

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**ARCA RUSSA, ARCA DA MEMÓRIA**

Autor: Fábio Roberto Porto Silva

Orientadora: Milton José de Almeida

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Fábio Roberto Porto Silva e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Assinatura:.....

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

---

---

---

---

2007

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca  
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Silva, Fábio Roberto Porto.  
Si38a Arca russa, arca da memória / Fábio Roberto Porto Silva. -- Campinas, SP:  
[s.n.], 2007.

Orientador : Milton José de Almeida.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade  
de Educação.

1. Museu Hermitage. 2. Memória. 3. Arte. 4. Literatura russa. 5. Cinema.  
I. Almeida, Milton José de II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade  
de Educação. III. Título.

07-125/BFE

**Título em inglês:** Russian ark, memory ark

**Keywords:** Hermitage Museum ; Memory ; Art ; Russian Literature ; Cinema

**Área de concentração:** Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

**Titulação:** Mestre em Educação

**Banca examinadora:** Prof. Dr. Milton José de Almeida (Orientador)

Profa. Dra. Maria do Céu Diel Oliveira

Profa. Dra. Júlia Ziviani Vitiello

Profa. Dra. Laura Maria Coutinho

Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Júnior

**Data da defesa:** 22/08/2007

**Programa de pós-graduação :** Educação

**e-mail :** fabiorps@ig.com.br

***Resumo:***

Este trabalho é uma interpretação do filme “*Arca Russa*”, dirigido pelo cineasta Alexander Sokurov, como construção de um espaço da memória sob a luz dos escritos do autor italiano Giulio Camillo. “*Arca Russa*” remete a imagens literárias, imagens de um palácio, imagens de quadros, imagens de uma cidade, imagens da imaginação. Segui a própria idéia do filme que se compõe da articulação de fragmentos de múltiplas temporalidades que formam uma visão de simultaneidade histórica em uma rede de imagens e de palavras, amalgamadas no tempo contemporâneo do filme, produzido esteticamente como um único plano-seqüência.

***Palavras-chaves:*** Memória, arte da memória, literatura russa, cinema, Hermitage

***Abstract:***

This is a study of the movie “*Russian Ark*”, directed by Alexander Sokurov, structured as space of memory and having regard as reference the texts of Italian renaissancist author Giulio Camillo. “*Russian Ark*” refers to images from literature, images from imagination, from art history, from a city. The text followed the film’s dynamism and rhythm, which is set joining diferent temporalities and composing a simultaneous historical view in a network of words and pictures, all of them in contemporaneous time and taken in a 96-minute one-shot.

***Keywords:*** Memory, art of memory, russian literature, cinema, Hermitage



## *Os mortos*

*Um dia evanescente então vivi, e junto aos meus cresci,  
Os que, um por um, agora em sono vão, e ao longe somem.  
E, embora adormecidos, despertais no peito meu, pois n'alma  
Emparentada a paz me vem de vós na imagem viageira.  
Pois com mais vida aí viveis, onde o avivar  
Do espírito divino a todos que envelhecem,  
E a todos os que morrem torna à infância.*

Friedrich Hölderlin, *Canto do destino e outros cantos*.

*Dedico estas imagens a meu pai, José Roberto Silva (1945 – 2006).*



## Agradecimentos

*Ao Milton pelas imagens, algumas mostradas, outras pensadas, a partir das quais pude navegar pelas águas do Neva, abrir esta Arca e construir muitas outras.*

*À Cíntia, companheira amada, pelo incentivo, carinho, paciência e compreensão.*

*Aos colegas do Olho, companheiros de travessia, pelas conversas, sugestões e pelo interesse que demonstraram por esta Arca.*

*À minha mãe, Leda, e minha irmã, Renata, pelo apoio, carinho e incentivo.*



## Índice

<i>Apresentação</i> .....	01
<i>O Início da Arca</i> .....	03
<i>O Teatro da Memória de São Petersburgo</i> .....	13
<i>O Romper do Tempo</i> .....	35
<i>As Loggias de Raphael</i> .....	41
<i>Cópias</i> .....	49
<i>A Pequena Cúpula Italiana</i> .....	55
<i>O Nascimento de São João Batista</i> .....	67
<i>Canova</i> .....	77
<i>O Marquês de Custine</i> .....	93
<i>Olhos para ver</i> .....	97
<i>Pessoas Eternas</i> .....	109
<i>El Greco</i> .....	119
<i>Dânae</i> .....	129
<i>O Retorno do Filho Pródigo</i> .....	139
<i>Diplomacia</i> .....	155
<i>Porcelanas</i> .....	169
<i>Câmera Escura</i> .....	175
<i>Império</i> .....	183
<i>O Último Baile</i> .....	193
<i>Anexos: Os caminhos da “Arca Russa”</i> .....	213
<i>Lista de Imagens</i> .....	217
<i>Bibliografia</i> .....	221



## Apresentação

Este trabalho é uma interpretação do filme “*Arca Russa*”, dirigido pelo cineasta Alexander Sokurov, como a construção de um espaço da memória sob a luz dos escritos do autor italiano Giulio Camillo. “*Arca Russa*” remete a muitas imagens. Imagens literárias, imagens de um palácio, imagens de quadros, imagens de uma cidade, imagens da imaginação. Neste texto me concentrei, sobretudo, nas obras de arte presentes no filme e que se abrem diante de nós como filmes dentro do filme. Também são abordadas imagens da história de São Petersburgo, do Palácio de Inverno, de um império. Em meio ao texto aparecem imagens presentes no filme ou relacionadas a ele, bem como imagens literárias extraídas de romances, poesias e contos de autores russos que ampliam nossa imaginação sobre a alma da cidade de São Petersburgo. Segui a própria idéia do filme que se compõe da articulação de fragmentos de múltiplas temporalidades que formam uma visão de simultaneidade histórica em uma rede de imagens e de palavras, amalgamadas no tempo contemporâneo do filme, produzido esteticamente como um único plano-seqüência.

Fábio Roberto Porto Silva

Campinas, agosto de 2007.



## O Início da Arca

*JORNADA DE INVERNO (1826)<sup>1</sup>*

*Pelos cirros ondulados  
A lua passa furtiva,  
Verte uns raios desmaiados  
Na clareira sombria*

*Pelo enfadonho caminho  
Corre uma troika veloz,  
Como nos cansam os guizos  
Na monocórdica voz.*

*Canto longo do cocheiro  
Traz tanta recordação,  
A estróina alegre, o festejo,  
Ou mágoa do coração...*

*Nem luz, nem uma izbá negra,  
Deserto e neve... Somente  
O marco listrado se ergue  
Solitário à minha frente...*

*Triste, triste... Amanhã, Nina.  
Estou de volta à minha amada,  
Junto à lareira esquecido,  
Sem fim, sem fim, a mirá-la.*

*À meia-noite o relógio  
Baterá o fim da espera,  
Vão-se embora os maçadores,  
A hora não nos separa.*

*Que triste, Nina: o cocheiro  
Já adormeceu na corrida.  
Soam os guizos e mostra  
A lua a cara franzida.*

*Púchkin*

---

<sup>1</sup> PÚCHKIN, A. *O Cavaleiro de Bronze e outros poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999. p. 99.

Sei onde estou. Estou em frente ao Museu Hermitage. Em outros tempos um grande Palácio, complexo de construções que em seu conjunto abriga hoje um grande museu de arte. Teatros.

Ontem, poder. Residência oficial dos czares e da vida cotidiana dos imperadores russos. Aqui, na minha frente, se encontra um fragmento de uma cidade que hoje leva o nome de São Petersburgo, mas que também já se chamou Petrogrado e Leningrado. Por ser capital não apenas da Rússia – seja como império entre os anos de 1712 a 1917, seja por mais dois anos, até 1919, como centro político da então incipiente União Soviética –, mas também por ser capital e símbolo de um projeto de país que se quer ver como europeu e ocidental, ela abriga uma enorme quantidade de outros palácios, edifícios, ruínas.



**Figura 1. Fachada do Palácio de Inverno/ Museu Hermitage voltada ao Rio Neva. São Petersburgo, Rússia.**

Ventos mágicos varrem as cortinas. A prestidigitação, o ilusionismo, a mágica se abre para a festa. Gente bem vestida, da corte, salta de suas carroças, correm pelo frio para a entrada do palácio. Parecem estar ansiosos por abrigo. Parecem estar ansiosos em chegar logo a algum tipo de celebração que está para acontecer. Em torno do palácio a praça coberta de neve. A cidade coberta de neve. E a gente bem vestida entra pelos fundos do

palácio, pelas suas entranhas, perdida em meio às mascaradas alegres, como em uma grande festa de Carnaval.

As garotas mascaradas imitam os movimentos umas das outras. Dançam como um grupo de bacantes, as ninfas adoradoras do 13º deus do Olimpo, conhecido na mitologia romana como Baco e na mitologia grega como Dionísio, o deus do vinho. Na Antiguidade o culto a Baco era feito na intenção de boas colheitas de uvas e nessas ocasiões faziam-se festas onde o vinho era abundante e largamente consumido. A embriaguez provocada levava a desinibição e a satisfação de todos os desejos e prazeres carnavais. As que participavam destas festividades eram chamadas de Bacantes, mas de acordo com a cultura romana as Bacantes também eram seres mitológicos. Mulheres esbeltas, atraentes e sensuais com suas roupas de linho, deixando parte do corpo a mostra, elas estavam sempre acompanhando o deus Baco, servindo-o por completo e buscando nos povoados outras mulheres para juntarem-se ao grupo.



**Figura 2. Vista aérea do Palácio de Inverno/ Museu Hermitage.  
São Petersburgo, Rússia.**

E aquela gente que entra depois se perde, se mistura. Olham uns para os outros como em um jogo de espelhos. É um teatro vivo que está apenas começando. Um passeio visual. Um passeio no tempo.

\* \* \*

Entrudo. Carnaval. Celebração. A Magia das máscaras. Caminhos para uma festa. Pessoas trajadas para uma festa. O passeio no tempo prossegue. O tempo sempre dilatado. Este é o início de “*Arca Russa*”.



**Figura 3.** Cena de “*Arca Russa*”.

No carnaval da Idade Média “o mundo parecia ficar de cabeça para baixo”<sup>2</sup>. A vida era vivida ao contrário e a hierarquia social era revirada do avesso. A festividade baseava-se em reviravoltas, troca dos papéis sociais: os servos se vestiam de nobres e os nobres se divertiam com a criação de sua versão rebaixada; troca de planos: o celestial

---

<sup>2</sup> BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

cedia espaço ao mundano, sucumbindo aos impulsos libertinos. Por poucos dias vinha à tona toda a ambigüidade. A vida religiosa e oficial, casta e reservada se fundia à vida pagã. O sagrado era profanado e a conduta era transformada pela liberação dos medos e da disciplina religiosa. O elevado e o “baixo” se aproximavam. O comportamento carnavalesco promovia a liberdade de contato entre todas as pessoas e a eliminava a distância entre elas, um desmascaramento, revelando os “*aspectos ocultos da natureza humana*”<sup>3</sup>.

*“... o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’”*<sup>4</sup>.

Uma das principais ações carnavalescas é “*a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval*”<sup>5</sup>. A coroação do rei bufão é a paródia da ascensão do monarca ao poder e o destronamento deste rei cômico tinha permissão de ser alvo de piadas e motivo de diversão. A “cosmovisão carnavalesca” consiste assim na idéia de mudanças e transformações. Morte e renovação. Guerras. Revoluções. O fim de um mundo e o surgir de outro.

As imagens deformadas proporcionadas pelas máscaras são a metamorfose em curso, em que os papéis sociais são diluídos e transformados. O riso, o questionamento do que é real e do poder dominante, celebra a transcendência do que parece imutável. No Carnaval o riso é o sintoma do desejo de mudança e a de renovação do mundo. Essa paródia carnavalesca funciona como um “*sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus*”<sup>6</sup>.

Pelas referências ao Carnaval e seu sentido simbólico medieval, pelas máscaras, movimentos, vestimentas e risos, Sokurov, no início do seu filme, dá uma pista do destino de sua arca. A festa ritualizada deste primeiro momento, e também de outros que se seguem

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 123.

<sup>4</sup> Ibid., pp. 122 – 123.

<sup>5</sup> Ibid., p. 124.

<sup>6</sup> Ibid., p. 127.

durante o filme, nas cenas em que jovens mascaradas dançam, flutuam, divertem-se e querem divertir quem passa por elas, é a rebelião contra a autoridade e o estado sólidos das coisas que prevalece em âmbito social. Neste meio cria-se a utopia de igualdade e liberdade entre os seres humanos. Todas as formas de opressão são vencidas pelo riso. Todo o poder e controle são desmontados.



**Figura 4. Cena de “Arca Russa”.**

\* \* \*

Ventos mágicos revelam um novo cenário. Personagens e espectadores se misturam, conversam, discutem. Ali eles encenam atos. Ao contrário da peça de “*Petrouchka*”, de Stravinski, os bonecos aqui não são apenas três. São muitos. Alguns são bonecos, ou personagens, que viveram no passado e vivem em nossa imaginação. Entram de um ato e partem para outro. Sobem e descem escadas. Passam por aqui e ali. Perdem-se, conversam e depois somem. Da mesma maneira que surgiram. Outros bonecos ou personagens são criados. Nunca existiram. E são eles que nos guiam por este teatro vivo.



Figura 5 *Entrudo em Petersburgo*. Alexander Benois, 1917. Esboço da decoração para o balé de Igor Stravínski, “*Petrouchka*”, de 1917.



Figura 6. *Entrudo em Petersburgo*. Alexander Benois, 1917. Esboço da decoração para o balé de Igor Stravínski, “*Petrouchka*”, de 1917.

“*Petrouchka*”, um dos mais famosos balés de Igor Stravinski, estreou em Paris em 1911. O roteiro foi escrito pelo próprio compositor e pelo pintor Alexander Benois, também responsável pelos cenários e figurinos.

Stravinski buscava recriar ali o ambiente das festas populares russas, trazendo os mais variados personagens que transitam por uma velha praça de São Petersburgo, lotada, na terça-feira de Carnaval de 1830. É fim de inverno e nesta praça encontramos a atmosfera circense de uma Feira de Diversões com mascarados e artistas saltimbancos, que dividem a atenção do público: dançarinas, domadores de animais, cantores. E meio à festa, dois homens com tambores saindo de uma barraca azul anunciam o início da apresentação. Chamam-na de “teatro vivo”. Em meio às cortinas, um homem barbudo com chapéu pontiagudo, vestindo uma longa túnica preta estampada com estranhos sinais. É o mago-charlatão que manipula os três bonecos deste espetáculo de marionetes: uma bailarina de face rosada, um mouro com um turbante brilhante e *Petrouchka*, um palhaço de pano, recheado de palha, magro e com uma máscara branca. No seu rosto uma expressão de desânimo pela condição de ser simplesmente, e eternamente, manipulado. Os três estão parados. Sem vida. Cada um em seu canto. O charlatão os movimentava e eles começam a dançar como se estivessem vivos. A bailarina sorri para o palhaço que suspira, desejando tocá-la. Mas logo em seguida ela volta os olhos para o mouro e pisca para ele. *Petrouchka*, solitário, fica revoltado com seu criador, como que questionando sua condição de boneco, já que tinha alma de homem.

O canto do mouro é o retrato de seu mundo: uma floresta com feras e um oásis. Ele descansa, deitado no sofá, entediado. De repente a bailarina entra em cena dançando. Ela ri e ele se incomoda por não conseguir acompanhá-la. Seus passos são desajeitados demais. O mouro não resiste e pega a bailarina no colo. *Petrouchka* entra e ao ver a cena, pensa que a amada esteja em perigo e enciumado, faz posição de combate contra o mouro. O rival se surpreende com a entrada do palhaço, lança um olhar feroz, saca uma arma e corre atrás de *Petrouchka*. Ele escapa pela porta entreaberta e corre. Já é noite na feira e as pessoas celebram a alegria dançando. Um camponês chega com um urso em meio à festa. O público espantado permanece em suspense. Como a fera é treinada, o susto se desfaz quando o urso faz um movimento gracioso com a barriga. Algumas ciganas dançam em volta do animal. No meio da folia ninguém nota o palhaço afoito que corre e procura esconderijo.

Desajeitado, Petrouchka cai. Perto dele se ouve um grito de terror. Ao longe a multidão grita a sua alegria. O mouro mata o boneco de máscara branca. A alma de Petrouchka voa alegre, livre dos limites daquele corpo de pano e palha e o boneco fica caído, sem vida nas mãos do Charlatão.



## O Teatro da Memória de São Petersburgo

Em 1837, foi publicado na Rússia o poema narrativo épico de Púchkin intitulado “*O Cavaleiro de Bronze*”, com o subtítulo “*Um conto de Petersburgo*”, no qual o poeta narra a enchente de 1824, uma das piores que regularmente assolavam a cidade. O poema foi composto a partir da estátua do imperador Pedro, o Grande, feita pelo escultor francês Etienne Falconet a mando de Catarina II e inaugurada em 1782 na praça do Senado, no centro de São Petersburgo. Desde a publicação de o “*Cavaleiro de Bronze*”, a estátua em bronze onde o czar aparece sobre um cavalo e aponta orgulhosamente para a cidade que fundou, se tornou símbolo de todo o sofrimento que a submissão ao poder autocrático do monarca provocara. O filósofo francês Diderot, que indicou o nome de Falconet à Catarina, fazia sugestões ao escultor sobre a presença de detalhes que remetessem ao amor popular pela figura do soberano, como a cobra sob os cascos do cavalo, alegoria que remetia ao mal e inveja que Pedro e Catarina tinham que enfrentar por parte dos imperadores europeus.

Na tempestade narrada por Púchkin, Ievgeni, um funcionário subalterno da burocracia da cidade, se salva de uma enchente subindo em uma estátua de um leão de mármore. À frente dele, na praça do Senado coberta pelas águas do rio Neva, ele vê apenas a estatua de Pedro, imponente. Após o temporal Ievgeni corre até a casa de sua amada, Paracha, mas não a encontra. Sua casa fora arrastada pela força das águas. Enlouquecido com a idéia da morte de Paracha, o herói volta à praça e se vê de novo à frente da estátua de Pedro, que aponta para a cidade. Para Ievgeni, Pedro, o idealizador e fundador de uma cidade localizada em meio a um pântano, é o único culpado da morte de Paracha. Mas a ira é logo substituída pela imaginação de que o Cavaleiro de Bronze descera do pedestal para perseguí-lo. Essa imagem passa a ser a obsessão de Ievgeni, que a partir de então, ao passar pela praça, não ousa levantar os olhos para Pedro. Um dia, ao avistar a casa de sua amada, arrastada em uma pequena ilha, Ievgeni morre.

A alegoria mais significativa que floresceu com a inauguração e o crescimento da nova capital foi a da eminência de sua ruína. As condições naturais do solo e da região onde nasceu São Petersburgo despertaram as mais fantásticas lendas e mitos sobre o status da cidade. Os russos do início do século 18 costumavam dizer que Pedro a desenhara no céu e

depois, como um gigante, posicionou-a no chão. A idéia era de que aquele era um local sem bases sólidas, que pairava sobre as águas e podia a qualquer momento submergir em meio a elas. De fato, várias partes da nova capital ficavam abaixo do nível do rio Neva e diques eram rotineiramente construídos e reforçados. Toneladas de pedregulhos e areia foram fundamentais para aterrar partes inteiras da cidade e tornar possível o seu crescimento. Quando o trabalho de construção do Palácio de Inverno teve início em 1754 o terreno que o abrigava estava três metros mais alto do que cinquenta anos antes<sup>7</sup>. A literatura que se desenvolveria mais tarde na cidade, principalmente em torno dos livros de Dostoiévski e Gogol, aborda de forma dominante o tema da destruição da cidade.<sup>8</sup>

*“Gogol considerava a cidade palco do bacanal de entes demoníacos hostis, cujo chão, sempre movediço, ameaçava engolir os prédios majestosos, as repartições públicas destituídas de alma e as multidões de seus medíocres funcionários. (...) Púchkin atribuíra às ameaçadoras águas do Báltico uma força terrível, ou uma ação purificadora, parecida com a do Mundo Oceano mitológico. Dostoiévski condenou Petersburgo, ‘aquela cidade apodrecida e enlameada’ a desaparecer junto com a névoa, tal qual fumaça.”*<sup>9</sup>

\* \* \*

## O CAVALEIRO DE BRONZE<sup>10</sup>

### Introdução

*Na margem das ondas desertas  
Cismava ele uma alta idéia,  
Olhando o longe. Em frente as águas  
Corriam, largas, mísera barca  
Sulcava o rio solitária.  
Negrejavam izbás pelas abas  
Musguentas e empantanadas,  
Couto do finês indigente;  
E as brenhas, virgens dos raios  
Do sol oculto na neblina,*

---

<sup>7</sup> FIGES, Orlando. *Natasha's Dance, a cultural history of Rússia*. New York: Picador, 2002. p. 6.

<sup>8</sup> SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito – a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>9</sup> VOLKOV, Solmon. *São Petersburgo, uma história cultural*. Rio de Janeiro: Record, 1997. pp. 14 e 15.

<sup>10</sup> PÚCHKIN, Aleksandr. *O Cavaleiro de Bronze e outros poemas*. pp. 35 – 41.

*A toda a volta restolhavam.  
Cismava ele:  
Será aqui erguida uma cidade  
Para arremeter o Sueco,  
Ai do vizinho emproado.  
Destinou-nos a natureza  
Rasgar aqui uma janela  
Para a Europa, os pés fincar  
À beira-mar. Pelas ondas novas  
Singrarão todas as bandeiras  
E ao largo iremos festejar.*

*Cem anos correram e ergueu-se  
Da lama e do brejo escuro  
A urbe moça, em fausto e orgulho,  
Da meia-noite a maravilha;  
Onde o fínico pescador,  
Triste enteado da natura,  
Sozinho nas ribas avaras,  
Dantes lançava as redes gastas  
Às obscuras águas, hoje  
Pelas vivas margens fervilhantes  
Montoam-se esbeltos gigantes  
De palácios e torres; barcos  
Do mundo inteiro em chusma  
Acorrem aos cais opulentos;  
Vestiu-se o Neva de granito;  
Pontes penderam sobre as águas;  
Cobriram-se as suas ilhas  
De jardins verdes, verde-escuros,  
E, ante a capital menina,  
Já a velha Moscou se apaga,  
Como, frente à nova czarina,  
Se apaga a viúva purpurada.*

*Amo-te, urbe e obra de Pedro,  
Amo teu rigor e esbelteza,  
Tua corrente majestosa,  
Neva, tuas margens de pedra,  
Dos teus gradis amo o bordado  
De ferro, e a transparente  
Claridade, brilho sem lua,  
Das tuas noites pensativas:  
Leio, escrevo sem luz, claras  
Se abrem as massas dormidas  
Das ruas ermas, clara se recorta  
A agulha do Almirantado,*

*E, vedando ao escuro da noite  
A entrada nos céus dourados,  
Corre um sol a render o outro,  
Nem uma hora dando à noite.  
Amo teu ar parado, o gelo  
Do teu Inverno de rachar,  
As faces meninas – rosas vivas  
Nos teus trenós pelo Neva,  
Do baile o brilho, o rumorejo,  
Da estróina jovem amo a ceia,  
Taças espumantes esfuziando,  
E do ponche a chama azul.  
Gosto da viveza marcial  
Dos treinos no Campo de Marte,  
Das hostes de peões e cavalos  
Admiro a beleza uniforme  
E quando os pendões vitoriosos  
Ondeam a compasso nas alas,  
Do fugir cúprico dos elmos  
Varados em combate pelas balas.  
Gosto, bélica capital,  
Do fumo e troar do teu forte  
Quando a czarina da meia-noite  
Oferta um filho à casa real,  
Ou a Rússia canta vitória,  
Ou, quebrando o seu gelo azul,  
O rio o leva para o mar,  
E, pressentindo a Primavera,  
Rejubila estrondoso o Neva.*

*Refulge, urbe de Pedro, sê  
Inquebrantável como a Rússia,  
Que a ti se resigne também  
A natureza enfim domada,  
Que as ondas finlandesas esqueçam  
Seus ferros e o ódio velho  
E não turvem com inútil raiva  
O sono eterno de Pedro!*

*Eram terríveis esses tempos,  
Inda é fresca a sua memória...  
Amigos meus, empreendi  
Dar-vos deles a minha história.  
Triste conto que enceto aqui.*

*Púchkin*

“*Arca Russa*” se passa no interior do Museu Hermitage/Palácio de Inverno em São Petersburgo, Rússia. Historicamente seus caminhos, corredores, paredes, salas e salões constituem um personagem fundamental onde se dá a passagem e a tentativa de constituição e fundação de uma Rússia moderna. O sentido aqui de fundação da “modernidade” no país não é apenas metafórico, mas também literal. O conjunto de prédios que hoje abriga esse que é um dos maiores e mais importantes museus do mundo foi construído para ser a residência oficial dos imperadores russos. Cenas de “*Outubro*”, filme de Serguei Einsestein sobre a eclosão da Revolução Bolchevique em 1917, mostram a tomada do poder no próprio Palácio de Inverno. Mas não apenas a construção do complexo arquitetônico do Palácio, mas da própria cidade de São Petersburgo e sua fundação em 1703, sob o reinado de Pedro, o Grande, se deu em meio a um processo de modernização do país.

