas faltas às aulas (11). Era a perda não somente do trabalho e da querida turma de alunos, mas também da única fonte permanente de renda e do chão sob os pés; viu-se, então, en-

tregue à própria sorte e com o agravante do adiantado embaçamento da vista. Tornou a levar desenhos a comerciantes da Rua Níkovskaia, tal qual fizera na infância, ou trocava-os, com reproduções do seu quadro mais famoso, por uns tragos ou comida, até terminar os dias em um hospital para indigentes, em outubro de 1897.

Antes de começar a arruinar a vida com a vodca, foi mestre abnegado e formou uma geração de paisagistas. Sobre a sua atividade pedagógica escreveu um deles, Ígor Grabar:

“Savrássov conseguia entusiasmar os alunos, e estes, tomados por uma adoração entusiástica pela natureza, em um grupo bastante coeso, trabalhavam com afinco, tanto no estúdio, como em casa e ao ar livre. Com os primeiros dias primaveris, toda a classe apressava-se a deixar a cidade e, em meio à neve, que se derretia, quedava-se a admirar a beleza da vida despertante. Ao florescer um carvalho, Savrásov irrompia, emocionado, no estúdio, anunciando isso como um acontecimento extraordinário, e levava consigo os jovens para lá, para os bosques e campos virentes” (12).

Chíchkin e Kuíndji estabeleceram a base para o desenvolvimento da pintura paisagística russa: o desenho (domínio das linhas e formas) e a cor (exploração da sua força e dos seus cambiantes), respectivamente. Para que a natureza, convertida já de mero fundo de cena em mundo fragrante e vibrante, pudesse conseguir a expressão da sua vida e da sua poesia interiores, faltava o talento lírico de Savrásov.

Ele mostrou quão perto da natureza estavam as alegrias e as tristezas das pessoas. Enriqueceu qualitativamente a paisagem, a partir desta idéia essencial: *a natureza pode captar os pensamentos e os sentimentos do homem*.

O que havia de força e fertilidade nessa tendência encontraria o seu cabal intérprete e desenvolvedor num discípulo de Savrásov, Issaak Levitan, talvez o maior paisagista da Rússia, a quem se dedicará a continuação destas notas.

10 Alguns críticos viviam a repetir que “o talento de Savrásov voara para longe, com as suas gralhas”.

11 Em 29 de maio, morrerá, de tísica, Perov. Homem de personalidade forte e uma independência um pouco anti-social, era até temido pela diretoria da escola e servia de uma espécie de anteparo protetor para o amigo Savrásov. Com a sua morte, ela, dez dias depois, usou de sem-cerimônia para livrar-se do paisagista, que, a bem da verdade, havia já muito descurava o magistério.

12 Citamos pelo livro: V. Petrov, Savrásov, Moscou, Biély Górod, 2000, p. 32.