O Hermitage/Museu de Inverno, antiga residência oficial dos czares, é o local fantástico por definição. O palácio foi construído em um contexto de ostentação do poder de um Império que se queria europeu e objetivava rivalizar com as cortes mais poderosas da Europa dos séculos 18 e 19: Paris, Viena, Amsterdã. Seu interior, transformado em museu, como outros palácios daquele período, indica a programação estética de um momento político e social. O fato de ser hoje um museu é ainda mais significativo. “*Os quartos, gabinetes, estúdios, armários, galerias e museus apresentam-se como câmeras de projeção de uma memória artificialis, de onde brotará o convencimento e a persuasão*”<sup>11</sup>.

A construção do complexo de edifícios onde hoje estão o Hermitage e o Palácio de Inverno continuou por muito tempo além de 1763, ano a partir do qual serviu de fato como residência imperial dos czares<sup>12</sup>. Anexos, teatros e salas de recepção para os convidados da corte foram construídos, reconstruídos e reformados por diversos dos mais proeminentes arquitetos da Europa ocidental sob as ordens de diversos czares até o ano de 1860<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. “Pedagogia visual e educação da memória”. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp279.asp>, mas publicado originalmente nos Anais do Colóquio Brasileiro de História da Arte em Belo Horizonte, 2004.

<sup>12</sup> [http://hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5\\_1\\_1.html](http://hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5_1_1.html)

<sup>13</sup> <http://www.hermitagemuseum.org>

*“Em Petersburgo, de modo excitante, o inanimado adquire vida, palácios e monumentos movem-se nas páginas da prosa e da poesia, ou refletem-se na música encantadora, tão-somente para congelarem, mais uma vez, nas margens de granito do rio e ao longo das largas praças, mas já enriquecidos e enobrecidos, como sinais fantásticamente feiticeiros.”*<sup>14</sup>

A primeira aquisição de obras que deu início ao que mais tarde se constituiria o acervo do museu é de 1764, sob o mando da czarina Catarina II. Em leilões nas principais cidades européias Catarina ordenou sucessivas compras, sempre ousadas e generosas, das pinturas dos mais conhecidos artistas europeus. Estava mais preocupada na afirmação da idéia da Rússia como potência européia e com a divulgação de seu nome como agente responsável de um processo civilizatório na arcaica e atrasada Rússia, do que no real valor artístico das obras que estavam sendo adquiridas<sup>15</sup>. A dinâmica e a lógica que parecia dar força à construção do Palácio/Museu é a mesma responsável pela idéia da fundação de uma nova capital para um “novo” Império Russo.

Um das lendas que cerca a fundação da cidade diz que no dia 16 de maio de 1703, precisamente na ilha de Zaiachi, às margens do rio Neva, em uma área pantanosa e inóspita para a construção de qualquer coisa, Pedro, o Grande, arrancou uma espada das mãos de um soldado, cortou os dois pedaços de turfa, colocou-os em cruz e anunciou: *“A cidade será aqui!”*. Jogando a espada para o lado, ele próprio teria dado início ao trabalho<sup>16</sup>. O caráter mítico que cerca o episódio transforma em muito o que de fato os historiadores russos acreditam sobre o que ocorreu. Pedro sequer estava no local quando as obras começaram e a área não era tão inabitada<sup>17</sup>.

O objetivo era construir uma cidade imponente, bela, organizada, limpa e que lembrasse os mais importantes centros europeus de poder e de cultura. Ao ser coroado em 1696, Pedro herdava um país imenso e atrasado e não poupou esforços em promover o que acreditava ser reformas que modernizariam o país e possibilitaria com que fizesse frente às

---

<sup>14</sup> VOLKOV, S. *São Petersburgo, uma história cultural*. p. 12.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 41. “Muito embora tendo admitido que não entendia de arte, [Catarina] começou a reunir uma coleção capaz de transformar o Hermitage num dos grandes museus de arte do mundo. Em leilões parisienses, comprou pinturas de Rafael, Giorgione, Ticiano, Tintoretto, Rubens e Rembrandt. Somente da coleção de sir Robert Walpole, selecionou quinze Van Dyckes de uma só vez.”

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>17</sup> *Ibid.* Haveria naquela área um forte sueco. Nos séculos 17 e 18, os suecos eram tidos como os maiores inimigos dos russos. Conflitos constantes e batalhas travadas entre os dois impérios fazem parte da história da região.

maiores potências européias. Ele incrementou contatos comerciais com o Ocidente e fora o primeiro czar a viajar para o exterior. Tinha repulsa por Moscou, a cidade-berço da monarquia czarista e da Dinastia Romanov, a cidade que representava o “tradicional”, o “russo”, o misticismo. O imperador parecia não poupar esforços em demolir costumes e tradições ancestrais. Ambicionava, portanto, uma cidade moderna que fosse modelo do “mundo civilizado” para a Rússia e uma janela para o Ocidente.

*“Existe uma infinidade de avenidas agitadas com uma infinidade de espectros transversais que correm. Toda Petersburgo é uma infinidade de avenidas elevadas à enésima potência.*

*Além de Petersburgo não existe nada.”<sup>18</sup>*

Mas ao mesmo tempo, Pedro agia como um autêntico autocrata russo, julgando seus súditos desprovidos de qualquer direito. Essa combinação contraditória de modernidade e atraso resultou no que Marshall Berman chamou de “protótipo” da “modernização no terceiro mundo”<sup>19</sup>.

A arquitetura refinada e as construções luxuosas e de senso artístico escondem, no entanto, o autoritarismo e a tragédia que foi a construção da cidade. Após a sua fundação, Pedro a declarou a nova capital da Rússia e ordenou que toda a corte se transferisse de Moscou para São Petersburgo sob pena da perda dos títulos de nobreza. No imaginário popular a cidade havia sido fundada sobre as lágrimas, o sangue e os ossos de seus construtores anônimos.

*“Essencialmente, o significado de Petersburgo está naquela antítese, ou antinomia, que não pode ser reduzida à unidade, como a morte que gera uma nova vida, mas compreendida como resposta e castigo à destruição, como o alcance de um grau superior de espiritualidade. A desumanidade de Petersburgo está organicamente vinculada àquele tipo de humanidade, considerada superior, quase religiosa, na Rússia, a única capaz de abranger a desumanidade – não se esqueça disso – e com aqueles conhecimentos e lembranças constituir um novo imaginário espiritual.”<sup>20</sup>*

Símbolo desta modernidade petersburguense foi a Avenida Niévski. Correspondia na cidade aos boulevards de Paris. Espaços largos, bem pavimentados, que se tornou espaço

---

<sup>18</sup> BIELI, Andrei. *Petersburgo*. São Paulo: Ars Poética, 1992. p. 22.

<sup>19</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

<sup>20</sup> TOPOROV, Vladimir apud VOLKOV, Solmon, *São Petersburgo, uma história cultural*. p. 14.

essencial da circulação de pessoas e exibição de mercadores na segunda metade do século 19. Era realmente uma região cosmopolita, a única área pública não dominada pelo Estado, em que a dinâmica da vida social era capaz de se desenvolver espontaneamente. A Niévski foi mitificada pelos habitantes da capital, uma vez que mostrava as promessas do desenvolvimento e da modernidade.<sup>21</sup>

\* \* \*

### *NOITES BRANCAS (Trechos)*

*“Pareceu-me de repente que eu, um solitário, estava sendo abandonado por todos e que todos se afastavam de mim. Claro, qualquer um teria o direito de perguntar: mas quem são esses todos? Porque já faz oito anos que moro em Petersburgo, e não consegui estabelecer quase nenhuma relação. Mas pra quê preciso de relações? Eu já conheço toda Petersburgo sem isso; aí está por que me parecia que todos me abandonavam quando toda Petersburgo se levantou e partiu de repente para o campo. Comecei a ter medo de ficar sozinho e vaguei durante três dias inteiros pela cidade numa tristeza profunda, sem entender absolutamente o que se passava comigo. Quer fosse para a Niévski, quer fosse para o jardim, quer vagasse pela marginal do rio, não havia um só rosto daqueles que me acostumara a encontrar naqueles lugares, na hora habitual, o ano inteiro. Claro, eles não me conhecem, mas eu os conheço. Eu os conheço intimamente; já quase fixei suas fisionomias – agrada-me admirá-los quando estão felizes, e me entrego à melancolia quando se tornam sombrios.”<sup>22</sup>*

(...)

*“As casas também são minhas conhecidas. Quando caminho, é como se todas avançassem para a rua em minha direção, olhassem para mim com todas as suas janelas e quase dissessem: ‘Bom dia, como vai sua saúde? Eu estou bem, Graças a Deus, e em maio vão me aumentar um andar’. Ou: ‘Como está sua saúde?’; ‘Amanhã vão me reformar’. Ou: ‘Eu quase me queimei e fiquei mesmo assustada’, etc. Dentre elas tenho minhas*

---

<sup>21</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. pp. 187 – 198.

<sup>22</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Noites brancas*. São Paulo: Editora 34, 2005. pp. 11 – 12.

*favoritas, minhas amigas íntimas; uma delas deseja se tratar com um arquiteto neste verão. De propósito começarei a passar todo dia para que não a façam sofrer de algum modo.”*<sup>23</sup>

(...)

*“Há algo inexplicavelmente comovedor em nossa natureza petersburguense quando, com a aproximação da primavera, ela mostra de repente todo seu vigor, todas as forças que lhe concedeu o Céu, e se cobre de veludo, se embeleza e se adorna com as flores... Involuntariamente ela me faz recordar aquela moça seca e enfermiça, para a qual você olha às vezes com piedade, às vezes com uma certa compaixão, e às vezes sequer a percebe, mas que de repente, num instante, de modo involuntário e inexplicável, aparece surpreendentemente bela; e você, pasmo e encantado, sem querer pergunta a si mesmo: que força fez esses olhos tristes e pensativos brilharem com um fogo assim?”*<sup>24</sup>

(...)

*“- Em Petersburgo, Nástienka, se a senhorita não sabe, existem recantos bastante estranhos. Nestes lugares parece que não penetra aquele mesmo sol que brilha para todos os petersburgenses, mas sim um outro, novo, enviado como que de propósito para esses recantos, e que brilha com uma luz diferente e particular. Nesses lugares, Nástienka querida, vive-se uma vida absolutamente diferente, que não se parece em nada com a que ferve à nossa volta, uma vida que poderia existir num reino distante e desconhecido mas não junto a nós, nesta época séria, seriíssima. Essa vida é uma mistura de algo puramente fantástico, calidamente ideal e, ao mesmo tempo (ai, Nástienka!), palidamente prosaico e comum, para não dizer vulgar até o inverossímil.”*<sup>25</sup>

*Dostoiévski*

\* \* \*

### *MEMÓRIAS DO SUBSOLO (Trechos)*

*“Às vezes, em dias feriado eu ia, depois das três, para a Avenida Niévski e ficava passeando do lado do sol, isto é, não passeava absolutamente, mas experimentava*

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 12.

<sup>24</sup> Ibid., p. 16.

<sup>25</sup> Ibid., p. 30.

*sofrimentos sem conta, humilhações e derrames de bÍlis; mas é provável que precisasse justamente isso. Esgueirava-me, como uma enguia, do modo mais feio, por entre os transeuntes, cedendo incessantemente caminho ora a generais, a oficias da cavalaria ou dos bussardos, ora a senhoras; sentia, nesses momentos, dores convulsivas no meu coração e calor nas espáduas, à simples idéia da miséria do meu traje e da vulgaridade da minha deslizante figurinha. Era o cúmulo do suplício, uma humilhação incessante e insuportável, suscitada pelo pensamento, que se transformava numa sensação contínua e direta de que eu era uma mosca perante todo aquele mundo, mosca vil e desnecessária, mais inteligente, mais culta e mais nobre que todos os demais, está claro, mas uma mosca cedendo sem parar diante de todos, por todos humilhada e por todos ofendida. Para que recolhia em mim tal sofrimento, para que ia à Avenida Niévski, eu não sei; mas algo me arrastava para lá sempre que era possível.”<sup>26</sup>*

*Dostoiévski*

\* \* \*

#### *AVENIDA NIÉVSKI (Trechos)*

*“Não há nada comparável à Avenida Niévski, pelo menos em Petersburgo; para essa cidade ela representa tudo. Com o quê não brilha essa rua – beldade da nossa capital? Sei que nenhum de seus moradores, pálidos e burocráticos, por nada deste mundo trocaria a Avenida Niévski. Não apenas quem tem vinte e cinco anos de idade, maravilhosos bigodes e uma sobrecasaca de admirável corte mas, até aquele em cujo queixo saltam pêlos brancos e que tem a cabeça lisa como uma travessa de prata, também ele vive encantado com a Avenida Niévski e as damas então! Oh, para as damas a Avenida Niévski é ainda mais agradável. Mal você pisa na Avenida Niévski e já sente um ar que é só de festa. Mesmo que tenha algum assunto importante, imprescindível a tratar, ao alcançá-la você certamente se esquecerá de qualquer tarefa. Aqui é o único lugar onde as pessoas aparecem sem obrigação, para onde elas não foram impelidas pela necessidade e*

---

<sup>26</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2000. pp. 65 – 66.

*interesse comercial que envolve toda a Petersburgo. Uma pessoa vista na Avenida Niévski parece menos egoísta do que quando encontrada na Moskaia, Gorochovaia, Liteinaia, Meschanscaia e outras ruas, onde a cobiça, a avareza e a necessidade se manifestam nos que caminham e nos que voam em carruagens e coches. A Avenida Niévski é a via de comunicação geral de Petersburgo. Aqui um habitante dos bairros de Petersburgski ou de Vyborgski, que durante vários anos não visitou seu amigo de Peski ou de Moscovskaia Zastava, pode estar seguro de que se encontrará como ele infalivelmente. Nenhuma lista de endereços ou guichê de informações fornecerá notícias tão precisas como o faz a Avenida Niévski. Onipotente Avenida Niévski! A única distração em Petersburgo, tão pobre em locais de lazer! Como suas calçadas estão bem varridas e, meu Deus, quantos pés deixaram nela as suas pegadas! Uma bota suja e desajeitada de um soldado reformado, sob cujo peso parece que se fende o próprio granito e, leve como a fumaça, um sapatinho-miniatura de uma jovem dama que volta a sua cabecinha para as vitrinas brilhantes de uma loja, como um girassol vira-se para o sol, e a espada estrondosa de um alferes repleto de esperanças que nela traça um áspero arranhão – tudo descarrega sobre ela o poderio de sua força ou o poderio de sua fraqueza. Que rápida fantasmagoria realiza-se nela no transcurso de um único dia! Quantas alterações ela suportará no decorrer de vinte e quatro horas!”<sup>27</sup>*

(...)

*“Aqui você encontrará costeletas únicas, introduzidas sob a gravata com extraordinária e assombrosa arte, costeletas aveludadas, acetinadas, pretas como a zibelina ou como o carvão mas, infelizmente, exclusividade do Ministério do Exterior. A providência negou as costeletas pretas aos funcionários de outros departamentos e eles devem, para o seu grande aborrecimento, usar as ruivas. Aqui você encontrará fabulosos bigodes que não podem ser retratados por nenhuma pena, por nenhum pincel; bigodes aos quais é dedicada a melhor parcela da vida, objeto de prolongados desvelos, durante o dia e à noite, bigodes sobre os quais derramaram-se os mais adoráveis perfumes e aromas e que foram ungidos por todos os tipos mais preciosos e mais raros de pomadas, bigodes que à noite são enrolados em um fino papel pergaminho, bigodes para os quais se dirige a mais tocante afeição de seus possuidores e que são invejados por todos os transeuntes. Milhares*

---

<sup>27</sup> GOGOL, Nikolai. *Avenida Niévski*. São Paulo: Ars Poética, 1992. pp. 9 – 11.

*de modelos de chapeuzinhos, vestidos, lenços – multicoloridos, vaporosos, que às vezes durante dois dias inteiros conservam a afeição de suas donas, deslumbrarão a qualquer um que esteja na Avenida Niévski. Parece que um mar de borboletas ergueu-se, de repente, dois caules e se agita em forma de uma nuvem brilhante sobre negros besouros do sexo masculino. Aqui você encontrará cinturas com quais jamais sonhou: cinturas fininhas, estreitinhas, não mais largas que o gargalo de uma garrafa, ao encontrar-se com as quais você respeitosamente se distanciará para o lado para, de alguma maneira descuidada, não lhes dar um empurrão com o cotovelo descortês: seu coração será tomado pelo acanhamento e medo diante da idéia que, de alguma forma, até sua respiração descuidada poderia quebrar a mais encantadora obra da natureza e da arte. E que mangas femininas você encontrara na Avenida Niévski! Ah, que encanto! Elas parecem um pouco com dois balões, de maneira que a dama poderia, de repente, elevar-se no ar, se um homem não a estivesse amparando; porque erguer uma dama no ar é tão fácil quanto um cálice cheio de champanhe que se leva à boca. Em nenhum outro lugar as pessoas, ao se encontrarem, cumprimentam-se tão nobremente e com tamanha desenvoltura como na Avenida Niévski. Aqui você encontrará um sorriso único, um sorriso que está acima de qualquer obra de arte, às vezes tal que se pode derreter de satisfação, às vezes tal que, de repente, você se verá menor que uma graminha e abaixará a cabeça, às vezes tal que você se sentirá mais alto que a agulha da torre do Almirantado, e a erguerá para o alto. Aqui você encontrará quem fale sobre um concerto ou sobre as condições do tempo com extraordinária nobreza e dignidade. Aqui você encontrará mil caracteres e fenômenos incompreensíveis. Criador! Que ídoles estranhas são encontradas na Avenida Niévski!”<sup>28</sup>*

(...)

*“Ele corria tão depressa que, sem parar, empurrava para fora da calçada respeitáveis senhores com costeletas grisalhas. Esse jovem pertencia a uma classe que constitui, entre nós, um fenômeno bastante estranho, e tem tanto a ver com o restante dos cidadãos de Petersburgo quanto uma imagem que surge em nossos sonhos tem a ver com o mundo substancial. Essa classe excepcional é muito incomum numa cidade onde todos são ou funcionários públicos ou comerciantes, ou artesãos alemães. Era pintor. Um fenômeno estranho, não é mesmo? Um pintor de Petersburgo! Um pintor na terra da neve, um pintor*

---

<sup>28</sup> Ibid., pp. 15 – 17.

*no país dos finlandeses, onde tudo é úmido, plano, reto, pálido, cinzento, nebuloso. Pintores desse tipo não são nada parecidos com os pintores italianos, orgulhosos, ardentes como a Itália e o seu céu; ao contrário, na maioria são pessoas boas, dóceis, tímidas, despreocupadas, que amam silenciosamente a sua arte, que tomam chá com um par de amigos num cômodo pequeno, que singelamente proseiam sobre o seu assunto predileto, que de maneira alguma anseiam por algo exorbitante. Eternamente ele convida alguma mendiga velha e a obriga a ficar sentada por seis horas a fio, com a finalidade de transportar para a tela sua lastimosa e insensível expressão. Ele desenha a perspectiva de seu quarto, na qual aparece toda espécie de trastes artísticos: mãos e pés de gesso que, devido ao tempo e à poeira, assumiram uma cor de café, cavaletes quebrados, uma paleta tombada, um amigo tocando violão, paredes machadas de tinta com uma janela aberta, através da qual surgem o pálido Neva e os pescadores pobres, de camisas vermelhas.”<sup>29</sup>*

(...)

*“Porém, mais incríveis que qualquer outra coisa são os eventos que têm lugar na Avenida Niévski. Oh, não acredite nessa Avenida Niévski! Sempre que caminho por ela protejo-me melhor com a minha capa e tento não olhar para nada com o que me deparo. É tudo um embuste, uma ilusão, nada é aquilo que parece ser!”<sup>30</sup>*

Gogol

\* \* \*

### O NARIZ (Trechos)

*“No dia 25 de março aconteceu em Petersburgo um fato extraordinariamente estranho.”<sup>31</sup>*

(...)

*“O assessor de colegiatura Kovalióv acordou bastante cedo e fez com os lábios: - brr... – coisa que sempre fazia ao despertar, embora ele mesmo não soubesse explicar por qual motivo. Kovalióv espreguiçou-se e ordenou que lhe trouxessem um pequeno espelho*

---

<sup>29</sup> Ibid., pp. 25 – 27.

<sup>30</sup> Ibid., pp. 89 – 91.

<sup>31</sup> GOGOL, Nikolai. “O Nariz” in *O Nariz & a terrível vingança*. São Paulo: Edusp, 1990. p. 11.

*que estava sobre a mesa. Só queria dar uma olhada na espinhazinha que tinha aparecido em seu nariz na noite anterior; mas para sua imensa surpresa viu que em vez de nariz havia uma superfície completamente lisa. Assustado, Kovaliów pediu água e esfregou os olhos com uma toalha: de fato o nariz não estava lá!”<sup>32</sup>*

(...)

*“De repente, ficou petrificado junto à porta de uma casa; diante de seus próprios olhos, ocorreu um fenômeno inexplicável: em frente à entrada da carruagem parou; as portinholas se abriram e, inclinando-se um pouco, saltou um senhor de uniforme e subiu correndo a escada. E qual não foi o espanto e ao mesmo tempo a surpresa de Kovaliów quando reconheceu o seu próprio nariz!”<sup>33</sup>*

(...)

*“Enquanto isso, os rumores acerca desse extraordinário acontecimento se haviam espalhado por toda a capital, e como é comum, não sem acréscimos especiais. Naquele tempo as mentes de todos estavam completamente predispostas para o inusitado: ultimamente experiências ocupavam-se do efeito do magnetismo. Além do mais, a estória das cadeiras dançantes na rua Kanúchenaia era ainda muito recente e, por isso, não era de se estranhar que logo começassem a falar que o nariz do assessor de colegiatura Kovaliów, às três horas em ponto, perambulava pela Avenida Niévski. Uma multidão de curiosos afluía todos os dias. Alguém disse que o nariz poderia estar na loja Junker: e formou-se tamanha multidão em volta da Junker e um corre-corre que até a polícia teve que intervir. Um especulador de aparência respeitável, de suíças, e que vendia diversos tipos de pasteizinhos doces à entrada do teatro, fez especialmente uns bancos de madeira, sólidos e bonitos, e convidava os curiosos a subirem neles por oitenta copeques cada um. Um emérito coronel saiu, com este propósito, mais cedo de sua casa e com muita dificuldade conseguiu abrir caminho entre a multidão. Mas, para sua grande indignação viu na vitrine da loja, ao invés de um nariz, uma camiseta de lã comum e uma litografia com a imagem de uma jovem arrumando sua meia e uma janota de colete aberto e de barbicha que olhava para ela por detrás de uma árvore: um quadro que já estava há mais de dez anos pendurado sempre no mesmo lugar. Afastando-se, disse com desdém: - Como é*

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 15.

<sup>33</sup> Ibid., p. 17.

*possível confundir o povo com rumores tão tolos e inverossímeis? – Depois correu o rumor de que não era na Avenida Niévski que o nariz do major Kovalióv perambulava, mas sim o jardim Tavrítcheski, e, segundo parecia, estava lá já há muito tempo e até mesmo quando ali ainda vivia Khósrev-Mirzá, este admirava muito aquele estranho capricho da natureza. Alguns estudantes da Academia de Cirurgia dirigiram-se para lá. Uma ilustre e respeitável senhora pediu através de uma carta especial ao supervisor do jardim que mostrasse aos seus filhos aquele raro fenômeno, e se possível, com um a explicação edificante e instrutiva para os jovens. Com todos esses acontecimentos, todos aqueles mundanos, freqüentadores obrigatórios dos saraus, que gostavam de fazer rir as damas e cujo repertório de piadas, naquela ocasião, estava completamente esgotado, sentiram-se particularmente contentes.”<sup>34</sup>*

Gogol

\* \* \*

São Petersburgo é um local já fantástico que ainda abriga imagens agentes, agrupadas para ser uma fábrica do conhecimento e do mundo. O próprio *Teatro da Memória*.

Giulio Camillo, autor membro de um círculo de intelectuais da Renascença italiana, estudiosos do hermetismo cristão, cabala, magia e alquimia, idealizou o *Teatro da Memória*, uma grande enciclopédia do saber. Um local que pretendia reproduzir o *Teatro do Mundo*, os conceitos humanos, enfim, todas as coisas que estão em todo o mundo. É um teatro sem palco, um microcosmo. Dentro dele imagens fantásticas nas paredes e escaninhos com textos notáveis, porém sem uma ordem ou itinerário definido do que deva ser visto ou lido. É o *Teatro do Mundo*. O visitante passeia por esse conhecimento e à medida que toma contato com essas imagens e textos, e dependendo de seu grau de conhecimento e de disponibilidade pessoal e espiritual de transformação, é levado a uma rede infindável de relações, acrescentando novos significados e revelando segredos. Coloca-se em um processo de transformação e elevação espiritual, chegando à presença do divino.

---

<sup>34</sup> Ibid., pp. 34 – 35.

*“Na grande estrutura do meu teatro está disposto, em locais e em imagens, todo o necessário para fornecer todos os conceitos humanos, as coisas que estão em todo o mundo, e não menos aquelas que pertencem a todas as ciências, e às artes nobres e mecânicas. Sei bem que estas minhas palavras produzirão espanto, e os homens ficarão incrédulos até que o efeito não lhes apareça aos sentidos. Assim, peço àqueles que lerão esta parte, que se contentem com um exemplo claro que eu darei, e que será indício de verdade: saibam, por favor, que antes que fossem ligadas as vinte e duas letras do nosso alfabeto, não estaria enganado alguém a quem fossem oferecidos vinte e dois caracteres, com os quais pudesse inscrever todos os nossos pensamentos, com os quais todas as coisas de que falamos pudessem ser escritas. Estas poucas letras que estão no alfabeto, bastam para exprimir tudo. E a prova está nas mãos daqueles que escrevem.”*<sup>35</sup>

A arte da memória, inventada pelos gregos, consiste em “fixar as recordações através da técnica de imprimir na memória ‘lugares’ e ‘imagens’”. Em tempos pré-imprensa adestrar a memória tinha importância fundamental, sobretudo, na política, por meio de uma oratória convincente e imponente<sup>36</sup>.

*“A arte da memória ensina a construir locais fantásticos e imagens agentes e a modelar a mente em espaços ordenados interiores com imagens que surpreendem, agem e entrelaçam emoções, conhecimentos e realidade. A ordenação artificial permite que se inicie por qualquer imagem, pois qualquer uma desencadeia as outras.”*<sup>37</sup>

*Ad Herennium*, texto de autor desconhecido, escrito em Roma, entre os anos de 86 a 82, explica que existem duas formas de memória: uma natural e outra artificial. A primeira, assim como o pensamento, é nata ao ser humano. A segunda pode se valer de artifícios educacionais para ser ativada, ou seja, é desenvolvida a partir de técnicas. Ela nasce como parte da retórica, uma vez que era fundamental que o bom orador em tempos antigos se valesse dos recursos destas técnicas para se lembrar do que devia falar e como devia transmitir esse conteúdo. A arte da memória é a arte da reminiscência. O cristianismo assim

---

<sup>35</sup> CAMILLO, Giulio apud ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. pp. 23 - 24.

<sup>36</sup> YATES, Francis apud ALMEIDA, Milton José de. *A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão*. Pró-Posições, vol. 10, n.2 [29] junho de 1999. Faculdade de Educação – Unicamp, Campinas – SP. p. 10.

<sup>37</sup> ALMEIDA, Milton José de. *A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão*. p. 23.

como outras estruturas mentais de poder e ética constituem os agentes que “despertam” essa memória, educando a mente e o olhar<sup>38</sup>.

Em um relato escrito para Erasmo de Rotterdam, Vigilio Zwichem escreve sobre o *Teatro da Memória* de Camillo. Aqui ele se refere à certa imitação de Cícero, o que lhe teria a princípio causado desconfiança a respeito da obra de Camillo:

*“Ele chama este seu teatro de muitos nomes, dizendo, ora que é uma mente e uma alma artificial, ora que é uma alma provida de janelas. Pretende que todas as coisas que a mente humana possa conceber e que não se podem ver com o olho corpóreo, possam, entretanto, depois de ser captado com atenta meditação, serem expressas mediante certos símbolos corpóreos, de tal modo que o observador pode, num relance, perceber com o olho tudo aquilo que de outra forma está escondido na profundidade da mente humana. E, justamente por causa desta percepção corpórea, ele o chama de teatro.”*<sup>39</sup>

Cícero sempre foi tido como o grande mestre da oratória, da eloquência, da imagem retórica. Para Camillo, exemplares elevados dessa oratória e eloquência estão presentes no *Teatro da Memória* por meio dos “textos que considera modelos absolutos da beleza da língua e do estilo, formas ideais e universais dignas de serem imitadas, expostas pela *amplificatio* e alusões a fábulas e figuras mitológicas. E lembra que a palavra bem escolhida, usada com perfeição possui virtudes mágicas, torna-se animada.”<sup>40</sup> Um iniciante deve estudar exaustivamente, decompondo o léxico destes textos exemplares para que possa usá-los em seus próprios textos.

A quantidade de imagens e referências literárias se cruzam, se mesclam, em um intercambiamento que resulta em um grande teatro da sapiência, revelando umas palavras e pedindo decifrações para outras. *Teatro* este no sentido renascentista do termo e que se refere a um grande dicionário que abriga todo o saber humanístico.

*“Esse teatro, tal como o contido em ‘L’idea del Teatro’, replicaria, em simulação visual, a ordem admirável da Idéia do Mundo, a estrutura hierárquica e desdobrável do universo, céu e terra, o real e as formas ideais”*<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: Arte da Memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1992. pp. 47 - 48.

<sup>39</sup> ZWICHEM, Vigilio apud ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. pp. 21 - 22.

<sup>40</sup> ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. pp. 32 - 33.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 28.

Ficino refere-se à completude da natureza, do mundo, onde todos os seus membros se relacionam, em uma interdependência, para o funcionamento e a beleza do mundo: *“todas as partes do mundo concorrem de algum modo para a beleza do universo todo, de tal maneira que não podemos ajuntar nem retirar nada”*. O que é mais precioso na Terra e o que é mais baixo está ordenado e relacionado. São evidentemente distintos, porém colaboram para a essência do Todo: *“na ordenação completa, e no espírito daquele que a criou, estão perfeitamente de acordo com suas naturezas e com a das outras coisas”*<sup>42</sup>.

O *Teatro* de Camillo pode ser comparado a um corpo humano, um microcosmo harmonioso. Ficino e Camillo escreveram sobre essa relação. Ficino lembra que o corpo humano já fora chamado de “pequeno mundo” e suas partes correspondem às coisas do mundo, podendo acomodar palavras e significados do mundo.

*“Tendo em vista que, se esta foi chamada de pequeno mundo por ter em si partes que correspondem a todas as coisas do mundo, é porque qualquer uma delas pode acomodar, segundo sua natureza, alguma coisa do mundo e conseqüentemente as palavras que a significam.”*<sup>43</sup>

*“Se alguém quiser saber como a forma corporal pode assemelhar-se ao conceito de alma e de espírito e à noção racional, considere a construção de um arquiteto. Ele começa por conceber uma noção (ratio) do edifício, e como uma idéia (idea) em sua alma; depois ele faz construir a casa o mais semelhante possível à que imaginou. Quem pode recusar a existência corporal à casa e negar que ela se assemelha à idéia incorporal da arquitetura, sob cuja imitação ela foi construída?”*<sup>44</sup>

Edifícios e palácios como o Escorial, Hermitage e Fontainebleau são representações físicas de projetos oriundos destes mesmos idealismos.

Camillo baseia-se nos fundamentos metafísicos e teológicos do teatro e principalmente na alquimia e na sua fundamental idéia de dissolução da matéria e a sua manipulação, destilando materiais para capturar a sua quintessência. Em seu *Teatro*, porém, Camillo manipula textos, idéias, imagens para, analogamente à alquimia, revelar suas tessituras e promover a revelação, o aprimoramento, o aperfeiçoamento pessoal. Possibilitar e proporcionar ao participante a sua transmutação, regeneração, autotransformação e acesso

---

<sup>42</sup> FICINO apud ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. pp. 28 - 29.

<sup>43</sup> CAMILLO, Giulio apud ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. p. 29.

<sup>44</sup> FICINO apud ALMEIDA, Milton José de. *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*. p. 30.

a Deus. Camillo opera os segredos por três meios: o da eloquência (pelas palavras), o da alquimia (pelos materiais) e o da divinização (pela interioridade do homem)<sup>45</sup>.

*“Louvada seja a transmutação da eloquência, a qual, nas palavras que parecem antigas, faz ver a proporção e a eternidade corrompendo e dissolvendo as escritas perfeitas antigas, com a conservação das formas”*<sup>46</sup>.

O *Teatro* de Camillo é como um itinerário dentro de um museu. É como os caminhos entre os corredores, escadas e salas de *“Arca Russa”*:

*“Nesse teatro, percebemos um percurso a ser imaginado através das palavras que indicam outras, palavras que indicam imagens, imagens que voltam às palavras... mas, como deseja Camillo, devemos abrir o Teatro, dar à sua múltipla dimensão a perspectiva necessária e entrar aí como espectadores ativos, que olham, lêem e se deixam arrastar e conduzir pelas suas imagens agentes.”*<sup>47</sup>

Três séculos da história de um país. Retratos que se dividem e percorrem salas, corredores, escadas e salões. Retratos breves, porém sintomáticos da vida privada dos seus imperadores. Retratos que revelam traços históricos e significativos de suas personalidades, com suas idiossincrasias e excentricidades, além de todo o caráter autocrático da formação política e social daquela sociedade.

Tendo essa ampla parte da história da Rússia sido circunscrita a um roteiro que se passa no local fantástico mais emblemático de seus dilemas e conflitos internos, a alegoria da *“Idéia do Teatro”* de Giulio Camillo, ou a do *Teatro da Sapiência*, é muito apropriada para representar o filme, tanto como estrutura visual, quanto no sentido de constituir a própria construção e ordenação do *Teatro da Memória*.

Caminhos imaginados a partir do filme *“Arca Russa”*, que assim como o *Teatro da Memória* de Giulio Camillo, nos remetem a outras imagens, locais, textos, idéias, palavras e significados. É justamente em um museu que o filme se passa. Não por acaso. Um grande museu, principalmente tendo em vista um dos maiores do mundo, como é o caso do Hermitage, é como uma “fábrica” - no sentido renascentista da palavra, de uma espécie de “alquimia” do conhecimento universal, com seu imenso acervo de imagens notáveis, fantásticas e agentes. Ali Alexander Sokurov forja o *Teatro do Mundo*, ou o seu próprio

---

<sup>45</sup> ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. pp. 31 - 32.

<sup>46</sup> CAMILLO, Giulio apud ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. p. 32.

<sup>47</sup> ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. p. 35.

*Teatro da Memória* – não podemos esquecer que as imagens do cinema são “discursos em língua de realidade”<sup>48</sup> – e que como na obra de Camillo, este *Teatro* de Sokurov está repleto de imagens e personagens significativos para o aperfeiçoamento pretendido por aqueles que passeiam pelos seus caminhos.

Em “*Arca Russa*” os roteiristas e idealizadores do filme, Alexander Sokurov e Anatoly Nikiforov, compuseram uma espécie de “enciclopédia” sobre o seu país. Rechearam-na como se recheia um armário, uma arca, um baú com objetos. Escolheram não aleatoriamente os “verbetes”, os itens que a compõem, mas sim a preencheram com itens raros e preciosos, agrupando-os em salas, corredores e escadas, como em cada um dos sete degraus do *Teatro* de Giulio Camillo. Pela sua imponência e beleza o Hermitage, situado no Palácio de Inverno, é um local fantástico. As imagens inesquecíveis estão ali, assim como no *Teatro da Memória*, de Camillo. Sokurov situou nesse local fantástico as imagens agentes. Preencheu os espaços escolhidos com imagens, idéias, frases, palavras e situações inesquecíveis.

O filme traz situações, episódios cotidianos do poder imperial russo entre os séculos 18 e 20, que se traduzem em episódios-fantásticos, que dão visibilidade à estética e programação visual do período. Tais episódios, como solenidades, jantares e bailes imperiais ocorrem em um local fantástico, ainda repleto de imagens agentes. É o *Teatro da Memória* levado a uma dupla potência. Como é descrito e explicado no *Ad Herennium*, como acontece na lógica presente do *Teatro da Memória*, o *Teatro* de Sokurov estabelecido e situado no Hermitage deve servir como um disparo para estimular e agitar a memória, tal como se agitam e estimulam materiais na alquimia. A memória em questão é a memória de um país através de um programa iconográfico de referências à sua constituição, mitos, cultura, apogeu e decadência.

Nesses caminhos, membros da corte, da nobreza, os próprios czares e figuras enigmáticas criadas pelos roteiristas andam pelos corredores, salas, salões, escadas, passam diante de quadros e janelas, participam de jantares, bailes, cerimônias, situações de recreação, vagueiam pelos jardins cobertos de neve, como se fossem filmes dentro do filme, portas que vão se abrindo como camadas, como universos que se desdobram dentro de si.

---

<sup>48</sup> ALMEIDA, Milton José de. *A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão*. p. 10.

Percorrer os seus corredores e apreciá-los nos leva a fazer outras alusões, referências e atribuir outros significados àquele local. Mas não é apenas como simulacro do *Teatro do Mundo*, ou do *Teatro da Memória*, que o filme se constrói. Mais importante que isso, ele próprio simula o nosso caminho pelo museu nos transformado, assim como os dois personagens centrais do filme, o personagem Câmera-Diretor (o próprio Sokurov) e o Marquês francês, se transformam nesses caminhos.

“Será que tudo isso foi encenado para mim? Será que tenho algum papel a desempenhar nesse teatro? Que tipo de peça é essa? Espero que não seja uma tragédia”, questiona o personagem Câmera-Diretor (o próprio Sokurov) logo nos primeiros momentos do filme.

Sokurov constrói o *Teatro da Memória* de Camillo dentro do Hermitage e do Palácio de Inverno, como cada um de nós poderia se valer dessa estrutura para fazer o próprio *Teatro do Mundo*, de acordo com o que julga mais importante, notável, inesquecível. Cada um preenche o seu baú com o que mais lhe fala e lhe é fundamental. Ali estão imagens da história e do imaginário de uma terra distante. Distante não no espaço, mas no tempo. E no tempo em que se passa o filme há muitos outros tempos. Personagens históricos do país, Púchkin, o grande mestre da poesia russa, czares de momentos diversos, séculos distintos, Pedro, o Grande, Catarina II, Nicolau II, Alexandre I, estão separados apenas por salas, anexas e próximas umas das outras. Os muitos outros personagens anônimos parecem saídos das telas expostas nas paredes. Na composição e na exibição do filme estão separados não por cortes, mas por minutos. Nesse tempo dilatado estão também telas, imagens dentro das imagens que se abrem para o espectador para que nelas entre. E se modifique.

Um filme com esse propósito não deve ter cortes. Deve fluir. Estender e ampliar o tempo. Como em toda filmagem, “*Arca Russa*” teve um planejamento, um diretor que orienta os cortes, ou neste caso, que orienta o olhar, a câmera. Mas não foi um planejamento convencional, em que as filmagens são feitas em pequenas ou longas cenas e seqüências, muitas vezes em ordem diferente das que se sucedem na narrativa final, quando são selecionadas e reagrupadas na edição.



## O Romper do Tempo

“A cronologia é o grau máximo do naturalismo do tempo”. Um filme com começo, meio e fim, de narrativa linear, é de fácil compreensão. Sua ordem, assim como a perspectiva de um quadro, revela um ordenamento do mundo e uma visão política do mesmo. “A cronologia é a forma temporal do cotidiano e também a expressão objetiva do tempo político dominante. Não precisamos de esforço para perceber que a história oficial é sempre cronológica e os grupos que procuram ou se estabelecem no poder tentam criar, ao mesmo tempo, uma genealogia”<sup>49</sup>.

Em “*Arca Russa*” o diretor é o participante. Não dirige apenas, mas compartilha seu olhar individual com o do espectador. Somos nós, espectadores que enxergamos através do personagem Câmera-Diretor. Assim como no *Teatro* de Camillo, do espectador de “*Arca Russa*” é exigido disponibilidade espiritual e conhecimento para poder aproveitar suas possibilidades. Assim como no *Teatro* de Camillo o espectador é quem age, tem iniciativa, tem uma postura propositiva diante do que passa pela sua vista. Ambas as obras são circuitos visuais de transmutação, elevação e aprimoramento por meio de mosaicos.

Os diálogos apontam para o que de essencial, fundamental, há nesse *Teatro*, nesse *Teatro do Mundo*: a referência a um outro lugar. O Marquês, ocidental, vê a Rússia como um local distante, frio, periférico, situado em meio ao atraso asiático, longe da civilização europeia ocidental. O personagem Câmera-Diretor faz a contraposição. É um nacionalista russo, algumas vezes ufanista, que nesse tempo dilatado ama a sua terra, se orgulha dela e de sua história.

- *Acho que vi Pedro, o Grande* - avisa para seu interlocutor, o Marquês.

- *É mesmo? Sinto emoção em sua voz* - ironiza este.

- *Sim foi muito interessante!*

- *Na Ásia os tiranos são adorados. Quanto mais terrível o tirano, mais sua memória é cultuada. Alexandre, o Grande, Timur e seu Pedro, o Grande* – diz o Marquês.

---

<sup>49</sup> ALMEIDA, Milton José de. *A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão*. p. 11.

- *Você está enganado quanto a Pedro. Ele ensinou os russos a gostarem de si mesmos* - pondera o personagem Câmera-Diretor.

- *Ele construiu uma cidade sob um pântano. Introduziu uma ordem do tipo mais primitivo* - rebate o Marquês.

- *Mas a cidade ainda é européia!* - finaliza dizendo a Câmera.

O choque, o dualismo moderno/ atrasado, ocidental/ oriental dá o tom de todos os caminhos.

\* \* \*

#### *DIÁRIO DE UM ESCRITOR (Trecho)*

*“Porque entre nós, russos, todo mundo mente?... (...) sempre meditei no que acabo de afirmar. (...) Desde algum tempo tenho verificado que entre nós, mesmo em classes ilustradas, há muito poucas pessoas que deixem de mentir. (...) Estou convencido de que, nos outros povos, na maioria dos casos, somente os ociosos alteram conscientemente a verdade, pregando mentiras interesseiras. Entre nós, o prazer é mentir.”<sup>50</sup>*

*Dostoiévski*

\* \* \*

#### *PAIS E FILHOS (Trecho)*

*“- Examinei toda a propriedade do seu pai - recomeçou Bazárov. – O gado é ruim e os cavalos estão alquebrados. As edificações também não prestam e os trabalhadores parecem uns preguiçosos rematados; quanto ao administrador, ainda não entendi se é um idiota ou não passa de um velhaco. (...). E os bons camponeses vão, com toda certeza, passar o seu pai para trás. Como diz o provérbio: ‘Até em Deus o mujique russo passa a perna’.*

---

<sup>50</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Diário de um escritor*. São Paulo: Edimax, s/ data. p. 41.

- Começo a concordar com o titio<sup>51</sup> - observou Arkádi. – Você tem um péssimo juízo dos russos.

- Que grande novidade! Pois o que o homem russo tem de bom é justamente o juízo detestável que faz de si mesmo.”<sup>52</sup>

Turgueniév

\* \* \*

### FUMAÇA (Trecho)

“- Se dez ingleses, por exemplo, se reunissem, entabulariam logo uma conversa sobre o telegrafo submarino, sobre os impostos, sobre o algodão, sobre as possibilidades de curtir as peles de ratos – isto é, sobre qualquer coisa positiva, determinada. Reúna dez alemães: logo entrarão naturalmente em cena o Schleswig-Holstein e a unidade da Alemanha. Com dez franceses, por mais esforços que façam eles mesmos para evitá-lo, o senhor ouvirá, inevitavelmente, dissertações sobre le beau sexe. Que dez russo se reúnam: imediatamente salta o problema, segundo pôde hoje o senhor verificar do valor e do futuro da Rússia, cuja origem eles vão procurar até nos ovos de Leda. Comprimem, sugam, mastigam esse infeliz problema, como fazem as crianças com a goma elástica... e com o mesmo resultado. E não sabem abordá-lo, bem entendido, sem cair em seguida sobre a podridão do Ocidente. Bate-nos em todos os pontos, esse Ocidente – e está podre!”<sup>53</sup>

(...)

“O governo livrou-nos da gleba, graças lhe sejam dadas; mas o hábito da escravidão está ainda profundamente enraizado em nós para que possamos desembaraçar-nos rapidamente. Em tudo, e por tudo, precisamos de um senhor. Na maioria do tempo, esse senhor é um ser vivo: às vezes é uma certa tendência, como, por exemplo, neste momento, a mania das ciências naturais. Por quê? Que motivos nos levam a sujeitarmos assim voluntariamente? É um mistério; tal é a nossa natureza, parece. O importante é que tenhamos um senhor, e que ele não erre nunca. Somos verdadeiros servos. Nossa

---

<sup>51</sup> Pável Petróvitch

<sup>52</sup> TURGUENIÉV, Ivan. *Pais e filhos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 75.

<sup>53</sup> Id. *Fumaça*. p. 39.

*altivez como a nossa baixez, são servis. Venha um novo senhor, abaixo o antigo. Ontem era Jacques, hoje é Tomaz. Depressa, um assobio para Jacques, e caímos de barriga diante de Tomaz. O senhor deve lembrar-se de tudo o que passou, nesse gênero! Nós nos glorificamos de saber negar, mas, ao invés de negar como um homem livre combatendo com a espada, é como lacaios que lutamos, lacaios que só sabem dar socos, e dando-os somente quando o patrão permite. Além disso, somos um povo mole; não é difícil manejar conosco. Eis porque o senhor Goubaref chegou ao alto da escada. Bateu sempre no mesmo ponto, e acabou por romper. Vê-se um homem que tem uma alta opinião de si mesmo, que tem fé em si, que ordena, que ordena, é o essencial; todos dizem: ele deve ter razão, devemos ouvi-lo. Todas as nossas seitas foram assim fundadas. O primeiro que segura o bastão é quem tem razão.”<sup>54</sup>*

(...)

*“- Não me dou bem com os nossos compatriotas, senhor. Todos se lamentam, todos erram de cara comprida, e, ao mesmo tempo, todos vivem cheios de esperança. Veja os escravófilos aos quais Goubaref diz estar filiado: ‘São pessoas excelentes, mas é sempre a mesma mistura de desespero e fatuidade, e vivem apenas da palavra futuro’. Tudo virá – mas, na realidade, nada vem, e, durante dez longos séculos, a Rússia nada inventou, nem no domínio da política, nem no das artes, nem no das ciências, nem mesmo no das indústrias. Mas espere, tenha paciência, tudo virá. E por que tudo virá, permite que pergunte? Porque nós, homens civilizados, não somos mais do que farrapos, mas o povo... oh! O povo é grande. (...) Na verdade, se eu fosse pintor, eis o quadro que pintaria: um homem civilizado pára diante de um camponês, e, cumprimentado-o muito baixo, diz: ‘Cure-me, paizinho, eu morro da minha doença.’ O camponês, por seu turno, saúda humildemente o homem civilizado e lhe diz: ‘Esclareça-me, senhor, estou perecendo por falta de luz.’ E ambos, compreende-se, não cedem um passo. Ora, o necessário seria realmente humilhar-se, resignar-se realmente, e não apenas em palavras; aproveitarmos francamente o que nossos irmãos mais velhos inventaram, melhor do que nós e ante de nós. (...) Sim, sou ocidental, devotei-me à Europa ou, para falar com mais exatidão, devotei-me à civilização, a essa civilização que tanto denigrem atualmente entre nós; amo-a de todo o coração, creio nela, e não terei nunca outro amor, outra fé. Esta palavra,*

---

<sup>54</sup> TURGUENIÉV, Ivan. *Fumaça*. pp. 39 – 40.

*ci...vi...li...za...ção, é compreensível, imaculada e sagrada, ao passo que todas as outras: nacionalidade, glória – apenas cheiram a sangue. (...) Sim, adoro e odeio a minha Rússia, a minha estranha, grande, abominável e querida pátria (...) Abandonei a Rússia, e aqui estou muito agradavelmente; mas tomarei muito em breve o caminho de volta, sinto-o... A terra dos pomares é boa... mas as amoras selvagens não poderiam nela crescer e prosperar!”<sup>55</sup>*

(...)

*“- Entrei num bosque que alguns comerciantes tinham comprado para derrubar. (...) Olhei: à porta estava um caixeiro, fresco e liso como uma avelã descascada. Ria-se sozinho. Perguntei-lhe: ‘Onde é o pântano? Há narcejas nele?’ ‘Venha, venha, disse-me o homem, com expressão de alegria, como se eu lhe tivesse feito presente de um rublo. Esse pântano é de primeira ordem. Há nele todas as espécies de pássaros selvagens, a ponto de não se saber em qual deles atirar.’ Segui-lhe as indicações – e não só não encontrei um só pássaro selvagem, como também não pude descobrir o tal pântano, que tinha secado havia muito tempo. Muito bem! Faça-me o favor de dizer-me: por que o russo mente sempre, tanto o caixeiro-viajante como o político-economista?”<sup>56</sup>*

*Turgueniév*

\* \* \*

Ao subirem por uma escada espiral em direção aos bastidores do palco do Teatro do Hermitage, Marquês e Câmera adentram um espaço imaginal. É esse o ritmo de entrada e início do filme. Câmera e personagens da corte saem do mundo terreno e se perdem. Perdem-se rumo às memórias. Passam por escadas. Duas escadas antes de chegarem ao ensaio do que será encenado no palco para a czarina Catarina. “*Pedro ordenou a execução de seu próprio filho. O mesmo homem que ensinou o povo a gostar da vida. Que engraçado!*”, diz o Marquês.

É um momento chave, pois eles estão entrando na arca, no baú de memórias, no teatro do mundo. Eis um local fantástico como as narrativas e descrições de Gogol sobre

---

<sup>55</sup> TURGUENIÉV, Ivan. *Fumaça*. pp. 41 – 43.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 101.

São Petersburgo e seus habitantes, imaginal, híbrido de sonho e realidade, fusão de tempos, personagens históricos que habitam o espaço celeste. Espaço este de governo. Governo da família real, imperial. O governo de Deus na Terra.

É o “*Teatro do Mundo*” que se segue. O “*Teatro da Rússia*”. “*A Rússia é como um teatro*”, diz o Marquês. O tom nacionalista se desenvolve quando o Marquês comenta as pinturas no corredor das Loggias de Raphael. O corredor é uma reprodução dos afrescos dos palácios do Vaticano feito por um grupo de pintores liderados por Christopher Unterberger<sup>57</sup>. “*Vocês russos são muito bons na arte de copiar. Suas autoridades não confiam em seus artistas*”, comenta o Marquês no jogo de local/estrangeiro.

“*Arca Russa*” é um filme de muitos mitos. Não apenas remete a mitos, mas é erguido sobre mitos. O mito da pintura. O mito do divino na pintura. Federico Zuccaro escreve que Deus, conferindo o privilégio de seu próprio nome à palavra *disegno*, credita a esta a autoridade absoluta para simbolizar sua potência em nossa alma humana. É a imagem e semelhança divina do *disegno*, em toda a sua nobreza e grandeza, que nos ilumina, educa e nos inspira. Desenho é, portanto, o signo de Deus em nós, que se produz e sobrevive em nosso intelecto<sup>58</sup>. Está também em Menestrier, na idéia de natureza como uma “oficina da pintura”, no céu em que imagens de animais fantásticos e heróis são projetadas<sup>59</sup>.

Neste filme está também o mito do cristianismo. Não está apenas no que se refere ao divino, muito mais do que isso: está no que ganha significado pelo divino, principalmente pelo compartilhamento que envolve toda essa estória, um compartilhamento também divino no que há de mais mítico, ou seja, uma Arca de Noé.

É também o mito de um local. Um local fantástico. Refiro-me primeiro à construção e a programação visual da cidade. Em segundo lugar, sobre o complexo de palácios, edifícios que abrigou os monarcas, os enviados de Deus para governar na Terra, e o que com o tempo se tornou – para usar as palavras de Menestrier para se referir à pintura – a “*escola dos sábios e a fonte de estudos de soberanos*”<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_En/12/b2003/hm12\\_11.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/12/b2003/hm12_11.html)

<sup>58</sup> ZUCCARO, Federico. “Idéia dos pintores, escultores e arquitetos”, in *A Pintura*, vol. 1, pp. 42-50. São Paulo: Editora 34, 2004.

<sup>59</sup> MENESTRIER, Claude François. “A arte dos emblemas”, in *A Pintura*, vol. 1, pp. 51-55.

<sup>60</sup> MENESTRIER, Claude François. “A arte dos emblemas”, in *A Pintura*, vol. 1, pp. 51-55.

## As Loggias de Raphael

As Loggias de Raphael no Hermitage ocupam um longo corredor pelo qual a “Arca da memória” adentra de fato à parte do complexo arquitetônico em que se localiza o museu. Criada sob a ordem de Catarina II trata-se de uma cópia da galeria projetada pelo arquiteto Donato Bramante e construída no Palácio do Vaticano no século 16.

Loggia é um elemento da arquitetura italiana do século 17, uma galeria, uma arcada geralmente aberta em um dos lados e sustentada por colunas e arcos. No caso do Hermitage, as Loggias de Raphael ficam no primeiro andar do museu, com grandes janelas que aparecem do lado esquerdo do Marquês e de onde se avistam um canal. Ao lado direito do Marquês estão vidros e as portas de acesso à algumas salas.

Pouco antes de entrar neste corredor o Marquês encontrara a czarina Catarina, a Grande, que saíra correndo do teatro do palácio.

- *Eu adoro o século 18. Uma época de gênios e de boas maneiras* – diz o Marquês para a Câmera, que responde:

- *Devo concordar com você.*

- *Nunca me contradiga.*

- *Está bem.*

- *Onde está a imperatriz? Se foi ... A Rússia é como um teatro. Um teatro* – diz o Marquês abrindo os braços como que mostrando o que está ao seu redor. Mais alguns passos. Passam por uma porta. Pessoas vestindo roupas do século 18.

- *Acho que sei onde estamos. Como eles são pretensiosos. Não fique para trás senhor.*

- *Não estou ficando para trás. Acho que estamos falando muito alto*, adverte o personagem Câmera-Diretor.

- *Não importa. Eles são completamente surdos. Sou cuidadoso. Não vou tocar em ninguém. Teatro... E que atores! Que trajes!*

Um cavalheiro abre outra porta para o Marquês. O personagem Câmera-Diretor sempre o acompanha.

- *Muito obrigado senhores. Eles não podem me ver*, diz o Marquês.

Um longo corredor. As Loggias de Raphael. O Marquês se espanta com o que vê. Surpresa. Fascínio. Como é belo!

- *Parece o Vaticano! É onde estamos?* – e vai se aproximando das paredes adornadas – *Esses relevos são pintados, não? Que naturalismo! Não foram baseados em esboços de Raphael?*

- *Sim, mas melhor que o Vaticano. Esta é São Petersburgo* – responde a Câmera-Diretor.

- *Então são cópias? Suas autoridades não confiam em seus próprios artistas? Os russos são tão talentosos na arte de copiar. E por quê? Porque não tem idéias próprias. Suas autoridades não querem que vocês tenham. Na verdade elas são tão preguiçosas quanto o seu povo. Havia uma galeria de pinturas aqui com 111 quadros italianos, mas não dos maiores mestres.*

- *Os czares eram em sua maioria russófilos, mas às vezes até mesmos eles sonhavam com a Itália. E o Hermitage não foi criado para satisfazer esses sonhos?* – questiona a Câmera.

- *Raphael não é para vocês. É para a Itália. Lá é quente* – responde o Marquês.

Vaticano. As Loggias de Raphael. Hermitage. São Petersburgo.



**Figura 7. As Loggias de Raphael no primeiro andar do Museu Hermitage.**

\* \* \*

Questionado em uma entrevista sobre um fato original, fundador, que tenha tido grande influência em sua criação cinematográfica, Sokurov cita apenas uma experiência em especial, que considera de destaque diante de todas as demais: sua visita ao Vaticano. Em 1998, o artista recebeu das mãos do Papa João Paulo II o prêmio “Terceiro Milênio”, pelo desenvolvimento de idéias humanistas na arte cinematográfica.

*“Em minha visita ao Vaticano, tive a possibilidade de entender em que o original se difere de todas as cópias. Eu entendi que Paris, Londres, São Petersburgo são cópias. Felizmente o original existe ainda. É uma pena perceber isso tarde demais. Em arte essa noção de cópia e original tem uma importância muito grande e o destino de cada homem deveria lhe dar uma possibilidade de aprender a diferença entre estas duas noções o mais cedo possível.”<sup>61</sup>*

\* \* \*

Também conhecidas como “Loggias do Papa Leo X”, esta galeria do segundo andar do Palácio Pontifical do Vaticano, é um dos poucos projetos arquitetônicos de Raphael que chegaram preservados ao nosso tempo. Inicialmente encomendado pelo Papa Julio II para o arquiteto Donato Bramante em 1512 – que realizou a obra até sua morte, dois anos depois–, Raphael completou a loggia do primeiro andar e fez toda a decoração de uma outra no segundo piso. A obra, chamada popularmente de “Bíblia de Raphael”, ficou conhecida pelos grandes ciclos de afrescos que narram 52 passagens do Antigo Testamento. No segundo andar Raphael desenhou um ciclo de grotescos e relevos em estuque. O chamado “grotesco” é uma técnica de representação de figuras coloridas e de formas esguias e distorcidas sobre um fundo geométrico e naturalista, geralmente branco. A palavra “grotesco” vem do italiano “grotta”, associado às pinturas do interior da Domus Áurea, ou Casa Dourada, palácio do imperador romano Nero, cujas ruínas foram escavadas no século 15. Tanto as imagens quanto os relevos da loggia do segundo andar do Vaticano foram

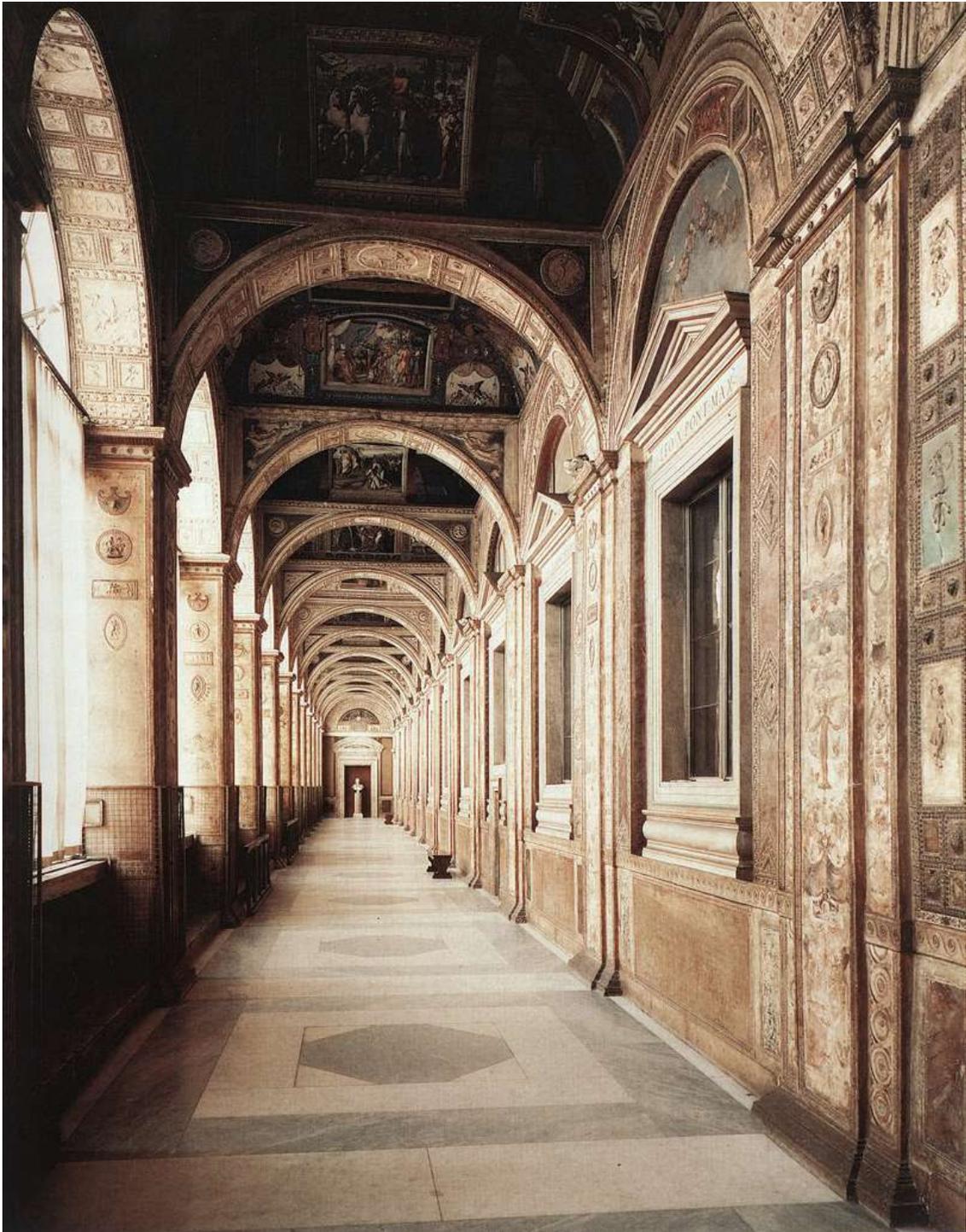
---

<sup>61</sup> Entrevista com Alexandre Sokurov, publicada em DIETSCH, Bruno. *Alexandre Sokourov*. Lausanne: Editions L’Age d’Hommes, 2005. pp. 68 – 71.

executadas de acordo com as técnicas antigas usadas na Casa Dourada de Nero. Os alunos de Raphael, dentre eles Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, Vincenzo Tamagni, Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio, compuseram as passagens bíblicas nos teto da galeria segundo as orientações do mestre. Juntas elas constituem um aglomerado de figuras e formas, em uma grande variedade de composições, cujo estilo apenas fortalece as alusões e o valor simbólico e alegórico das imagens, inspiradas em textos literários. Um exemplo é o arco do 11º teto entre dois pilares. Ali está representada a narração do “*Julgamento de Salomão*” em quatro afrescos.

Raphael nasceu em 1483 em Urbino, na província de Úmbria. Iniciou a aprendizagem com seu pai e mais tarde se tornou assistente de Perugino, mestre da Escola da Itália Central, ou também chamada “Escola de Úmbria”. Em 1504, aos 21 anos vai para Florença, quando a cidade presenciava as criações de Leonardo da Vinci e Michelangelo. Quatro anos mais tarde, em 1508, já um artista famoso, é chamado pelo o Papa Júlio II à Roma para decorar quatro salas oficiais (conhecidos como “stanze”, traduzido do italiano como “apostos”) do Vaticano, áreas em que também eram realizadas cerimônias papais e hoje são parte do Museu do Vaticano. As obras só foram concluídas em 1524. As salas ocupam o andar superior do Palácio Pontifical e foram escolhidas pelo papa, e também por outros sucessores, como residência.

A primeira grande obra de Raphael no Vaticano – e a mais famosa – é a decoração da Stanza della Segnatura (“Sala de Assinatura”), sala-biblioteca onde o Papa assinava os decretos da corte eclesiástica e que abriga quatro afrescos pintados pelo artista: a “*Escola de Atenas*”, alegoria do Conhecimento Humano, a “*Disputa ao Santíssimo Sacramento*” alegoria da Revelação Divina, “*Virtudes Cardeais e Teológicas*” sobre a Ética e a Justiça, “*Monte Parnaso*” sobre a Expressão Artística. As composições desta sala foram realizadas entre 1509 e 1512. Em seguida Raphael ficou encarregado dos afrescos na Stanza di Eliodoro (“Sala de Heliodoro”), pintados entre 1512 e 1514, sobre o poder protetor do Papa. A sala era usada para recepções e cerimônias oficiais.



**Figura 8. As Loggias do Papa Leo X, também conhecidas como Loggias de Raphael, no Palácio do Vaticano.**

Dentre as composições feitas por Raphael no Vaticano estão ainda a Stanza dell'incendio del Borgo (1517) e a Stanza di Costantino (1517-25), sendo a última terminada por seus alunos após a morte do artista. A Stanza dell'Incendio foi finalizada sob o papado de Leão X, que se iniciou em 1513, com a morte de Júlio II. Os afrescos exaltam o Papa em exercício e retratam acontecimentos da vida de seus antecessores homônimos do século IX, Leão III e IV. O tema dos afrescos da Stanza di Costantino é o triunfo do cristianismo sob o paganismo e também cenas da vida de Constantino, o primeiro imperador cristão.

As composições que decoram estas quatro salas são ricas em detalhes, porém são imagens orgânicas, de grandes dimensões, em que os pormenores interagem, se completam e reforçam a movimentação harmoniosa das figuras. Homogeneidade de composição, porém modulação cromática e riqueza de luminosidade<sup>62</sup>. A divisão quatripartida da cultura humanista em quatro grandes áreas do conhecimento – teologia, filosofia, poesia e justiça – inspira esses quatro conjuntos de afrescos e encontra paralelo nos quatro elementos constituintes do universo: ar, água, fogo e terra, cada um representado alegoricamente.

A Loggia de Raphael no Vaticano é uma galeria de 65 metros de comprimento por 4 de largura e formada por 13 arcos. Gombrich destaca que as pinturas, as Loggias de Raphael no Vaticano, extraídas de seu conjunto e olhadas separadamente umas das outras, perdem muito a força que detém justamente pela maestria maior de Raphael, que é a de conciliar com absoluta harmonia todas as partes de sua composição. *“Para apreciar toda a beleza dessas obras, é necessário passar algum tempo nessas salas e sentir a harmonia e diversidade do plano total, em que um movimento responde a um movimento, e uma forma a outra forma”*<sup>63</sup>. As paredes e as abóbadas das loggias do Vaticano foram pintadas pelos aprendizes de Raphael seguindo o seu esboço e sob sua supervisão.

O artista morreu em Roma, em 1520, personificando como poucos os ideais do Renascimento Pleno, período convencionalmente situado entre 1480 e 1520 e auge dos princípios artísticos, como o de retomada do antropocentrismo, da idealização da beleza natural pela fusão com a beleza real – representações harmônicas, principalmente na imagem do corpo, tão familiares à antiga arte grega –, da representação do homem em

---

<sup>62</sup> [http://mv.vatican.va/3\\_EN/pages/x-Pano/SDR/Visit\\_SDR\\_Main.html](http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Pano/SDR/Visit_SDR_Main.html)

<sup>63</sup> GOMBRICH, E. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. pp. 316-319.

movimentos mais harmoniosos do que é capaz de desenvolver na vida real, da luminosidade da luz, da tangibilidade e da clareza das formas e contornos e de abertura e multiplicidade das formas. Os afrescos pintados na Stanza della Segnatura, no Vaticano, particularmente simbolizam esses ideais. As Madonnas de Raphael serviram como modelo de perfeição a inúmeras gerações de pintores pela simplicidade, naturalidade e equilíbrio. Juntamente com Leonardo da Vinci e Michelangelo, Raphael é tido como um dos três grandes mestres do Renascimento italiano.

Lodovico Dolce, o mais famoso de um grupo de teóricos da arte surgidos na metade do século 16, escrevera textos comparando Raphael com Michelangelo com o propósito de demonstrar que o primeiro fora um mestre muito superior ao segundo<sup>64</sup>. Ele questionava a exibição dos nus na pintura cristã de Michelangelo e via na diversidade das figuras e variedade de gestos pintados por Raphael o real sentido da grandeza da pintura, em detrimento à predileção pela representação de silhuetas atléticas feitas por Michelangelo<sup>65</sup>.

O conceito fundamental das composições de Raphael é a harmônica união entre Antigüidade e Cristianismo. As obras são inspiradas nas idéias neoplatônicas, concepções ressurgidas e transformadas na renascença italiana a partir da idéias de Platão e que estabeleciam um caráter hierárquico do universo, o rompimento da cisão entre o céu dos conceitos e o mundo sublunar, e o caminho à Perfeição, ou seja, ao Divino, que se dava por meio do conhecimento.

---

<sup>64</sup> DOLCE, Lodovico. “Carta a Gasparo Ballini” in *A pintura*, vol. 6. pp. 56-57. São Paulo: Editora 34, 2004.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 58-61. “Embora lhe seja muito mais difícil pintar homens terríveis, gigantes em estatura, do que fazê-los pacíficos e comuns, não procede que o pintor, cuja meta deve ser imitar a natureza, se ocupe com a representação daquilo que a natureza nunca ou raramente costuma produzir. (...) não deve, portanto, o pintor, que é imitador e êmulo da natureza, considerar como a mais bela forma humana aquela que é a mais desprezada pela natureza. Antes, como entre as suas mais belas obras a mais cara e mais agradável ao olhar é a variedade, assim deve o pintor buscar variar em suas obras; não o fazendo, não poderá deleitar completamente. (...) Direi ainda que não há quem me faça crer que não se possa, ao pintar, demonstrar grande artifício sem exhibir descobertas as partes (do corpo) que a natureza ensina a manter escondidas. Nisso Michelangelo é demasiadamente licencioso, para não dizer desonesto. De sua invenção não direi nada, porque é comum o julgamento, entre quem a conhece, de que neste aspecto ele teve pouco sucesso. Ao contrário, se desconsiderarmos diligentemente as obras de Raphael, veremos que, embora a maioria de suas figuras seja graciosa e dedicada, ele as souber fazer terríveis e impetuosas quando o tema exigia. Não deixou tampouco de fazer nus e escorços de acordo com o lugar e a ocasião, mas respeitou sempre a honestidade, não só nas coisas sacras, mas também nas profanas. (...) Ele [Raphael] não pintava ao acaso ou para praticar, mas sempre com muito estudo, e tinha dois objetivos: um, imitar o belo estilo das estátuas antigas, e outro, contender com a natureza, de modo que, vendo as coisas reais, dava-lhes uma forma mais bela, buscando em suas obras alcançar uma perfeição inteira que não se encontra no real, uma vez que a natureza não coloca num só corpo todas as suas belezas: e se encontra-las em muitos já é difícil, reunir, depois, essas diversas partes em uma só figura de maneira harmoniosa, é quase de todo impossível”.

## Cópias

*“Os russos são tão talentosos na arte de copiar”.*

*Marquês de Custine, em “Arca Russa”.*

\* \* \*

### *DIÁRIO DE UM ESCRITOR (Trecho)*

*“O que me chama sempre a atenção na arquitetura de nossa capital é a falta de caráter e a mistura de casinhas de madeira em ruínas ao lado de edifícios imponentes e pretensiosos; tem-se a impressão de montes de tábuas mal preparadas segredando a verdadeiros palácios. Mas os palácios, por sua vez, não têm estilo verdadeiro. O que também é muito petersburguês... Do ponto de vista arquitetônico, nada mais absurdo que São Petersburgo. É mistura incoerente de todas as escolas e de todas as épocas. Tudo tomado emprestado e tudo deformado. Entre nós as construções são como os livros. Tanto na arquitetura quanto na literatura assimilamos tudo quanto nos chega da Europa, permanecendo prisioneiros de nossos inspiradores. (...) O que aí se vê são os palácios pertencentes às famílias nobres. Ergueram-se conforme os modelos italianos e franceses (anteriores à Revolução). Outros mais antigos, lembram os de Veneza!”<sup>66</sup>*

*Dostoiévski*

\* \* \*

### *FUMAÇA (Trecho)*

*“- As artes, continuou, a indústria russa! Eu conheço a vaidade russa, conheço também a sua impotência, mas – Deus me perdoe! – não encontrei nunca a sua arte. Durante vinte anos, ficaram ajoelhados diante de Burlof, diante dessa nulidade*

---

<sup>66</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Diário de um escritor*. p. 34

*pretensiosa, imaginando que ele formara na Rússia uma escola superior a todas as demais... As artes russas! Ah! ah! ah! hi! hi!*

*- Entretanto, permita, Sozonthe Ivanovitch, observou Litvinof, não admite nem mesmo Glinka?(...)*

*- As exceções, como sabe, apenas confirmam a regra. No próprio caso que cita, ainda não ficamos livres da fanfarronada. Se apenas se contentassem, por exemplo, em dizer que Glinka foi realmente um músico notável, que as circunstâncias e seus próprios defeitos o impediram de se tornar o fundador da ópera russa, ninguém poderá contestá-lo. Mas, não, não é possível manter uma justa medida. É preciso elevá-lo logo ao grau de general em chefe, de grande marechal, afirmar que as outras nações não têm nada que se assemelhe a ele... Como prova, citam qualquer gênio da originalidade cujas 'sublimes composições' não passam de lamentáveis imitações dos compositores estrangeiros de segunda classe... de segunda classe, note bem. Porque esses são mais fáceis de imitar. Nada que se assemelhe! Os bárbaros infelizes, que compreendem a perfeição na arte como se se tratasse do saltimbanco Rappo; um Hércules estrangeiro levanta com uma das mãos seis pesos, o nosso levanta vinte; vê, os outros não têm coisa semelhante! Tomarei a liberdade de comunicar-lhe uma recordação que não me sai da cabeça. Visitei nesta primavera o Palácio de Cristal de Londres. Nesse palácio, como sabe, estão reunidas todas as espécies de invenções – é por assim dizer a enciclopédia da humanidade. Passei por entre todas aquelas máquinas, aqueles instrumentos, aquelas estátuas de grandes homens, - e fui assaltado por este pensamento: se de repente uma nação desaparecesse da superfície do mundo, e se, ao mesmo tempo, desaparecesse daquele palácio tudo o que aquela nação inventou, nossa boa mãezinha, a Rússia ortodoxa, poderia mergulhar no Tártaro sem afrouxar um só parafuso, sem desarrumar um só alfinete. Tudo continuaria tranqüilamente em seus lugares, pois o samovar, os sapatos de pele, o knout – nossos mais importantes produtos – nem mesmo eles foram inventados por nós. A desaparecimento das ilhas Sandwich produziria mais efeito: seus indígenas inventaram não sei que espécie de lanças e não sei que tipo de pirogas, os visitantes notariam a ausência. Nossas velhas invenções vieram do Oriente, as novas são tiradas ao Ocidente, e continuamos ainda a discutir sobre a originalidade da arte e da indústria nacionais! Alguns rapazes chegaram mesmo a*

*descobrir uma ciência russa, uma aritmética russa: dois e dois ainda são quatro, entre nós como noutros lugares, mas muito mais inteligentemente, parece.*

*- Espere, Sozonthe Ivanovitch, exclamava Litvinof. Enviamos entretanto alguma coisa às exposições universais, e a Europa vem buscar conosco muitas coisas.*

*- Sim, vem buscar a matéria bruta. Mas observe, senhor, que essas matérias-primas só são boas, geralmente, em virtude de circunstâncias detestáveis: os pêlos das nossas peles de porco, por exemplo, são longos e fortes porque os animais são mesquinhos; nosso couro é sólido e espesso porque as vacas são magras, a banha é gorda porque nela são deixados pedaços de carne... De resto, para que estender-me sobre tudo isso? O senhor ocupa-se de tecnologia, deve saber tudo isso melhor do que eu. Falam-me da aptidão russa. Pois bem! Nossos proprietários queixam-se amargamente, e sofrem perdas imensas porque não existem máquinas de secar que os livre da necessidade de colocar seus grãos em fornos, como no tempo de Rurick; esses fornos causam um prejuízo horrível, e ardem sem cessar. Os proprietários lamentam-se, e não há máquinas de secar. Ora, por que não as há? Porque a Alemanha não precisa delas: os alemães batem o trigo úmido. Por conseqüência, não precisam preocupar-se com essa invenção, que nos é necessária. E nós não somos capazes de inventá-la; nem mesmo disso somos capazes!”<sup>67</sup>*

*Turgueniév*

\* \* \*

Em 1771 a czarina Catarina II ordenou a construção de um novo prédio, o Grande Hermitage, próximo ao palácio conhecido como Pequeno Hermitage. Encarregou ao arquiteto Yuri Velten a tarefa da construção do edifício de três andares, concluída em 1787 e que deveria abrigar a crescente biblioteca da imperatriz e as coleções de obra de arte compradas na Europa.

As gravuras feitas por Giovanni Volpato, que retratavam os murais e afrescos pintados no Vaticano, chegaram às mãos da czarina e lhe despertavam particular fascínio. Desejava ter uma cópia dos afrescos das Loggias de Raphael em seu próprio palácio e encarregou a sua execução a Johann Friedrich Reifenstein, comissário da corte russa em

---

<sup>67</sup> TURGUENIÉV, Ivan. *Fumaça*. pp. 99 - 101.

Roma. Entre 1780 e 1782, cópias dos afrescos do Vaticano foram produzidas em têmpera sobre tela por um grupo de artistas liderados pelo pintor austríaco Christopher Unterberger (1732 – 1798), artista conhecido pelos seus murais na biblioteca do Vaticano.

As loggias do então novo edifício do complexo palaciano, o Grande Hermitage, buscavam reproduzir todas as características daquelas feitas no Vaticano por Raphael, à exceção de dois detalhes. A primeira substituição foi a das esferas heráldicas dos Médici nas composições do Vaticano por um ornamento com desenho de um medalhão de Raphael.

A segunda foi a troca o brasão dos Médici pela águia russa e pelo monograma de Catarina. As referências aos Médici devem-se pelo fato de ser a família do Papa Leão X.

Em 1792, o arquiteto Giacomo Quarenghi construiu uma extensão ligando o Grande Hermitage ao prédio das loggias de Raphael, estendida como uma ponte conectando o novo prédio ao Teatro do Hermitage. Depois da czarina Catarina II, o monarca que mais ampliou o acervo imperial de obras de arte e mais adquiriu coleções européias foi Nicolau I. Porém, quando o czar Nicolau I ordenou a construção do Novo Hermitage, edifício construído entre 1842 e 1851 para abrigar a maior parte do acervo de obras de arte dos czares e tornar o seu acesso público através de um museu, foi cogitada a demolição de todos os prédios – entre eles, o Grande Hermitage e as loggias, ambos erguidos sob o reinado de Catarina, – na área situada entre o Pequeno Hermitage e o Canal de Inverno, próximos ao Palácio de Inverno. No entanto, ambos acabaram por ser incorporados à nova construção, projetada pelo arquiteto alemão Leo von Klenze, sob a supervisão dos arquitetos russos Vasily Stasov e Nikolai Yefimov, que fizeram importantes alterações no projeto original para fazer com que a inserção daquele novo prédio se harmonizasse com o conjunto arquitetônico que o circundava. A inauguração do museu ocorreu em 1852.<sup>68</sup>

O Novo Hermitage é um exemplo do estilo de construções conhecido como Historicismo, de austera e monumental aparência externa. A entrada do museu para o público não aparece no filme, mas ela dá a medida do equilíbrio e calma dos elementos e volumes arquitetônicos. O seu pórtico com figuras de Atlantes (Télamon) foi esculpido a partir de um granito cinza de Sedobol na oficina do escultor russo Alexander Terebenev. O prédio também é decorado com estátuas de famosos artistas, arquitetos e pintores da Antiguidade.

---

<sup>68</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5\\_4\\_2.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5_4_2.html)

O corredor da galeria “Loggias de Raphael” do Hermitage, por onde caminham o Marquês e a Câmera, é dividido em 13 partes de tamanhos iguais, marcados por colunas que se encontram no teto, formando arcos, o que confere ritmo e precisão ao espaço.



**Figura 9. Medalhão de Raphael nas loggias de Raphael no Hermitage.**



**Figura 10. Os arcos das loggias de Raphael no Hermitage.**

Há um espelho em cada uma destas partes no lado direito de quem adentra pelo corredor. Na frente de cada espelho uma grande janela. As imagens nas paredes são de cenas bíblicas, pintadas no estilo renascentista, misturando elementos cristãos com o Classicismo da Antiguidade e formam um ciclo chamado de “Bíblia de Raphael”. Quem caminha pelo corredor vai apreciando a seqüência dos fatos narrados na Bíblia. No total são 52 composições com 48 temas do Antigo Testamento e 4 do Novo Testamento. Cenas com Adão e Eva, o Dilúvio, a história de Abraão, Isaac, Jacó e Moisés e dos reis David e Salomão vão passando. Entre os temas do Novo Testamento estão a Natividade, a Adoração dos Magos, o Batismo de Cristo e a Última Ceia. As paredes abaixo dos espelhos são decoradas com dez cenas bíblicas pintadas em grisaille (sombreamento)<sup>69</sup>. Desenhos em grotesco, que misturam imagens incomuns com cenas da vida real também ilustram a galeria. As paredes são recobertas com imagens humanas e de animais intercaladas com pinturas de folhagem e flores, ornamentos encontrados nas ruínas da Casa Dourada de Nero e que tanto inspiraram Raphael e seus discípulos. O corredor é uma harmônica composição de arquitetura, pintura e escultura do Classicismo do século 18 com a arte clássica da Antiguidade e do Renascimento.

---

<sup>69</sup> Técnica de pintura com esmalte em tons monocromáticos que consiste em utilizar-se de um fundo esmaltado em preto, sobre o qual são aplicadas sucessivas camadas de esmalte branco, criando vários tons de cinza. Seu nome é derivado da palavra “gris”, “cinza” em francês. Essa técnica, muito usada também para simular o relevo, passou a se tornar mais freqüente a partir da segunda metade do século 14, se estendendo por todo o século 15.

## A Pequena Cúpula Italiana

Construída na metade do século 19 e desenhada pelo arquiteto alemão Leo von Klenze, esta sala, com uma alta abóbada e frisos das paredes fartamente decorados com ondulações douradas, é um dos grandes salões do museu. Ali estão expostas apenas obras italianas dos séculos 16 e 17. Entre elas, estão “*A conversão de Saul*”, de Paolo Veronese, “*As três Marias na tumba*”, de Annibale Carracci e “*Ascensão de Maria*”, de Guercino. Há também candelabros do arquiteto russo Andrei Voronikhin, o mesmo que projetou a Catedral de Kazan nos arredores de São Petersburgo e que participou também da construção dos Palácios de Peterhof, Pavlosk e Strelna. Voronikhin teve também importante obra na área da arte decorativa, desenhando mobília, candelabros e vasos de porcelana.<sup>70</sup> Ao entrar ali o Marquês exclama: “*A pequena galeria italiana!*”. Parece já ter estado ali. A sala está repleta não só de pinturas, mas de pessoas.



**Figura 11. Cena de “Arca Russa”.**

<sup>70</sup> [Http://www.eng.gov.spb.ru/culture/key\\_persons/architects/voronikhin](http://www.eng.gov.spb.ru/culture/key_persons/architects/voronikhin)

“*Quem são estas pessoas? De que século elas são?*”, ele pergunta. O Marquês sabe que aquele não é o seu tempo natural. Não só parece consciente de seu status de “fantasma”, espectro oriundo uma outra dimensão, de uma transposição metafísica, como age como tal. Ninguém ali parece notar a presença do Marquês, em seus trajes estranhos ao estilo das roupas contemporâneas, a não ser os dois senhores russos com os quais ele vai interagir e conversar.

- *Você vê esse vaso?* - pergunta a voz da Câmera-Diretor.

- *Sim, o estilo da vida imperial está em todo lugar* - ironiza o estrangeiro.

- *E aquele candelabro de Voronikhin?*

- *O candelabro... Império, Império, Império... Eu não tenho o menor apreço por isso. O estilo é tão tolo. Não se esqueça de que isso nasceu sob Bonaparte.* - O Marquês ridiculariza o estilo imponente da decoração referindo-se a ele como uma expressão típica do período em que um tirano, como Napoleão Bonaparte, dominou a França e conquistou grande parte da Europa. Continua o Marquês:

- *Depois ele virou moda por aqui a ponto de virar o estilo nacional em detrimento à sua originalidade.*

- *Nos combatemos Napoleão. Não o estilo imperial.*

Assim como no corredor com as imitações das Loggias de Raphael, a discussão explícita a cópia de um modo estrangeiro de vida e de arte. É como se o Marquês dissesse à Câmera-Diretor que além da Rússia não ser capaz de se modernizar e se desenvolver, seu empenho em copiar o Ocidente, a Europa, se dava em olhar para o que de pior, de mais atrasado e autoritário ela produzia.

O estrangeiro volta a perguntar quem são as pessoas na sala. “*São cidadãos da Petersburgo de quando a cidade não era mais a capital*”, diz a voz da Câmera-Diretor. Ele se refere ao tempo “atual”, tirando qualquer ponto de referência mais específico de nosso horizonte. É como se esses dois fantasmas do passado, um russo, outro europeu, que visitam o Hermitage do século 20, estivessem fora do tempo cronológico como conhecemos. Estão em uma outra espécie de temporalidade.

“É melhor assim”, elogia o francês sob o fato da cidade não ser mais capital russa. “A capital deveria ser uma cidade antiga como Moscou. Não uma quimera”<sup>71</sup>. Petersburgo parece artificialmente e excessivamente moderna para ser a capital de um lugar tão atrasado aos olhos do Marquês.

- *Quem são esses dois?* – se refere aos dois senhores russos que estão na sala em meio aos “cidadãos da Petersburgo de quando a cidade não era mais a capital”.

- *Quer que eu os apresente?* – pergunta a voz da Câmera-Diretor.

- *Apenas não se não for falta de educação.*

- *De forma alguma. São amigos.* – “Amigos”. Revelador. Uma cumplicidade, identidade, afinal são os únicos em meio à sala cheia de gente que podem ver e ouvir o Marquês francês.

A Câmera-Diretor os apresenta. Um é professor de medicina. Chama-se Oleg Konstantinovich. O outro é o ator Lev Mikhailovich. Um é médico, o outro ator. Dois personagens cultos. Um representa a Ciência, a Razão. O outro a Emoção, a Intuição. “*Que odor estranho*”, comenta o Marquês. “*Estas pessoas cheiram a formol*”. O Marquês é invisível. Não está ali fisicamente. Aquele lugar não existe fisicamente. Existe em São Petersburgo, dentro do que é hoje conhecido como Museu Hermitage ou Museu Estatal de São Petersburgo. Existe, e a ação só poderia transcorrer ali como espaço imaginal, mental ou ainda espaço situado na alma ou em um filme.

“*Este é um amigo europeu. Ele está visitando a Rússia*”. Os três começam a conversar. “*Medicina é uma bela profissão. Eu não falo há anos. A não ser com o meu novo colega*”, diz o Marquês olhando para a câmera. “*Tanto tempo*”, continua. Um rápido silêncio. “*Que odor é esse?*”, pergunta ainda o europeu. “*Que odor?*”, pergunta a voz da Câmera-Diretor em um tom um pouco apreensivo.

- *Um odor curioso.* – diz o Marquês.

- *Está em Petersburgo há muito tempo?* – perguntam seus novos interlocutores russos.

---

<sup>71</sup> Quimera: figura mítica oriunda da Grécia Antiga, híbrida de leão, serpente e cabra, símbolo do mal na arte cristã, mas que com o tempo passou a remeter a qualquer ser monstruoso, de composição absurda, repleta de elementos incongruentes e produto de sonho ou imaginação. KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. SCHMIDT, Joel. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 2002.

- *Por uma hora.*

- *E veio direto para cá?*

- *Tive minhas razões.*

- *Você deve amar arte.*

- *Vocês estão interessados em beleza ou apenas na sua representação?* – indaga o Marquês.

- *Não Marquês. Estamos aqui apenas para descansar.*

Nesse instante se ouve a voz da Câmera-Diretor em tom de espanto: “*Marquês?*”.

- *E como vocês descansam?*

- *Hoje viemos juntos.*

O Marquês vira-se para a câmara: “*Cheira a formol*”. “*Formol*”, responde a voz onipresente.

- *Marquês venha. Vou lhe mostrar uma esplêndida pintura* – diz o ator, liderando o grupo. Atrás dele vêm o Marquês e em seguida o médico.

- *Esses homens emitem um odor muito estranho* – diz o Marquês.

- *Marquês veja “O Nascimento de São João Batista”* – indica o ator.

- *O Marquês está cheirando formol. Ele está vivo?* – pergunta o médico.

- *Não. É você* – diz o Marquês. O ator não lhes dá atenção e começa a falar sobre o quadro. O cheiro de formol remete ao que é velho, antigo, de outra época, ao que está morto. Deve ao mesmo tempo manter as substâncias em conservação. Assim é o caso do Marquês e dos dois senhores russos: o professor de medicina e o ator. Remetem ao passado. São dois russos, conversando com um francês, um europeu da elite intelectual, que vêm do século 19, que representa a modernidade, o cosmopolita, o desenvolvimento do pensamento iluminista. Ele conversa com o que está preso no tempo, o secular. Apesar de toda a Erudição, a Razão, a Intuição do médico e do ator, eles são muitos distintos do Marquês europeu. Aos olhos deste último, aqueles homens representam o atraso, o que Marshall Berman chamou em “*Tudo que é sólido desmancha no ar*” de arquétipo da modernidade no subdesenvolvimento. Nesse trecho Berman diz que Petersburgo experimenta como nenhum outro lugar no mundo a modernidade em uma sociedade “ultrapassada”, arcaica. De todos os lugares subdesenvolvidos, lá é onde se dá mais claramente e profundamente a absorção

dos ideais iluministas<sup>72</sup>. Fundamental é a polaridade Moscou e São Petersburgo. A primeira como símbolo das tradições, do sagrado, do coração, das origens puras do sangue e da Rússia; São Petersburgo representa o cosmopolita, o Iluminismo, a poluição, a miscigenação, o secular, a cabeça do Império<sup>73</sup>. A abertura para o Ocidente parece apenas não prever a reivindicação da ampliação dos direitos das camadas populares e a negação do poder autocrático do monarca. Como resultado inevitável deste conflito estão os movimentos revolucionários, como a “Revolta Dezembrista”, o niilismo, as organizações secretas e os atentados terroristas que se ampliam ao longo do século 19 e tomam conta, cada vez mais, desta “janela para a Europa”.

\* \* \*

Turgueniév escreveu “*Pais e Filhos*” entre 1860 e 1862. Em 1861 foi decretado pelo czar o fim da servidão na Rússia. No mesmo ano foi fundado o grupo “Terra e Liberdade”, a primeira de várias organizações políticas radicais e secretas, que passavam a organizar atentados contra autoridades e instituições do Estado.

Após a publicação do livro, a palavra niilista, que definia o jovem médico Ievguêni Bazárov, o personagem principal do livro, se difundiu rapidamente no meio urbano da Rússia. Ao mesmo tempo uma série de incêndios criminosos, de natureza política, ocorreram em São Petersburgo. Certa vez ao retornar da Europa, Turgueniév ouviu na rua a

---

<sup>72</sup> “Até o dramático surto industrial da década de 1890, os russos do século XIX experimentavam a modernização principalmente como algo que *não* estava ocorrendo, ou como algo que estava ocorrendo à distância, em regiões que, embora visitassem, experimentavam mais como fantásticos antimundos que realidades sociais; ou ainda, quando ocorresse no país, como algo que acontecia das formas mais irregulares, vacilantes, flagrantemente destinadas ao fracasso ou estranhamente distorcidas. A angústia do atraso e do subdesenvolvimento desempenhou um papel central na política e na cultura russa, da década de 1820 ao período soviético. Neste período de cerca de cem anos, a Rússia lutou contra todas as questões a serem enfrentadas posteriormente pelos povos africanos, asiáticos e latino-americanos. Podemos, pois, interpretar a Rússia do século XIX como um arquétipo do emergente Terceiro Mundo do século XX. Um dos traços mais notáveis da era do subdesenvolvimento russo é que produziu, no espaço de apenas duas gerações, uma das maiores literaturas do mundo. Além disso, produziu alguns dos mitos e símbolos mais poderosos e duradouros da modernidade: o Homem Comum, o Homem Supérfluo, o Subterrâneo, a Vanguarda, o Palácio de Cristal, e finalmente, os Conselhos de Trabalhadores ou Sovietes. Ao longo de todo o século XIX, a mais clara expressão de modernidade no solo da Rússia foi a capital imperial de São Petersburgo”. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*”. pp. 169 – 170.

<sup>73</sup> Ibid., p. 170.

seguinte acusação de um desconhecido: “*Olhe só o que os seus nihilistas estão fazendo: estão pondo São Petersburgo em chamas!*”<sup>74</sup>.

O modelo de Turgueniév para a concepção e desenvolvimento deste personagem foi um médico de província que o autor conhecera em uma viagem de trem, na Rússia:

*“Aquele homem notável pareceu-me encarnar esse principio que mal começava a nascer, ainda em fermentação, e que mais tarde recebeu o nome de nihilismo. A impressão que essa pessoa produziu sobre mim foi muito forte e, ao mesmo tempo, não de todo clara. A principio eu não conseguia defini-lo – e me pus a escutar e observar com atenção extrema tudo o que estava à minha volta, como que em busca de uma confirmação da veracidade de meus sentimentos. Perturbei-me com o seguinte fato: em nenhuma obra literária eu havia encontrado sequer um sinal daquilo que agora eu pressentia em toda parte.”*<sup>75</sup>

Turgueniév era um típico “*homem dos 40*” (década de 40 do século 19), intelectuais com valores humanistas, oriundos da nobreza ou de famílias de grandes proprietários de terra. Mas o surgimento de uma nova geração da *intelligentsia* russa com idéias radicais chamava a atenção do escritor. Eram chamados de “*homens dos 60*”, jovens que vinham de uma camada social intermediária, entre a nobreza e os camponeses e profundamente contrários à crença a qualquer tipo de autoridade. “*Pais e Filhos*” relata as viagens de dois jovens amigos, céticos e rebeldes, típicos desta nova geração, Arkádi e Bazárov, vindos de Petersburgo para as terras de seus pais.

A estória se dá nas paisagens destas propriedades rurais, pelas quais trafegam durante todo o romance. Acomodado na casa da família de um ou de outro, Bazárov passa os dias a perambular pelos campos, sempre discutindo com Arkádi o caráter dos mujiques russos, a superioridade dos alemães, a importância da ciência e fazendo ele próprio estudos de anatomia. Como o próprio título sugere, é nestes encontros que as diferenças de gerações promovem debates sobre aquela velha sociedade e os ideais de uma nova.

\* \* \*

---

<sup>74</sup> FIGUEIREDO, Rubens. “Bazárov e seus irmãos”. In TURGUENIÉV, Ivan. Pais e filhos. pp. 8 – 9.

<sup>75</sup> Citação de Turgueniév por FIGUEIREDO, Rubens em “Bazárov e seus irmãos”. In TURGUENIÉV, Ivan. Pais e filhos. p. 10.

## PAIS E FILHOS (Trechos)

“Em pouco minutos, Bazárov percorreu todas as veredas do jardim, entrou no curral, na estrebaria, encontrou dois meninos da criadagem com os quais travou conhecimento e foi com eles a um pequeno pântano, a uma versta da casa senhorial, à caça de rãs.

- E para que o patrão quer rãs? – perguntou um dos meninos.

- Vou lhe explicar – respondeu Bazárov, que possuía uma habilidade especial para conquistar a confiança de pessoas de classe inferior, embora nunca se mostrasse indulgente e as tratasse de forma descuidada. – Vou abrir a rã e espiar o que acontece dentro dela; e como as rãs são iguais a nós, exceto pelo fato de andarmos sobre duas pernas, vou poder saber o que acontece dentro de nós.

- E para que quer saber isso?

- Para não cometer um erro, se você ficar doente e eu tiver de curá-lo.

- Então você é médico?

- Sou.

- Vaska, escute só isso, o patrão está dizendo que nós somos iguais às rãs. Que engraçado!”<sup>76</sup>

(...)

“- Pois bem, e o senhor Bazárov, o que ele é precisamente? – perguntou com voz pausada.

- O que Bazárov é? – sorriu Arkádi. – Tio, o senhor quer que eu lhe diga o que ele é, precisamente?

- Faça-me esse favor, meu sobrinho.

- É um niilista.

- Como? – perguntou Nikolai Petróvitch, enquanto Pável Petróvitch se punha imóvel, a faca erguida no ar com um pouco de manteiga na ponta da lâmina,

- Ele é um niilista – repetiu Arkádi.

- Niilista – disse Nikolai Petróvitch. – Vem do latim nihil, nada, até onde posso julgar; portanto essa palavra designa uma pessoa que... que não admite nada?

---

<sup>76</sup> TURGUENIÉV, Ivan. *Pais e filhos*. pp. 41 – 42.

- Digamos: que não respeita nada – emendou Pável Petróvitch e novamente se pôs a passar a manteiga no pão.

- Aquele que considera tudo de um ponto de vista crítico – observou Arkádi.

- E não é a mesma coisa? – indagou Pável Petróvitch.

- Não, não é a mesma coisa. O niilista é uma pessoa que não se curva diante de nenhuma autoridade, que não admite nenhum princípio aceito sem provas, com base na fé, por mais que esse princípio esteja cercado de respeito.

- E o que há de bom nisso? – interrompeu Pável Petróvitch.

- Depende, titio. Para uns é bom, mas para outros é péssimo.

- Está muito bem. Mas, pelo que vejo, isso nada tem a ver conosco. Somos gente do tempo antigo, acreditamos que, sem princípios (...) sem princípios aceitos, como você diz, com base na fé não se pode dar nem um passo, nem mesmo respirar. Vouz avez changé tout cela, que Deus lhes dê saúde e o posto de general, mas, quanto a nós, nos contentaremos em admirar as futuras realizações dos senhores, os... como os chamou?”<sup>77</sup>

(...)

“- Bom dia, senhores; perdoem meu atraso para o chá, volto num instante; preciso arranjar um lugar para estes prisioneiros.

- O que tem aí dentro, sanguessugas? – perguntou Pável Petróvitch.

- Não, rãs.

- O senhor come ou cria rãs?

- São para experiências – respondeu Bazárov, impassível, e entrou na casa.

- Ele vai retalhá-las – comentou Pável Petróvitch. – Não crê em princípios, mas acredita em rãs.”<sup>78</sup>

\* \* \*

“- No que me diz respeito – retomou ele, não sem um certo esforço – eu, pecador que sou, não aprecio os alemães. Não me refiro aos alemães russos: sabemos que tipo de criatura são eles. Mas os alemães propriamente ditos não me agradam. Os antigos ainda

---

<sup>77</sup> Ibid., pp. 46 – 47.

<sup>78</sup> TURGUENIÉV, Ivan. *Pais e filhos*. pp. 48 – 49.

*prestavam para alguma coisa; na época, ainda tinham um Schiller aqui, um Goethe ali... Meu irmão, por exemplo, os tem em alta conta... Mas agora vieram todos esses químicos e materialistas...*

*- Um químico honesto é vinte vezes mais útil do que qualquer poeta – interrompeu Bazárov.*

*- Muito bem – declarou Pável Petróvitch, erguendo bem de leve as sobrancelhas, como se estivesse prestes a pegar no sono. – Portanto o senhor não reconhece a arte?*

*- A arte de ganhar dinheiro ou de não ter mais hemorróidas! – exclamou Bazárov, com um sorrisinho debochado.*

*- Muito bem, muito bem. Vejo que o senhor prefere fazer troça. Quer dizer, então, que o senhor rejeita tudo? Vamos admitir que seja assim. Nesse caso, o senhor só acredita na ciência?*

*- Já expliquei ao senhor que não acredito em coisa alguma; e o que é a ciência, a ciência em geral? Existem as ciências, como há os ofícios, as técnicas; mas a ciência em geral simplesmente não existe.”<sup>79</sup>*

\* \* \*

*“- Anteontem, vi que ele lia Púchkin – prosseguia Bazárov, enquanto isso. – Explique-lhe, por favor, que isso não serve para nada. Afinal, já não é nenhum garoto: está na hora de parar com essas bobagens. E que vontade é essa de ser romântico nos tempos atuais? Dê algo de útil para ele ler.”<sup>80</sup>*

\* \* \*

*“- Mas, com licença – disse Nikolai Petróvitch. – O senhor nega tudo, ou em palavras mais exatas, destrói tudo... No entanto é preciso também construir.*

*- Isso já não é da nossa conta... Em primeiro lugar, é necessário limpar o terreno.*

---

<sup>79</sup> Ibid., pp. 50 – 52.

<sup>80</sup> TURGUENIÉV, Ivan. *Pais e filhos*. p. 79. Bazárov se refere a Nikolai Petróvitch, pai de Arkádi.

- A situação atual do povo assim o exige – acrescentou Arkádi, cheio de si. – Devemos atender essas exigências, não temos o direito de nos entregarmos à satisfação do egoísmo pessoal. (...)

- Não, não! – exclamou Pável Petróvitch, num ímpeto repentino. – Recuso-me a crer que os senhores, cavalheiros, conheçam com exatidão o povo russo, que sejam representantes de suas necessidades, de suas aspirações! Não, o povo russo não é como os senhores imaginam. Ele venera as tradições como algo sagrado, ele é patriarcal, não pode viver sem fé...

- Não pretendo discutir isso – interrompeu Bázarov. – Estou pronto a concordar que, neste aspecto, o senhor tem razão.

- E se tenho razão...

- No entanto isso não prova nada. (...)

- Como não prova nada? – balbuciou, admirado Pável Petróvitch. – Quer dizer que os senhores vão contra o seu próprio povo?

- E se for assim? – exclamou Bazárov. – Quando estronda o trovão, o povo acredita que o profeta Elias corre desabalado pelo céu em sua carruagem. E então? Vou concordar com o povo? De mais a mais, o povo é russo e eu, por acaso, não sou também russo?

- Não, o senhor não é um russo, depois de tudo o que acabou de declarar! Não posso considerar o senhor como um russo.

- Meu avô lavrava a terra – retrucou Bazárov, com orgulho desdenhoso. – Pergunte a qualquer um de seus mujiques em qual de nós dois, no senhor ou em mim, ele reconhece mais prontamente um compatriota. O senhor nem sabe como falar com um mujique.

- E o senhor fala com o mujique ao mesmo tempo que o despreza.

- Ora, quem sabe ele não merece mesmo desprezo? O senhor reprova o meu modo de ver, mas quem lhe disse que este modo de ver surgiu em mim por acaso, que ele não provem dessa mesma alma do povo em nome da qual o senhor tanto se bate? (...) Depois nos demos conta de que não vale a pena simplesmente remexer as nossas chagas, que isso apenas acarreta vulgaridade e doutrinário; vimos que os nossos homens inteligentes, chamados de homens avançados e de acusadores, não prestam para nada, que nós perdemos tempo com bobagens, debatemos sobre esta ou aquela arte, sobre criação inconsciente, sobre parlamentarismo, sobre os procedimentos jurídicos e só o diabo sabe

*o que mais, quando a verdadeira questão é o pão de cada dia, quando a superstição mais grosseira nos sufoca, quando todas as nossas sociedades anônimas vão à falência unicamente devido à escassez de pessoas honestas, quando a própria emancipação dos servos, da qual o governo faz alarde, dificilmente nos trará algum proveito, porque o nosso mujique é capaz de roubar a si próprio só para embebedar-se na taberna.”<sup>81</sup>*

*Turgueniév*

\* \* \*

Um personagem radicalmente oposto ao de Bázarov e de Arkádi, representando as tradições e as raízes russas, aparece mais adiante em “*Pais e Filhos*”:

*“Arina Vlássievna era uma autêntica fidalga russa dos velhos tempos; poderia perfeitamente ter nascido duzentos anos antes, no antigo período moscovita<sup>82</sup>. Era muito devota e sentimental, acreditava em toda sorte de crendices, adivinhações, palavras mágicas, sonhos; acreditava em videntes, em duendes, em silvanos, em maus agouros, em feitiçarias, em remédios caseiros, no sal das quintas-feiras santas, no iminente fim do mundo; acreditava que se, na cerimônia das vésperas de domingo de Páscoa, as velas não apagassem, o trigo – sarraceno cresceria bem, e que os cogumelos não cresceriam mais, se fossem vistos por olhos humanos; acreditava que o diabo gosta de ficar onde há água e que todo judeu tem uma mancha de sangue no peito; tinha medo de ratos, cobras, rãs, pardais, sanguessugas, trovões, água fria, vento encanado, cavalos, bodes, gente ruiva, gatas pretas e considerava grilos e cães animais impuros. (...) Hoje, mulheres desse tipo já não existem mais. Só Deus sabe se isso é motivo de alegria!”<sup>83</sup>*

*Turgueniév*

---

<sup>81</sup> TURGUENIÉV, Ivan. *Pais e filhos*. pp. 85 - 88.

<sup>82</sup> Referência ao período anterior a 1712, quando a capital do Império Russo foi transferida de Moscou para São Petersburgo.

<sup>83</sup> TURGUENIÉV, Ivan. *Pais e filhos*. pp. 183 - 184.



## O Nascimento de São João Batista

O Marquês é levado para contemplar um quadro. Ao chegar diante de “*O Nascimento de São João Batista*”, do italiano Jacopo Robusti, conhecido como Tintoretto, diz já conhecê-lo. Afirma tê-lo visto na última vez que viera ao museu: “*Esse quadro vêm da coleção de Paris, da coleção de Crozat. A czarina Catarina II o adquiriu em 1772. Foi uma das primeiras peças da coleção do Hermitage*”. Trata-se da coleção de Antoine Crozat, barão de Thiers, morto em 1770. As obras mais importantes de sua coleção foram reunidas pelo seu tio, Pierre Crozat, banqueiro e conhecedor de arte. Negociações entre os herdeiros de Antoine e a família imperial russa foram conduzidas pelo filósofo francês Denis Diderot e concluída com a aquisição integral da coleção, que incluía obras-primas como “*A Sagrada Família*” de Rapahel, “*Judith*” de Giorgione, “*Dânae*” de Ticiano, “*Dânae*” e “*A Sagrada Família*” de Rembrandt, “*Pietà*” de Veronese, “*Baco*” de Rubens, seis retratos pintados por Van Dyck, entre eles um auto-retrato, além de outras pinturas holandesas, flamengas, italianas e, principalmente, de artistas franceses dos séculos 17 e 18, como Louis Le Nain, Nicolas Poussin, Pierre Mignard, Nicolas de Largillierre, Antoine Watteau, Nicolas Lancret e Jean-Simeon Chardin.<sup>84</sup>

“*Esse tipo de informação é para especialistas*”, diz o ator.

A passagem retratada no quadro “*O Nascimento de São João Batista*” remete ao Novo Testamento da Bíblia. Mostra o nascimento do profeta e patriarca da Igreja Católica, João Batista e foi pintado nos anos 1550 por Tintoretto, grande mestre da pintura italiana da Renascença e que ganhou fama pelo estilo diferente da escola veneziana então vigente e, principalmente, por se distanciar de seu maior nome, Ticiano. Trata-se da única obra de Tintoretto que faz parte do atual acervo do museu.

A cena narrada no quadro é cheia de realismo e movimento. O ambiente festivo e alegre transcorre por ocasião do nascimento daquela criança, que mais tarde iria batizar Cristo. O local da ação é uma típica casa veneziana: o chão de mármore, o listado baldaquino feito de seda e fios de ouro sobre a cama entalhada ao fundo da sala, onde está Isabel, a mãe do recém-nascido, exausta. Na parte dianteira do quadro estão as servas,

---

<sup>84</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5\\_1\\_7.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5_1_7.html)

agitadas diante da criança, ansiosas em lhe dar abrigo, cobrindo-o e protegendo-o com panos. Uma das servas está ajoelhada diante do bebê, que repousa nos braços da Virgem Maria. Muitos símbolos estão escondidos nesta imagem. Duas bacias, duas tigelas de cobre aparecem na dianteira do quadro. Uma aparece próxima à Virgem, do lado do galo. Está vazia. Remete à pureza do nascimento daquela criança e ao importante papel que ela vai representar no futuro. À direita, dentro da outra tigela estão os ossos de animais queimados, com os quais de acordo com a lenda, a água foi purificada. Essa é uma pista do futuro daquela criança, santificada após a morte, quando seus ossos foram queimados e as cinzas espalhadas.

*“Para nós os detalhes do quadro são mais interessantes. Veja ali”*, aponta o ator Lev Mikhailovich para um ponto específico da tela.

*“Um galo e um gato estão na parte dianteira do quadro. Eles são figuras simbólicas. O galo representa avareza e ganância e o gato, cinismo e crueldade. Ambos estão calmos no momento do nascimento de João”*, explica. *“Que interessante”*, responde o Marquês em tom de deboche às observações feitas.

O galo é o crepúsculo e o alvorecer. Ele anuncia o nascer do dia, assim como João anuncia a vinda de Cristo. A cultura européia o considerava um animal solar, que anunciava o dia e afastava os demônios noturnos. Ele também é símbolo da luxúria e da ambição. Já o gato é um animal da noite e de alma feminina. É dono de uma natureza obscura e indecifrável e é a representação da noite e da morte. Ambos, no entanto, estão juntos no momento em que nasce João. Estão em lados opostos e cada um representa um tempo. Tempos antagônicos que aqui também estão juntos. E convivem harmoniosamente. Neste instante suas respectivas características negativas não se manifestam. Quando nasce João Batista, o galo perde sua alma avarenta e o gato abandona sua crueldade.

As veste brilhantes das serviçais se fundem com a contrastante harmonia de cores, enfatizadas no brilhante vestido vermelho de Maria e na cor de vinho do manto de Zacarias, pai de João Batista. O *Evangelho segundo São Lucas* do Novo Testamento conta no capítulo um que o sacerdote Zacarias e sua esposa, a estéril Isabel, ambos já com idade avançada, não tinham tido nenhum filho.



**Figura 12. *O Nascimento de João Batista*. Tintoretto. Década de 1550. Hermitage, São Petersburgo.**



**Figura 13. No detalhe o galo e o gato no quadro de Tintoretto.**

Temente a Deus, Zacarias suplicava-lhe para que lhe fosse dado um filho, um herdeiro. Um certo dia um anjo desceu do céu e lhe disse que suas preces seriam atendidas, que logo seriam abençoados com um filho que deveria se chamar João e seria um mensageiro de Deus. Zacarias desconfiou das palavras do anjo e como punição por sua falta de fé ficou mudo e se comunicou apenas por gestos até o evento do nascimento de seu filho, quando escrevera em uma tábua o nome que a criança deveria ter. Foi motivo de grande alegria para ele, já de cabelos brancos, que retomou assim o dom da fala. Ainda criança Deus abençoou o filho. Cresceu e se tornou um homem de boas maneiras, carinhoso, cheio de compaixão com todas as criaturas, especialmente os animais<sup>85</sup>.

A imagem de Zacarias, tal como aparece no quadro de Tintoretto foi influenciada na ocasião de sua composição por um então jovem pintor, que ganhara fama recentemente em Veneza, Paolo Veronese. A combinação de flashes fosforescentes de luz, gestos cheios de ritmo e figuras alongadas em posições instáveis introduzem uma certa perturbação na composição, enfatizando o significado místico do que ocorre diante de nossos olhos. A imagem da Virgem Maria na figura feminina ao centro da tela pode ser identificada pela auréola em tono de sua cabeça e por vestir-se com as cores de Maria, um vestido vermelho e um manto azul. O vermelho simboliza a perda da virgindade. O azul é o símbolo da Virgem. Isabel, a mãe de João Batista, está exausta na cama. O pano que a cobre é azul, cor do infinito, da liberdade, da evolução espiritual alcançada depois de momentos de provação. As mulheres inclinadas em direção à criança lembram uma cascata d'água. A alta linha do horizonte da imagem mostrada na tela parece inclinar o plano em direção ao espectador.

\* \* \*

Logo após a explicação do ator Lev Mikhailovich sobre o simbolismo do galo e do gato, o Marquês se afasta e caminha para a parede oposta.

---

<sup>85</sup> Bíblia Sagrada. São Paulo: Paulus, 1990.



**Figura 14.** Cena de “*Arca Russa*”.



**Figura 15.** *Cleópatra*. Massimo Stanzione. Década de 1630. Hermitage, São Petersburgo.



**Figura 16. *Circuncisão de Cristo*. Cardi. Década de 1590. Hermitage, São Petersburgo.**

Os dois senhores russos o acompanham. Um diz para o outro sem resposta: “*Porque ele está vestido desta maneira?*”.

“*O que você sabe, por exemplo, sobre Cleópatra?*”, indaga veementemente o europeu e se emociona ao pronunciar o nome de seu pintor Massimo Stanzione. “*A morte de Cleópatra*” é o título do quadro, segundo o site do museu.

Pintada entre 1630 e 1640, a figura da última faraó e rainha egípcia da linhagem ptolomaica, que viveu entre 69 e 30 a.C. e se casou com seu próprio irmão, com quem também dividiu o poder, combina aqui um rosto infantil com um corpo de proporções

clássicas. Imagens da heroína morrendo são comuns nas pinturas italianas do século 17. Adquirida em 1968, trata-se de uma imagem altamente ornamental, com poucas cores, concentradas, uma cortina dourada na parte superior do quadro e um tecido em cor de cereja sob o qual se destaca a figura de Cleópatra.<sup>86</sup>

- *Cleópatra na mesma parede que a Circuncisão de Cristo, do Pio Lodovico Cardi!*

- exclama o Marquês.

- *Porque isso te incomoda?* - questiona o professor de medicina.

- *Incomoda? E ao lado de “Santa Cecília”, de Carlo Dolci? Você pode imaginar algo assim? E próximo à “Natureza-Morta em um tapete oriental?”.*

- *Porque isso te incomoda?* - questiona de novo o professor de medicina.

- *Não discuta Oleg.* – sugere o ator, colega do senhor russo.

- *Como católico isso me choca!* – diz espantado o Marquês.

O que parece incomodar tanto o personagem europeu é a dessacralização que as imagens bíblicas, significativas para o credo cristão católico, assumem pela disposição contemporânea dos quadros, postas ao lado de um nu e uma natureza-morta.

“*A Circuncisão de Cristo*”, do Pio Lodovico Cardi, foi pintada em torno de 1590 e entrou para o acervo do museu em 1825. Entre os séculos 16 e 17, Lodovico era tido como um dos principais mestres italianos e um sábio. Ensinou diversos artistas e deu aulas de desenho para Galileu Galilei. Suas composições são em geral marcadas pela simplicidade, pelo desenho e contornos clássicos e a contenção das cores. Tudo isso pode ser visto nesse quadro, que retrata o ritual judaico da circuncisão, oito dias após o nascimento da criança. A passagem da circuncisão de Cristo é contada no *Evangelho segundo São Lucas*, no capítulo dois.<sup>87</sup>

“*Santa Cecília*”, do artista florentino Carlo Dolci, é datada da segunda metade de 1640 e foi adquirida pelo Hermitage entre 1773 e 1783. Assim como Lodovico, Dolci usufruiu de grande fama em vida com suas imagens de grande apuro técnico e que equilibram forma e cor. Santa Cecília é a protetora dos músicos e aparece aqui sentada à espineta, um instrumento antigo de teclado parecido com o cravo. O cuidado na composição do quadro transmite a textura de seu vestido de seda verde e as pedras

---

<sup>86</sup> <http://www.hermitagemuseum.org.ru>

<sup>87</sup> <http://www.hermitagemuseum.org.ru>

brilhantes de seu broche acinzentado. A expressão de seu rosto é calma e não revela qualquer sinal de transmutação, a não ser pela auréola brilhante sob os seus cabelos, que nos faz lembrar de que não se trata de uma imagem mundana ou profana.<sup>88</sup>

Sobre o quadro “*Natureza-Morta em um tapete oriental*”, quase nada se sabe sob o seu autor, Francesco Maltese. Seus quadros são raros e o Hermitage possui apenas dois, ambos retratando uma natureza morta com frutas. Segundo o site do museu, a imagem foi feita entre 1650 e 1680 e adquirida entre 1774 e 1783. É uma composição simples, quase toda ela ocupada por um tapete de tons avermelhados e amarelados, mas que ainda assim transmite fartura e luxo. Acima dele as dobras de uma cortina que pousa sobre o prato de frutas. A grossa espessura e suas largas dobras têm o mesmo valor que as frutas.<sup>89</sup>

Sem um maior destaque na movimentação da câmera ou sem um close mais direto, outros quadros podem ser notados na rápida ação que transcorre nesta sala. “*Três Marias no túmulo*”, ou também chamado “*Mulheres sagradas na sepultura de Cristo*”, quadro de Annibale Carracci está situado entre “*Santa Cecília*” e “*Natureza-Morta em um tapete oriental*”. É um dos trabalhos mais importantes do mestre e um dos fundadores da Academia de Bolonha, que se opôs às distorções do estilo maneirista. O tema deriva do *Evangelho segundo São Mateus*, capítulo 28. As três Marias, Maria Madalena, Maria, esposa de Cleofás, e Maria, esposa de Zebedeu, são representadas indo até a sepultura de Cristo. Lá se depararam com o túmulo aberto e um anjo que contou sobre a Ressurreição do Salvador.<sup>90</sup> O quadro é datado do final do século 16 e foi adquirido da coleção do inglês William Coesvelt, em 1836.

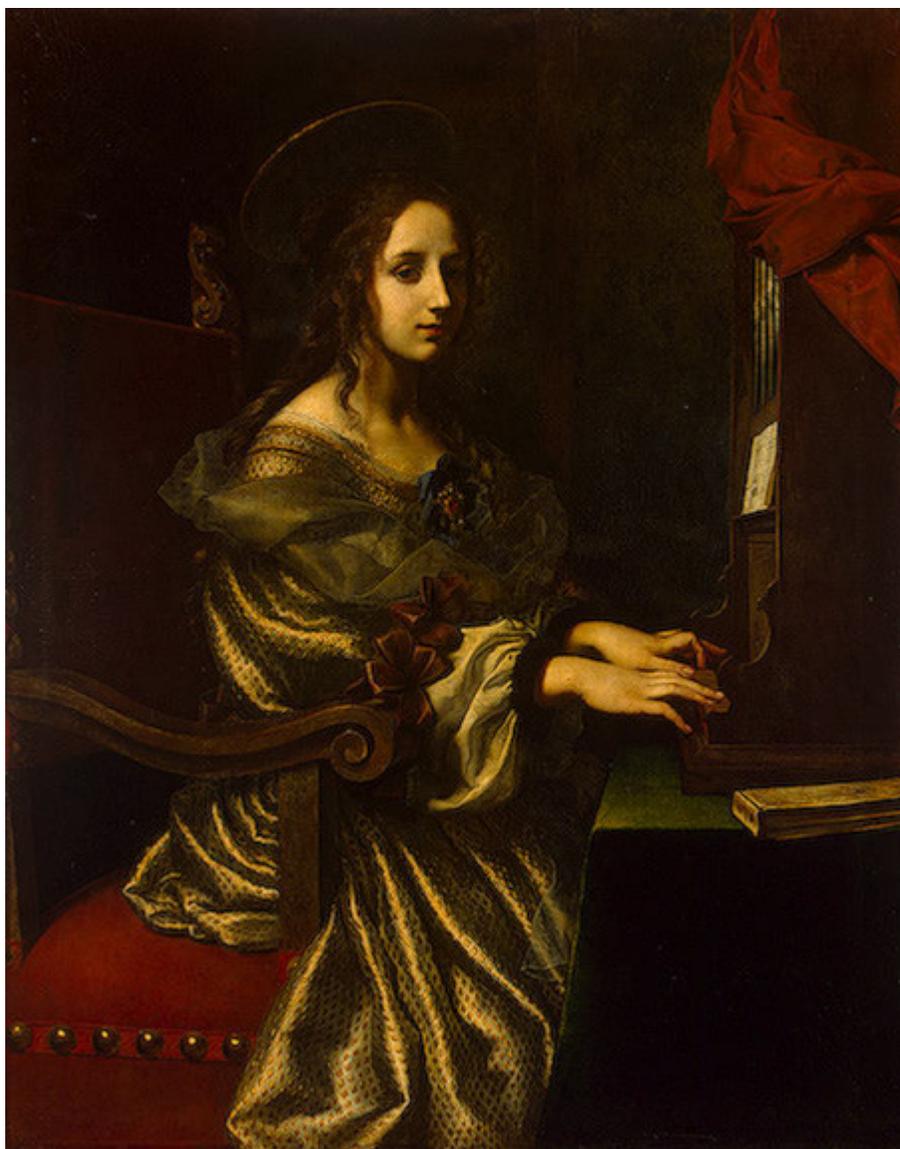
Duas obras do italiano Giovanni Francesco Barbieri, conhecido como Guercino também estão expostas nesta sala: O “*Martírio de Santa Catarina*”, de 1653, cuja aparição é quase imperceptível e “*A Ascensão da Madonna*”, feita trinta anos antes, em 1623. Nos quadros de Guercino a narrativa se passa pouco antes do amanhecer, com um feixe de luz dividindo a terra escura do céu noturno e iluminando a ação retratada. Em “*Arca Russa*” um foco de cerca de três segundos mostra “*A Ascensão da Madonna*”, enquanto a câmera passa por “*Santa Cecília*” e “*Três Marias no túmulo*”.

---

<sup>88</sup> <http://www.hermitagemuseum.org.ru>

<sup>89</sup> <http://www.hermitagemuseum.org>

<sup>90</sup> Evangelho segundo São Mateus, capítulo 28. Bíblia Sagrada.



**Figura 17. *Santa Cecília*. Carlo Dolci. Década de 1640. Hermitage, São Petersburgo.**

“*A conversão de Saul*”, de Paolo Veronese, aparece ao lado de “*O Nascimento de São João Batista*”. E “*Os Pais da Igreja disputando o dogma da concepção imaculada*”, de Guido Reni aparece indiretamente no fundo da sala.



**Figura 18.** *Natureza morta sobre um tapete oriental.* Francesco Maltese. 1650 – 1680.  
Hermitage, São Petersburgo.



**Figura 19.** *Ascensão de Madonna.* Guercino. 1623. Hermitage, São Petersburgo.

## Canova

Ao sair da sala com obras italianas, o Marquês está irritado com os dois senhores russos que acabara de conhecer. Vira-se para a Câmera e pergunta: “*Porque estão tão mal vestidos?*”.

- *Meus amigos, como podia imaginar que vocês se relacionariam tão mal? Eu lhes direi um dia. Estou em uma situação tão estranha! Porque discutir com todo mundo? Se continuar assim, nunca descobriremos porque estamos aqui!*

- *Tais roupas acabam com a essência criativa de um homem!* – diz o Marquês entrando em um salão comprido e estreito, a Galeria de História da Pintura Antiga.

\* \* \*

Toda a decoração da sala foi concebida pelo arquiteto alemão Leo von Klenze, que também projetou o próprio prédio em que ela se insere, o Novo Hermitage, o primeiro edifício construído na Rússia para abrigar obras de arte. Von Klenze se inspirou nas pinturas dos muros das cidades da Antiguidade, como Pompéia, Herculano e Roma para orientar os trabalhos de adorno das paredes e arcos da galeria.

Sua intenção era oferecer aos visitantes uma idéia das notáveis pinturas da Grécia Antiga e de Roma que se perderam com o tempo. Ao longo das paredes da galeria estão 86 painéis em encáustica (técnica empregada pelos pintores antigos, em que a pintura é feita a partir de cera sob placas de cobre), de autoria do artista alemão Georg Hiltensperger. Juntas as imagens compõem uma espécie de história ilustrada e evolução da pintura na Grécia e Roma a partir do século 7 a.C. até o século 4 d.C.. Hiltensperger fez os desenhos a partir dos temas da mitologia e, assim como as ilustrações no teto da galeria feitas pelo artista italiano Chosroe Duzi, são imitações livres das pinturas de famosos artistas da Antiguidade, como Zeuxis, Parrasius e Apelles, criadas a partir das descrições de textos antigos e da imaginação de Hiltensperger, Duzi e von Klenze.

As laterais das abóbadas e arcos são adornados com 36 retratos em baixo relevo que ilustram celebrados artistas europeus, como Giotto, Perugino, Raphael, Michelangelo,

Ticiano, Rubens, Van Dyck, Rembrandt e Holbein, além de um retrato do apóstolo Lucas e do próprio Leo von Klenze. Vasos de malaquita produzidos por artesões russos também decoram a sala.

Ali está exposta a maior parte das 15 obras do escultor italiano Antonio Canova, de alguns de seus seguidores, como Pietro Tenerani, Lorenzo Bartolini, Giovanni Dupre e de outros mestres dos séculos 18 e 19.

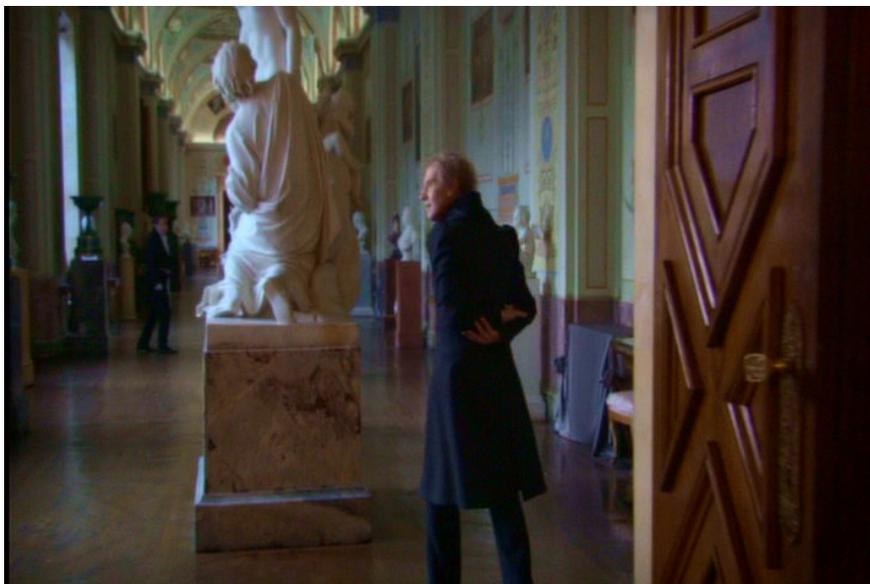
Quando pensou na programação visual da Galeria, Klenze se baseou nos escritos gregos e romanos sobre a história antiga da pintura e, dentre estes, a maior fonte foi o texto da enciclopédia “*História Natural*” do escritor Plínio, o Velho, datada do primeiro século da era Cristã. Nela Plínio descreve o trabalho de vários artistas, entre eles Zeuxis, um grande mestre da pintura que viveu entre os séculos 4 e 5 antes de Cristo. O relato é de que no quadro “*Garoto com uvas*”, o artista descreveu as frutas de forma tão realista que elas atraíam os pássaros. As poucas reproduções de suas obras que chegaram até os dias de hoje encontram-se em Pompéia e Roma<sup>91</sup>.

Outra imagem de Klenze presente nas paredes da galeria é “*Apeles pintando sua Aphrodite Anadyomene*”. Apeles foi outro grande mestre da Antiguidade. Artista da corte dos reis da Macedônia, sua fase mais criativa teria sido entre 332 e 329 antes de Cristo, quando trabalhara para Alexandre, o Grande, que lhe teria encomendado seu retrato com o aspecto de Zeus. Quando percebeu que Apeles se apaixonara por uma jovem chamada Campaspe, Alexandre lhe entrega sua adorada amante. Assim, segundo ainda os relatos de Plínio, uma das grandes obras do pintor teria sido “*Aphrodite Anadyomene*”, com Campaspe pousando como modelo para Afrodite<sup>92</sup>.

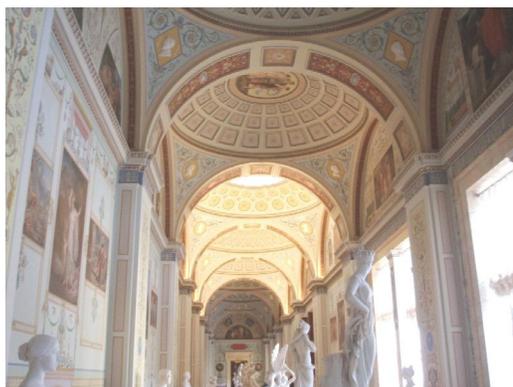
---

<sup>91</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm88\\_5\\_0\\_25\\_1.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm88_5_0_25_1.html)

<sup>92</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm88\\_5\\_0\\_25\\_2.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm88_5_0_25_2.html)



**Figura 20 - O Marquês entra na Galeria de História da Pintura Antiga. Cena de “Arca Russa”.**



**Figura 21. Galeria de História da Pintura Antiga. Hermitage, São Petersburgo.**



**Figura 22. As ilustrações no teto da galeria feitas pelo artista italiano Chosroe Duzi. Hermitage, São Petersburgo.**



**Figura 23. Zeuxis pintando ‘Garoto com uvas’, de Leo von Klenze. Painéis da Galeria de História da Pintura Antiga, Hermitage, São Petersburgo.**



**Figura 24. Apeles pintando sua ‘Aphrodite Anadyomene’, de L. Klenze. Painéis da Galeria de História da Pintura Antiga, Hermitage, São Petersburgo.**

\* \* \*

Por alguns segundos o Marquês se cala. Observa a galeria e as esculturas.

- *Porque você acha necessário abraçar a cultura européia? E porque também importar os seus erros?*

Mais alguns passos.

- *Meu Deus! O que é tudo isso?*

Caminha observando as esculturas, quando uma em meio delas lhe chama a atenção em especial.

- *Mama! Mama! Mama! Mama! – caminha em sua direção - Ah!!! Canova! Que elevada qualidade de arte! Que sensibilidade! Que maravilha! Que maravilha! Ele é o verdadeiro herdeiro dos mestres da Antiguidade!*

A câmera focaliza “*As Três Graças*”, de Antonio Canova. Junto com o Marquês damos uma volta em torno da escultura e a fixamos no olhar. Em close são exibidos os seus detalhes e toda a maciez da textura de suas figuras.

A obra foi esculpida entre 1813 e 1816, período em que Canova era um artista ilustre e suas obras eram aguardadas com grande ansiedade por seus admiradores. Conhecidas como Cárites na mitologia grega e Graças na mitologia romana, as três jovens são entidades que personificavam para os antigos o que de mais sedutor havia na beleza humana. Eram as divindades da beleza, do charme, do encanto, da dança, do canto e exaltavam a vida e a alegria. Sobre o seu parentesco e origem, a tradição e os textos antigos divergem. Muitas vezes as Cárites são consideradas filhas de Zeus e da ninfa Eurínome (filha do Oceano e a mais bela das Oceânides).

*“Eurínome, filha de Oceano, de sedutora beleza, deu ao deus três filhas, as Cárites (graças) de belas faces; Aglaia, Eufrosina e a amável Tália [dos olhos onde brilhavam seus olhares brotava o amor que rompe os membros; o olhar é tão belo que brilha sob suas sobrancelhas.]”<sup>93</sup>*

---

<sup>93</sup> HESÍODO. *Teogonia*. “Quarta geração dos deuses”. São Paulo: Iluminuras, 1995. versos 907 a 911. p. 51.

Outras fontes, porém, atestam serem filhas de Zeus e de Afrodite, ou até de Zeus e Heras. Moravam no Olimpo, junto com suas meio-irmãs, as Musas<sup>94</sup>, e as acompanhavam na arte da sedução e do envolvimento pela beleza, cantando e dançando, adornando a natureza e alegrando homens e deuses. Tratavam também de vestir e enfeitar Afrodite em suas incursões sedutoras.

*“Em Piéria<sup>95</sup>, unida ao Pai Cronida, Mnemósine, rainha das encostas do Eleutério, por ser o esquecimento das infelicidades, a trégua às preocupações gerou as Musas Olímpicas. A Mnemósine, durante nove noites se unia ao prudente Zeus, altivo, longe dos Imortais, em seu leito sagrado. E quando veio o fim de um ano e o retorno das estações, [os meses passando, como os longos dias estivessem completos] ela gerou nove filhas de pensamentos semelhantes, que têm em seu peito apenas a preocupação do canto e guardam sua alma livre de desgosto, perto do mais alto cume do Olimpo coberto de neve. Ali estão seus coros alegres e sua bela morada. As Graças e o Desejo têm sua morada perto delas [em meio aos festejos, suas bocas, numa graciosa melodia, vão cantando as leis e glorificando os sábios princípios, comuns a todos os Imortais, lançando ao vento sua encantadora voz].”<sup>96</sup>*

Seus nomes são (da mais jovem para a mais velha): Aglaia, Eufrosina e Tália (ou Taléia). Inspiravam as manifestações e os prazeres intelectuais e da arte – têm gosto particular pela poesia – e foram as tecelãs do manto da Harmonia. Estão presentes em nossa consciência sempre que tentamos construir uma obra de arte, em particular estimulando a eloquência e a beleza da expressão. Tradicionalmente são retratadas com uma delas segurando uma rosa, a segunda um ramo de mirto e a terceira um par de dados, todos estes também símbolos de Afrodite. Além de fazerem parte dos séqüitos de Apolo e de Afrodite, a presença das Graças está também associada à Atena, Dionísio e Eros.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> As Musas eram filhas de Zeus e Mnemósine.

<sup>95</sup> Piéria, região situada ao sul da Macedônia.

<sup>96</sup> HESÍODO. *Teogonia*. “Nascimento das Musas”, versos 53 a 64. p. 27.

<sup>97</sup> KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. p. 69. SCHMIDT, Joel. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. p. 63.



**Figura 25. Cenas de “Arca Russa”**



**Figura 26. *As Três Graças.*  
Canova. 1813 – 1816.  
Hermitage, São Petersburgo.**

A cada uma das três Cárites é conferido um sentido especial. Aglaia simboliza a claridade, o brilho, o esplendor e a beleza. Nas pinturas e representações mais antigas ela aparece de costas para o espectador. Tália é aquele que traz flores. Ela representa florescimento, floração, exuberância da seiva, fecundidade, fertilidade e festa. É a amiga da vida. A terceira Cárite é Eufrosina. Ela é a jovialidade, o júbilo e a alegria da alma. As três têm papel ativo e benéfico no funcionamento da natureza. Juntas simbolizam o resplendor e a triplicidade da cultura da Antiguidade. Nas universidades da Idade Média as três artes básicas (gramática, retórica e a lógica) estavam igualmente relacionadas às três Graças. Filósofos de Florença do século 15 viam nas Três Graças três fases do amor: a beleza, o despertar do desejo e a sua realização. Sem elas não haveria gentileza, nem graciosidade. Conferem aos homens retidão de caráter, lealdade, suavidade e delicadeza. No reino do Amor das três Cárites não existe possessividade ou controle, daí a liberdade absoluta que elas simbolizam no distribuir do amor. Elas também são deusas da dança e sempre têm graça e leveza em seus movimentos. Foram descritas pelo poeta heleno Hesíodo (séculos VIII ou VII a.C.) como também as deusas da amizade, da caridade e da gratidão.

\* \* \*

As Graças, ou Cárites, foram muitas vezes recriadas pela pintura e escultura ao longo da história Antiga. Estivessem em vasos gregos ou nos muros de Pompéia, suas imagens inspiraram séculos depois pintores como Rubens, Rafael, Botticelli e muitos outros. Apesar da larga variedade de representações que deram eco às Três Graças, seu papel na mitologia não era de destaque. Na Grécia e Roma Antiga eram retratadas cobertas por vestes finas e transparentes, que se inflavam com o vento, como a estátua do grupo das Três Graças no Duomo di Siena. Durante o Renascimento se tornaram símbolos da harmonia do mundo clássico e passaram a ser representadas como jovens nuas, de traços sedutores, com as mãos sobre os ombros umas das outras, em que duas olham em um mesmo sentido e a terceira na direção oposta. Adquiriram uma conotação especial simbolizando a conversação, a troca de idéias e as virtudes do saber, concepções sobre as quais Rubens se baseou para compor a sua versão das Cárites.

O artista as representou como belas virgens, despidas, se agrupando na forma de um círculo, com as duas figuras das pontas olhando para aquela situada ao meio. A imagem é retratada em poucos, mas sólidos tons de cores, configurando as Graças como componentes de um cosmos, reunido nesta paisagem com as flores, as árvores e o céu. O véu que as une parece ter acabado de ser retirado. Ele está pendurado no galho de uma árvore, à esquerda do quadro. À direita da imagem aparecem flores, também do alto de uma árvore. Esses dois elementos, reforçados pelo próprio verde escuro, formam um arco sobre as Graças.<sup>98</sup>



**Figura 27. *As Três Graças*. Raphael. 1504-05. Musée Conde, Chantilly.**



**Figura 28. *As Três Graças*. Peter Paul Rubens. 1639. Museo del Prado, Madrid.**

As Cárites também foram pintadas por Botticelli na obra “*Primavera*”, com figuras em tamanho real. No canto direito da tela Botticelli descreve dois momentos da narrativa do poeta Ovídio sobre Zephir, deus do vento. Zephir persegue a ninfa Chloris para fazê-la a força sua esposa. Em seguida transforma-a em Flora (a figura que aparece ao lado esquerdo de Chloris), deusa das flores e da primavera e lhe dá de presente um belo jardim em que

<sup>98</sup> WHITE, Christopher. *Peter Paul Rubens: man and artist*. New Heaven; London: Yale University Press, 1987. p. 287.

reina uma eterna primavera. As roupas destas duas personagens femininas sopram em sentido oposto, simbolizando a diferença entre elas. A cena é baseada em vários textos clássicos e mitos antigos. Flora espalha rosas pelo jardim, em que inúmeras espécies de plantas e flores crescem. No centro Vênus (ou Afrodite) e atrás dela arbustos de mirto. Ela levanta sua mão em sinal de boas vindas para o espectador em seu reino. Acima dela seu filho, o cupido Amor, de olhos vendados, aponta uma flecha para as três Graças, que se movimentam suavemente em uma dança em quadrilha, no lado esquerdo da imagem. O jardim das deusas do amor tem como guardião a figura de Mercúrio, mensageiro dos deuses, que protege o jardim de Vênus contra intrusos. Ele está coberto parcialmente por um manto vermelho, usando um capacete, sapatos alados e carregando uma espada. Em sua mão direita, levantada, ele segura um bastão com duas cobras enroladas. Na mitologia antiga o bastão de Mercúrio é um símbolo da paz que separa as duas cobras que brigam.



**Figura 29. A Primavera. Botticelli. 1582. Galleria degli Uffizi, Florença.**

\* \* \*

Na escultura de Canova aparecem Eufrosina, Aglaia e Tália, respectivamente da esquerda para a direita. O artista materializou sua percepção de beleza através das deusas da Antiguidade que personificavam o charme feminino. Canova as esculpe em estilo neoclássico. O artista, porém, sempre se recusou a se submeter por completo aos princípios de qualquer doutrina artística. Em contrapartida à frieza muitas vezes excessiva do Neoclassicismo, Canova associa volúpia, muita graça e lirismo à sua obra.

Em um ensaio muito lido na época de Canova, o escritor alemão Friedrich Schiller distingue Beleza e Graça. Beleza é um dado absoluto, fechado e irreduzível. A Graça está sempre associada a algum outro princípio. Ela é uma benção e como toda benção é transferida primeiro a alguém, para só então ser expressa. Toda a delicadeza dos detalhes da obra colabora para nos convencer da supremacia da Graça. A sensualidade e a flexibilidade dos braços entrelaçados uns aos outros, a perfeita simetria de seus membros, a perfeição do acabamento, dos pés, das mãos, dos gestos, a maciez viva dada à superfície do mármore, como que convidando ao toque. Traços delicados, primorosos, refinados e elegantes. Os movimentos leves, decantados, suaves e graciosos fazem com que nossos olhos sigam sem cessar o ritmo da composição. Ela traz em si um convite irresistível a apreciá-la por todos os seus ângulos.

Ao contrário das versões de “*As Três Graças*” da Antiguidade, em que as duas figuras das extremidades estão voltadas para o espectador e a figura central aparece de costas, abraçando-as, na obra de Canova as três Cárites estão lado a lado, voltadas para si e apoiadas sob um pedestal em formato oval<sup>99</sup>. Elas se olham. Seus corpos se tocam. Cada uma delas tem como base apenas uma das pernas. A unidade entre elas é um dos temas principais da peça. Uma complementa a outra em suas poses, gestos e olhares<sup>100</sup>. Em seu abraço delicado e intrincado, as três jovens esbeltas se apóiam umas às outras e se tornam uma só, unidas também pelas mãos dadas e pelo lençol que cai da mão de uma delas. Estão inclinadas, voltadas com os rostos para dentro do semicírculo que formam com seus corpos. Parecem discutir algum tema, tomar uma decisão conjunta ou apenas deleitar-se com a presença e a proximidade uma das outras. A postura também sugere elegância, requinte e classe. Suas cabeças quase se tocam. Críticos de arte comentam o equilíbrio pacífico, a

---

<sup>99</sup> <http://orissagov.nic.in/e-magazine/Journal/Journal2/pdf/ohrj-02.pdf>

<sup>100</sup> [http://www.nationalgalleries.org/collections/top\\_ten\\_search.php?searchMode=6&objectId=38262](http://www.nationalgalleries.org/collections/top_ten_search.php?searchMode=6&objectId=38262)

harmonia que há entre as cabeças das três Graças. Seus cabelos têm o mesmo penteado, igualmente e habilmente trançados e presos no topo da cabeça em um nó. A composição é compacta. Cheia de equilíbrio. Elas estão sobre um altar. A coroa de flores e a grinalda na cabeça de cada uma delas mostram o compromisso de cuidado e afeiçoamento que as une. A obra ilustra a habilidade de Canova em conferir a uma superfície de bloco de mármore um aspecto de resplandecente suavidade e maciez que as três Graças adquiriram. Contemporâneos a Canova consideravam que o escultor tinha ido tão longe na captura da beleza ideal que sobre a estátua afirmaram: “*É mais bela que a própria beleza*”<sup>101</sup>.

\* \* \*

Nascido em Possagno, na província italiana de Treviso em 1757, Canova foi educado pelo seu avô. Tendo seu talento notado pelo senador Giovanni Falieri, este o apresentou ao escultor Giuseppe Torretto, do qual o jovem Canova fora aprendiz por dois anos. Em 1780 viajou para Roma, onde tomou contato com a cultura da Antiguidade e se sentiu particularmente inspirado pela arte e arquitetura local. Ali alcançou a fama e produziu algumas de suas obras mais reverenciadas, como “*Theseus e o Minotauro*” e “*Cupido e Psyche*”. Em 1802 foi convidado por Napoleão I, e estimulado pelo Papa, a ir a Paris para modelar uma figura do imperador em grandes proporções. Passou grande parte do ano na capital francesa, período em que se tornou escultor da corte e teve muita proximidade com a família do Imperador. Voltou diversas vezes à cidade para realizar outras encomendas, como a ordenada por Joseph Bonaparte em 1806, de uma estátua de seu irmão mais novo, Napoleão, montado em um cavalo, ou “*Paulina Borghese como Vênus*”, peça feita em 1807 e um dos mais famosos trabalhos do escultor, que mostra a irmã do Imperador, Pauline Borghese, repousando semi-nua em um leito como “*Venus Victrix*”, fundindo um retrato contemporâneo à imagem de uma deusa clássica. Em 1805 foi indicado como “Chefe Geral das Belas Artes e Antiguidades do Estado Papal”.

Em sua estada em Paris Canova fez diversas obras, entre elas em 1799, desenhos e relevos de “*As Três Graças*”. Suas pinturas em têmpera se inspiraram na dança, em novos

---

<sup>101</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html/En/08/hm88\\_0\\_1\\_38\\_1.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/08/hm88_0_1_38_1.html)

ritmos, movimentos que compunham uma elegância e refino que mais tarde seriam realizadas nas obras em mármore.

Viajava pela Europa para atender encomendas de diversas cortes. Em 1810 modelou um esboço em argila de “*As Três Graças*” (hoje no Museu de Lyon, França). Em 1812 a imperatriz Josefina encomendou a escultura em mármore, hoje presente no Hermitage. O museu reúne outras 14 peças do artista, fazendo com que seja esta a principal união de obras de Canova no mundo.<sup>102</sup>

\* \* \*

No “*Emblemata*”, o primeiro e um dos mais disseminados livros de emblemas na Europa, escrito por Andrea Alciato e publicado em 1531 em Augsburg, no sul da Alemanha, as Graças aparecem nuas. Essa nudez representa o desejo honesto e transparente realizado por meio da absoluta simplicidade. Às Graças cabe passar pelos homens e deuses oferecendo dons e não precisam de vestes ou carregar algo em seus esquifes. A elas também cabe ser rápidas. Por isso vestem sandálias aladas. Elas eram um símbolo antigo de liberalidade e generosidade.<sup>103</sup>

Em suas obra Canova compunha sua concepção de graça e beleza na forma de deusas da Antiguidade que deveriam personificar o charme feminino. Suas esculturas fogem da concepção barroca do belo, com figuras levemente obesas, tradicionais desta escola de arte. Suas Graças, por exemplo, são jovens esbeltas, maduras, núbeis, púberes.

O tempo é também uma característica marcante nas esculturas do artista. Elas distinguem-se, por exemplo, de peças famosas como “*O êxtase de Santa Teresa*” (1644), de Bernini, em que o espectador é testemunha de um momento único e fixo no tempo, quando o Cúpido acaba de lançar um flecha em direção ao coração de Teresa e ela cai em êxtase. A escultura de Bernini é um instantâneo. É uma cena pungente, intensa, aguda. Um retrato de um instante preciso e de grande impacto. Já o trabalho de Canova tem ritmo completamente diferente. Suas figuras não parecem ter nenhuma noção de tempo. Elas

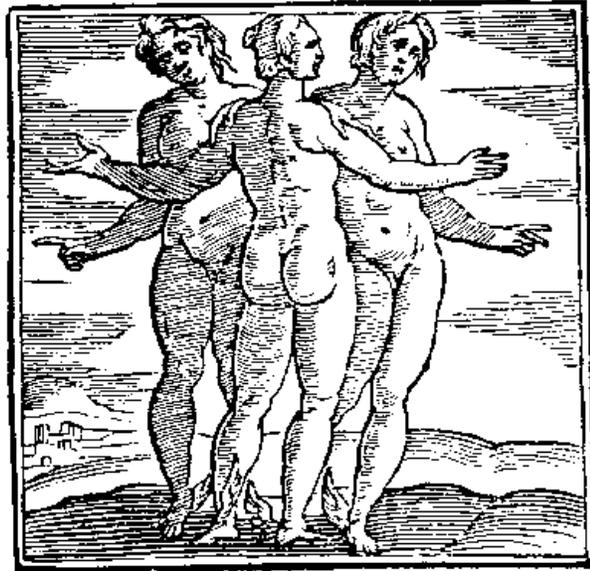
---

<sup>102</sup> <http://www.vam.ac.uk/images/image/12649-popup.html>

<sup>103</sup> ALCIATO, Andrea. *Livro de Emblemas*. <http://www.mun.ca/alciato/e163.html>

simplesmente existem no tempo. Como fantasmas, fazem lembrar fatos mitológicos há muito ocorridos.

**Figura 30. As Três Graças, em “Emblemata”, de Andrea Alciato. 1531.**



**Figura 31. O Êxtase de Santa Teresa, de Gian Lorenzo Bernini. 1647-52. Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Rome**

\* \* \*

- Nesta coleção de Canova existem obras da mesma qualidade, que o czar Alexandre comprou da esposa...

- De Napoleão?

- Sim. Foi em 1815, no Congresso de Viena.

- O que você estava fazendo lá?

- Eu era um diplomata.

- Um diplomata?

- Essa coleção foi objeto de uma grande disputa.

A disputa a que o Marquês se refere é a que se deu pela posse da importante coleção de obras de arte da imperatriz Josephine, ex-esposa de Napoleão, após 1815. O próprio czar Alexandre I, que liderou a entrada das tropas russas em Paris em 1814, ordenou a compra da coleção abrigada no palácio de Malmaison. A aquisição foi efetuada após longas e acirradas negociações e Alexandre I comprou 38 quadros dos herdeiros de Josephine, a maioria dos quais haviam sido capturados da galeria de Kassel, na Alemanha, durante as campanhas do exército francês. A despeito de protestos, uma vez que as potências estrangeiras concordaram na devolução de todas as obras de arte adquiridas durante as conquistas de Napoleão aos proprietários originais, a coleção permaneceu em São Petersburgo. No acervo de Malmaison estavam “*A sagrada família com João Batista*”, de Andrea del Sarto, “*A descida da cruz*”, em duas versões, de Rembrandt e outra de Rubens, obras de Claude Lorrain, Gerard Terborch, Gabriel Metsu, Paulus Potter, além de quatro esculturas de Canova (“*Hebe*”, “*Paris*”, “*Dançarina*” e “*Cúpido e Psique*”)<sup>104</sup>. De todas as obras, “*As Três Graças*” era a favorita de Josefina, que a admirou até seus últimos dias.

---

<sup>104</sup> Uma grande variedade de temas atraiu Canova. Ele fez duas versões da famosa obra “Cúpido e Psique”, uma presente no museu do Louvre e outra em exposição no Hermitage. Esta segunda foi encomendada pelo Príncipe Yusupov e feita em 1796. Até ir para o museu de Petersburgo, em 1926, a obra ficou em um cômodo da residência de verão da família do príncipe, em Arkhangelskoe, nos arredores de Moscou. A lenda de Cupido e Psique é contada pelo escritor romano Apuleius. A deusa Vênus, mãe de Cupido, jovem deus do amor, com inveja da beleza da amada de seu filho, Psique (espírito em grego), a envia para um mundo subterrâneo para obter o recipiente com a água da juventude, proibindo-a que o abra. Psique não resiste em olhar dentro do frasco e imediatamente cai em sono profundo. O beijo do Cupido a trás de volta à vida.

Canova esculpiu duas versões em mármore de “*As Três Graças*”. A versão original, presente no Hermitage, foi esculpida em mármore e tem um pilar retangular atrás da figura da esquerda (Eufrosina). A segunda versão da obra foi encomendada por John Russell, o sexto Duque de Bedford. Ele havia visitado o atelier de Canova em Roma em 1814 e ficado impressionado com a escultura que o artista fizera para a imperatriz Josefina. Quando a imperatriz morreu, em maio do mesmo ano, o duque tentou comprar a peça, mas o filho de Josefina quis ficar com a obra. O duque encomendou então uma outra versão, feita por Canova entre 1814 e 1817. Primeiramente foi instalada na casa do Duque, em 1819, na Inglaterra, instalação esta supervisionada pelo próprio artista. Esta versão hoje pertence à Galeria Nacional da Escócia e ao Museu Victoria e Albert e é exibida alternadamente nas duas instituições.

Apenas alguns pequenos detalhes distinguem a versão original no Hermitage da segunda versão em exibição na Escócia. A versão feita para o duque é esculpida em mármore branco e é sustentada por um pilar circular e a figura central (Aglaia) tem uma cintura levemente mais larga. Muitas cópias das três Graças foram feitas ao longo do século 19 depois da morte do escultor, mas nenhuma exhibe a mesma sensibilidade e delicadeza no manuseio e manipulação do mármore.

## O Marquês de Custine

Nesta passagem do filme aparece a maior parte dos detalhes sobre a vida real deste Marquês francês oriundo do século 19.

- *Canova quase se casou com minha mãe.*

- *Sua mãe era uma escultora?*

- *Sim. Em Roma.*

- *Em Roma? Sua mãe, uma escultora...*

Segundo declarações do próprio diretor, Alexander Sokurov, publicadas em jornais estrangeiros à época do lançamento de *“Arca Russa”*, o Marquês seria a representação de um personagem histórico, real: Astolphe-Louis- Léonor, ou o Marquês de Custine. Astolphe, nascido em 1790, foi um aristocrata, diplomata e escritor francês. Participou do Congresso de Viena, em 1815, integrando o corpo diplomático francês, conforme o próprio personagem do filme afirma nesta passagem e fez uma longa viagem pela Rússia em 1839. Escreveu poesia e romances, porém seus trabalhos nunca receberam muita atenção de seus compatriotas. Seus relatos sobre uma viagem a Espanha foram elogiados por Balzac, que o encorajou escrever sobre outras partes da Europa, como Itália e Rússia.

Na década de 1830 Alexis de Tocqueville publicou *“Democracia na América”*, onde no último capítulo do livro escrevia que no futuro Estados Unidos e Rússia seriam grandes potências mundiais. Influenciado pelo livro o Marquês de Custine decidiu empreender uma longa visita à Rússia. Mais tarde Astolphe foi chamado por vários historiadores franceses como o *“Toqueville da Rússia”*, pelas previsões sobre o futuro poderio russo e pela veemência com que defendeu um governo liberal no país dos czares.

Os relatos de sua viagem pela Rússia e de suas impressões sobre o país estão no livro *“Império de um Czar: uma jornada pela Rússia eterna”*<sup>105</sup>. Ele zombava dos russos pela sua aparência européia, mas que escondia na verdade a alma asiática. Criticava São Petersburgo por ser criação de apenas um homem e não resultado de espontâneas forças históricas e sociais. Escreveu que a Rússia seria uma grande potência se a capital voltasse a

---

<sup>105</sup> Título traduzido por Fábio Roberto Porto Silva. Não publicada em português. O nome da edição em inglês é *“Empire of the Czar: a journey through eternal Russia”*

ser Moscou. Criticava, sobretudo, a nobreza e o czar, naquele momento Nicolau I, de terem apenas um “verniz” europeu e civilizado, sobre uma natureza selvagem. Em suas palavras, os russos eram “ursos treinados”<sup>106</sup>. Mas, ao mesmo tempo, admitia a possibilidade de que Nicolau I tivesse uma boa índole, já que era partidário de idéias como o fim da servidão e da criação de uma Constituição, haja visto o grande esforço empregado pelo Ministério da Educação de seu reinado para espalhar um sistema de educação que atingisse todas as categorias sociais e alcançasse a partes mais remotas do Império. O Marquês de Custine acreditava que o czar se comportava como um déspota apenas por ser esse o comportamento esperado dele.

*“Vim aqui para ver um país, mas o que eu vejo é um teatro... Os nomes são os mesmos, como os de qualquer outro lugar... Na aparência tudo acontece como em qualquer outro lugar. Não há nenhuma diferença, a não ser pelo início, no alicerce das coisas.”*<sup>107</sup>

*“Não repreendo os russos por serem o que são. Eu os repreendo pelo seu desejo de aparecer ser o que na verdade nós, europeus, somos... Eles estão muito menos interessados em serem civilizados, do que em nos fazer acreditar que são civilizados...”*<sup>108</sup>

Enquanto passam pelo corredor da Galeria de Pintura Antiga, a fala do Marquês revela que sua mãe quase se casara com Canova. A mãe do Marquês de Custine, Delphine de Sabran, realmente tivera um relacionamento de amizade com Canova, mas nas pesquisas para este trabalho não encontrei nenhuma fonte que indicasse que tivessem sido amantes. Outro traço do personagem real é a religiosidade. Astolphe era um ardente religioso e monarquista. No Prefácio ele escreve que foi à Rússia em busca de argumentos contrários ao governo representativo e voltou de lá como um grande partidário da Constituição.<sup>109</sup>

*“Meus movimentos despertaram incrível curiosidade entre os russos à minha volta, o que evidentemente me preocupou por ser um empecilho aos meus comentários e me fez achar*

---

<sup>106</sup> Traduzido por Fábio Roberto Porto Silva. KENNAN, George. *The Marquis de Custine and his Russia in 1839*. Princeton: Princeton University Press 1971.

<sup>107</sup> Traduzido por Fábio Roberto Porto Silva. Ibid.

<sup>108</sup> Traduzido por Fábio Roberto Porto Silva. Ibid.

<sup>109</sup> Traduzido por Fábio Roberto Porto Silva. Ibid., p. 23.

*que eu era mais importante do que supunha. Passei a ficar atento e cuidadoso, pelo perigo que à minha franqueza poderia me expor. Não ousando enviar cartas pelo correio, guardei minhas anotações escondidas com extremo zelo, como se fossem papéis suspeitos.”<sup>110</sup>*

*“Durante minha passagem, pude fortemente sentir o grande destino deste povo, o último a surgir no antigo teatro do mundo.”<sup>111</sup>*

*“Os russos vêem a desaprovação como traição. Consideram qualquer verdade inconveniente uma mentira. Não notam quanto há de admiração por trás das minhas aparentes críticas. Quanta tristeza há sob meus comentários mais severos. (...) Se me resignasse às suas injustiças não publicaria estas cartas. [Os russos] Podem acusar, mas me absolverão em sua consciência. Qualquer russo de boa fé levará em consideração as dificuldades que tive que superar, e me congratulará pelo sucesso e presteza com a qual fui capaz de predizer os traços básicos de sua personalidade sob a máscara política que lhes desfigura a face por tantos séculos.”<sup>112</sup>*

\* \* \*

O Marquês de Custine morreu em 1857 em Paris. Durante sua estadia na Rússia escreveu que as pessoas lhe pareciam atores. Sobre o vazio do espaço público de São Petersburgo anotou: “A primeira vez que houver uma massa na cidade, ela será aniquilada. Em uma sociedade organizada desta maneira, aglomeração e multidão significaria uma revolução”<sup>113</sup>. A percepção do Marquês de Custine sobre o despotismo que ele observou na Rússia de 1839, referindo-se à “*polícia da imaginação*”, ou “*censura da imaginação*”, e descrevendo o povo russo como “*autômatas voluntários*”, são facilmente visíveis no posterior regime soviético. As semelhanças entre Rússia czarista e stalinista são inevitáveis, mas, hoje, o livro de Custine superou o caráter profético que ganhou durante os anos da Guerra Fria para situar-se, como provavelmente seja de fato sua

---

<sup>110</sup> Traduzido por Fábio Roberto Porto Silva. Custine, Marquis de. “Journey of our time: the russian journals of the Marquis de Custine”. p. 24.

<sup>111</sup> Traduzido por Fábio Roberto Porto Silva. Ibid., p. 25.

<sup>112</sup> Traduzido por Fábio Roberto Porto Silva. Ibid., p. 26.

<sup>113</sup> Traduzido por Fábio Roberto Porto Silva. Ibid., p. 112.

relevância, como um sofisticado relato de viagem e uma precisa representação do fascínio que a Rússia despertava na Europa Ocidental do século 19, além de uma avaliação da tirania russa sob o olhar de um aristocrata liberal e refinado, em um contexto posterior à Revolução Francesa.

O avô do Marquês lutou na Revolução Americana e nas batalhas francesas após a Revolução de 1789. O avô, bem como o pai de Astolphe, apesar de simpáticos à causa revolucionária, vinham do seio da nobreza e por isso ambos foram guilhotinados no Terror em 1793. Nesse período, Delphine, sua mãe, foi presa e aos três anos de idade Astolphe ficou sob os cuidados dos criados. Mais tarde, ele escrevera que os empregados raramente lhe dirigiam a palavra, a não ser para dizer do destino de seus pais. *“Nunca vou esquecer da expressão do terror nos meus primeiros anos de vida no mundo”*. A figura materna seria decisiva na formação de sua personalidade. Ela lhe assegurou uma educação refinada<sup>114</sup>. A obra do Marquês de Custine é um dos documentos mais preciosos já escritos por um viajante estrangeiro à Rússia.

*“Muito do que ele escreveu ainda é verdade. (...) Não há dúvida de que na Rússia de hoje tempos distintos existem simultaneamente. Elementos do feudalismo, do capitalismo primitivo e do socialismo. Isso vale tanto para a vida do povo quanto para as autoridades. A Rússia se distingue pelo fato de que, no plano temporal, uma multiplicidade de épocas históricas convivem. Apesar de vivermos no século 21, estamos também vivendo no século 18, 19 e 20 (...) O livro do Marquês de Custine não expressa sempre a história concreta ou a realidade completa. (...) Mais do que usar o livro como ponto de partida para criticar os hábitos ou o Estado russo, usei o livro como inspiração para criar um personagem. (...) Custine foi o mais interessante dos viajantes que visitaram à Rússia, porque se percebe em seu texto tratar-se de um personagem de grande amplitude.”*<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> <http://www.oxonianreview.org/issues/2-2/2-2-3.htm>

<sup>115</sup> Entrevista concedida por Alexandre Sokurov a John Hartl publicada em 02 de fevereiro de 2003 no jornal americano “Seattle Post Intelligencer”. [http://www.russianark.spb.ru/eng/interview\\_full.php?int\\_id=14](http://www.russianark.spb.ru/eng/interview_full.php?int_id=14)

## Olhos para ver

O Marquês circunda a Escadaria Principal do Novo Hermitage seguido pela Câmera. Ouve-se a voz do personagem Câmera-Diretor. “*É um sonho!*”. “*Não sei quanto a você, mas eu estou bem acordado*”, responde o Marquês, enquanto pessoas elegantemente trajadas com o vestuário nobre do século 19 passam por ele. Elas estão vindo do andar de baixo do Hermitage. Chegaram juntos. São as mesmas pessoas que aparecem no início do filme saindo das carruagens e entrando no palácio. Vão todos na mesma direção e ao mesmo tempo. Talvez para alguma cerimônia. “*É impressionante como eu falo bem russo*”, se espanta o Marquês. “*É verdade. Muito bem*”, confirma a voz onipresente. O Marquês cumprimenta algumas pessoas. Entre os passantes vemos Púchkin, considerado ainda hoje o maior poeta da língua russa. “*Quem era aquele pequeno homem? Não era Púchkin?*”, pergunta o nobre francês. “*Este é o seu grande poeta? Adorado por vocês. Eu o li em francês. Nada especial. Desculpe se eu ofendo o seu orgulho nacionalista*”, ironiza.

\* \* \*

Oriundo da nobreza, mas sem título nem fortuna, Púchkin ainda era jovem, aos 21 anos, quando impressionou os eruditos russos e europeus com seu conto de fadas em versos “*Ruslan e Ludmila*”. Naquela altura, 1820, ele já havia, no entanto, provocado também a irritação das autoridades com suas posturas críticas – ainda que politicamente fosse monarquista – e poesias satíricas, em que não poupava nem mesmo o czar Alexandre I<sup>116</sup>, que já estava decidido a castigar o jovem escritor. Graças aos amigos influentes, Púchkin não foi preso e nem exilado, mas transferido do seu modesto posto no Ministério dos Negócios Estrangeiros para o sul da Rússia.

Porém, poucos anos mais tarde, em 1824, o poeta volta a ser punido por afirmações “*levianas sobre o ateísmo*”<sup>117</sup>. É tido como incorrigível pelas autoridades, que o colocam

---

<sup>116</sup> Alexandre I, czar entre 1801 e 1825.

<sup>117</sup> Nota do tradutor. PÚCHKIN, A. A dama de espadas, prosa e poemas. pp. 281 – 282.

sob vigilância policial na propriedade do pai, em Mikhailovskoie, onde fica confinado em uma espécie de “prisão domiciliar” por dois anos.

Por razões de saúde, o poeta tentou se retratar com o czar, se dirigindo ao monarca por meio de uma carta em francês em que pedia autorização para fazer uma viagem ao exterior para tratamento de um aneurisma. O imperador autorizou apenas que o tratamento fosse realizado na cidade de Psok, onde o poeta teria sido operado por um conhecido veterinário, famoso pela publicação de uma obra sobre doenças de cavalos. O fato levou Púchkin a mudar de idéia e deixar de publicar um poema que havia escrito para oferecer ao czar e que circulou pela Rússia apenas em cópias manuscritas.<sup>118</sup>

*ALEXANDRE I (1825)*<sup>119</sup>

*Junto aos tambores, nosso czar  
criou-se e, capitão sem par,  
em Austerlitz, debandou cedo,  
no ano de doze teve medo,  
mas como, até cansar-se, foi  
Sumo Instrutor de marcha, o herói  
tornou-se enfim vice-assessor  
no Ministério do Exterior.*

*Púchkin*

\* \* \*

Caminhando pelas esculturas dispostas em torno da escadaria, ele avista uma senhora. Ela é cega. “*Quem é aquela?*”. Ouvem-se sons de pássaros cantando ao fundo. “*Sem um acompanhante?*”. “*Seria mais prudente não falar com esta senhora. Não a incomode. Vamos seguir em frente*”, diz o Diretor. Sua voz está apreensiva. Enquanto isso o europeu vai parando diante dela e toca sua mão. Pergunta se precisa de ajuda. “*Obrigado pela preocupação. Eu conheço tudo aqui*”, diz a senhora cega.

- *Trabalha aqui?*

- *Não. Estou aqui para admirar o trabalho dos grandes mestres.*

<sup>118</sup> Nota do tradutor. PÚCHKIN, A. A dama de espadas, prosa e poemas. pp. 281 – 282. Notas de GUERRA, Nina e GUERRA, Filipe. PÚCHKIN, Aleksandr. O Cavaleiro de bronze e outros poemas. pp. 12 – 14.

<sup>119</sup> PÚCHKIN, A. A dama de espadas, prosa e poemas. pp. 264.

- *Me acompanharia até a próxima sala?*

- *Para ver os mestres flamengos? Com prazer.*

Enquanto vão chegando até a frente da sala, a câmera vira e focaliza dois senhores. Estão discutindo: *“Uma pessoa não pode ser tão intrometida. Eu te disse. É sua culpa. Você está me comprometendo”*. Estão inquietos. Parecem incomodados com a presença do Marquês.

- *Podemos ir até aquele quadro?* – diz o europeu segurando a mão de sua acompanhante.

- *Gostaria de dizer algo a respeito dele?* A *“Virgem com as perdizes”* de Van Dyck. *Catarina II* o adquiriu. – afirma a senhora cega.

- *Fala-me a respeito do quadro. Por favor.*

- *Veja a calma e a serenidade em torno de Maria e José. Deus os protege. Não há dúvida sobre sua presença invisível. A macieira representa a avidez. Os girassóis simbolizam a piedade. No lado superior direito as perdizes significam a frivolidade, a futilidade. Eles estão fugindo. Os anjos brincam e dançam. Existem muitos outros símbolos que nós só podemos supor.*

\* \* \*

Há dois títulos para o quadro de Van Dyck: *“Virgem com as perdizes”* e *“Descanso na fuga para o Egito (Madonna com as perdizes)”*<sup>120</sup>. O pai do pintor flamengo era um rico mercador de sedas na Antuérpia do início do século 17 e como é dito pela personagem cega que conduz o Marquês pela sala, Van Dyck foi o mais importante aprendiz e discípulo de Rubens – foi seu aluno entre 1617 e 1620. Além de seu grande talento, a amizade com Rubens lhe valeu encomendas desde muito cedo. Entre 1621 e 1627 viveu na Itália, onde estudou as obras de Giorgione e Ticiano, cuja influência particularmente se nota em toda a arte flamenga do início do século 17 e particularmente nas pinturas da Virgem que Van Dyck fizera e em suas cores luminosas. A Virgem com Cristo ao colo retratada neste

---

<sup>120</sup> Os nomes em inglês encontrados para esses quadros foram *“The virgin with the partridges”* e *“The Rest on the Flight into Egypt (Madonna with Partridges)”*.

quadro é quase idêntica à da obra de Ticiano, “A Virgem e a Criança”, de 1545. Um desenho deste quadro é encontrado no livro de estudos que Van Dyck fez na Itália.

O acervo dos trabalhos de Van Dyck do Hermitage inclui 24 obras, a maioria retratos feitos a partir de 1632, quando o Rei Carlos I o chamou à Inglaterra para se tornar o pintor da corte, tornando-se o mais famoso retratista da aristocracia e corte inglesas deste período. Estas obras se concentram na Sala de Van Dyck, construída em 1851 e localizada no edifício chamado Novo Hermitage. O plano inicial era que ela abrigasse quadros de artistas russos, mas desde 1939 esta sala tem sido usada para exibir os quadros de Van Dyck. As paredes são cobertas de mármore e a decoração da sala inclui retratos em alto relevo de artistas, escultores e arquitetos russos do século 19. No centro do teto está pintado o brasão do Império russo.

O Evangelho de São Mateus, capítulo 2, conta a cena retratada no quadro: a fuga dos pais de Cristo de Belém. Ao saber que alguns magos do Oriente chegaram a Jerusalém, procurando pelo recém-nascido rei dos judeus, o rei Herodes ficara alarmado. Em sonho os magos foram avisados para não informar Herodes do local de nascimento do Messias e partiram para sua terra de origem.

*“Depois que os magos partiram, o Anjo do Senhor apareceu em sonho a José, e lhe disse: ‘Levante-se, pegue o menino e a mãe dele, e fuja para o Egito! Fique lá até que eu avise. Porque Herodes vai procurar o menino para matá-lo’. José levantou-se de noite, pegou o menino e a mãe dele, e partiu para o Egito. Aí ficou até a morte de Herodes, para se cumprir o que o Senhor havia dito por meio do profeta: ‘Do Egito chamei o meu filho’.”<sup>121</sup>*

Para a confecção do quadro, Van Dyck contou com a colaboração de Paul de Voss, que pintou os pássaros (perdizes) no canto superior direito. A tela está repleta de atributos e símbolos da Virgem Maria. Juntos, os elementos constituem um complexo programa simbólico e retórico que faz com que o artista transforme o aparente tema do quadro, um episódio da infância de Cristo, no que de fato o quadro busca: o culto à Maria. Para se opor ao Protestantismo, que considerava a representação de Maria e de outros santos idolatria, a Igreja Católica e especialmente a ordem dos Jesuítas criou confrarias especiais em toda a Europa que buscavam atrair tantos fiéis quanto fosse possível e fazer crescer a devoção à

---

<sup>121</sup> Evangelho segundo São Mateus, capítulo 2. Bíblia Sagrada.

Maria. Uma delas se localizava na Antuérpia. Van Dyck era seu membro e pintou sob sua encomenda alguns altares. Pesquisadores do Hermitage relacionaram esse quadro com os trabalhos do pintor feitos para a confraria de Antuérpia, pela similaridade do estilo e por datar do mesmo período (1629 a 1632)<sup>122</sup>.

Logo ao primeiro olhar, nota-se a figura da Virgem Maria, ainda que não esteja no centro da composição. No lado esquerdo, junto com ela, José e Jesus repousam sobre uma pedra embaixo de uma macieira. No centro e no lado direito a alegre dança de um grupo de anjos. A suave inclinação do corpo de Maria e o modo cuidadoso com o qual protege Cristo em seu colo, ao mesmo tempo em que olha distraidamente para os anjos que brincam, estabelecem o ritmo e a unidade entre os dois lados da composição.



**Figura 32. *Virgem com as perdizes (Fuga para o Egito)*. Van Dyck. 1629 – 1630. Hermitage, São Petersburgo.**

<sup>122</sup> <http://www.hermitagemuseum.org>



**Figura 33. Detalhe dos anjos no quadro de Van Dyck. Cena de “Arca Russa”.**

A paisagem e as cores do céu, no lado superior direito, atrás das perdizes, indicam o fim do dia. Um longo dia de caminhada para a família. Os anjos parecem querer distrair Cristo com sua dança e brincadeiras. Seus contornos alegres ocupam a maior parte da composição. Os movimentos que a imagem sugere são suaves e leves, especialmente através dos traços refinados e das poses graciosas dos anjos. O ritmo dos seus movimentos é delicado e sutil.

*- Deixe-a ir. Ela é um anjo – diz a voz da Câmera se referindo à senhora cega.*

A câmara dá um close em Maria e depois nos anjos. A câmara “dialoga” com a dança dos anjos e ao focalizá-los de tão perto parece dançar com eles. A composição é privada de um impulso narrativo. O seu ritmo lento confere à imagem um ar solene, reforçado pela saturação do azul no manto de Maria. Na arte cristã o azul simboliza o céu, o amor espiritual, a fidelidade e a verdade, qualidades encarnadas pela mãe de Cristo. Mundo de harmonia e beleza. Os tons de pele das figuras são luminosos, especialmente as do menino Jesus e da Virgem que contrastam com o fundo escuro da mata. A representação das flores e dos pássaros é suntuosa. A macieira sob a qual a família se encontra indica que Maria é uma nova Eva, é aquela que superou o pecado original dando luz ao Salvador. O girassol que cresce no centro da tela, sob a cabeça da Maria, é a personificação do íntimo,

do secreto, um símbolo espiritual que representa a alma divina de Maria. Nesse sentido, o papagaio sentado no galho à sua esquerda tem o mesmo significado.

As perdizes no canto superior do quadro estão fugindo, como afirma a própria personagem cega. Elas representam o pecado mortal da luxúria e no contexto do quadro personificam a idéia de que a pureza de Maria afugenta tudo o que é pecaminoso e corrompido. A imagem da perdiz sempre esteve associada à sensualidade feminina. O timbre de seu canto é conhecido na Europa e na China como “apelo ao amor”. No Irã compara-se o seu andar com o de uma mulher altiva. Na tradição cristã ela simboliza a tentação e a perdição<sup>123</sup>. O Livro eclesiástico traz a seguinte passagem sobre a imagem da perdiz:

*“Não introduza qualquer pessoa em sua casa, porque são muitas as ciladas do fraudulento. O coração do orgulhoso é como a perdiz que serve de isca na gaiola: como espião, ela fica esperando que você caia em ruína. Ela arma ciladas, transformando o bem em mal, e encontra defeitos até mesmo nas melhores coisas. Como a faísca acende um grande braseiro, o homem perverso tem sede de sangue. Cuidado com o perverso, pois ele trama o mal: ele poderá sujar para sempre o nome que você tem. Hospede o estrangeiro, e ele provocará desordens, transformando você num estranho para seus próprios familiares.”*<sup>124</sup>

Esse estrangeiro ou invasor que adentra nossa casa tem relação na Bíblia com a história do povo judaico que invadido por uma cultura externa tem que se defender para manter sua própria identidade. A lição é de que a vigilância é sempre necessária para se proteger de nações poderosas e vorazes.

O quadro foi pintado entre 1629 e 1630 e adquirido pelo Hermitage em 1779, através da coleção de Sir Robert Walpole, considerado o fundador do sistema parlamentarista inglês e tido como o primeiro primeiro-ministro da Inglaterra. A sua coleção sintetiza o típico gosto artístico inglês da primeira metade do século 18, como o apreço por imagens barrocas italianas, caso do quadro de Guido Reni, que aparece rapidamente na Pequena Cúpula Italiana, “*Os pais da Igreja disputando a doutrina cristã da concepção imaculada*”. O acervo de Walpole era composto por obras flamengas,

---

<sup>123</sup> CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. p. 708.

<sup>124</sup> Livro eclesiástico, capítulo 11, versículos 29 a 34. Bíblia Sagrada.

holandesas, italianas e francesas, de artistas como Rembrandt, Peter Paul Rubens, Anthony Van Dyck, Frans Snyders, Guido Reni, Carlo Maratti, Salvatore Rosa, Nicolas Poussin e Claude Lorrain. O quadro de Rubens, “*Banquete na casa de Simão, o fariseu*”, que aparece logo a seguir no filme, foi adquirido no mesmo lote.

A compra desta coleção se insere no contexto das aquisições feitas pela czarina Catarina II na década de 1770, período em que adquiriu algumas das mais importantes coleções européias de arte a fim de consolidar o prestígio internacional de seu Império. Este acervo foi um marco particularmente importante na história da constituição do conjunto de obras do Hermitage, com destaque para o quadro “*O sacrifício de Abrão*”, de Rembrandt, adquirido pelo político inglês em 1736 e que também aparece no filme na sala das obras de Rembrandt. As dívidas herdadas por George Walpole, neto de Walpole, foram a principal razão para a venda da coleção, apesar de manifestações de protestos por parte do parlamento e da nobreza inglesa em geral. Do total dos quadros que integravam o conjunto de obras acumuladas por Sir Robert Walpole, 126 fazem parte do atual acervo permanente do Hermitage. Uma pequena quantidade de obras oriundas desta coleção se encontra espalhada por outros museus da Rússia.

\* \* \*

- *O senhor vai gostar de ver outro quadro? Um Rubens.* – a senhora cega guia o Marquês para a sala a seguir.

O quadro que a personagem cega está buscando é “*Banquete na casa de Simão, o fariseu*”, pintado entre 1618 e 1620. Ao se aproximarem podemos ver ainda um outro quadro de Rubens: “*Caridade romana*”, pintado em torno de 1612 e adquirido pelo museu em 1768 como parte da coleção do conde belga Johann Carl Cobenzl, que incluía mais de seis mil itens.

- *Este quadro não está aqui. Não faz parte da coleção do czar.* – avisa o Marquês.

- *Sim. Está aqui.*

- *Não este Rubens em particular.*

- Está sim. Era da coleção do Lord Walpole... Assim como “Virgem com as perdizes”, mas este Rubens não está em exibição. Mas está aqui. Onde está você? – diz a personagem cega. O Marquês se afasta dela e vê os detalhes do quadro de Rubens:

- *Que cena maravilhosa! Os aromas do perfume!*

A câmera focaliza o quadro, mas sem close, enquadrando a cena inteira retratada por Rubens.



**Figura 34. Banquete na casa de Simão, o fariseu. Rubens. 1618 – 1620. Hermitage, São Petersburgo.**



**Figura 35. Cena de “Arca Russa” com quadro de Rubens.**

Durante um banquete na casa de Simão, o fariseu, estão presentes Cristo e seus discípulos. Segundo o Evangelho de São Lucas, capítulo 7, versículos 36 a 50:

*“Certo fariseu convidou Jesus para uma refeição em casa. Jesus entrou na casa do fariseu, e se pôs à mesa. Apareceu então certa mulher, conhecida na cidade como pecadora. Ela, sabendo que Jesus estava à mesa na casa do fariseu, levou um frasco de alabastro com perfume. A mulher se colocou por trás, chorando aos pés de Jesus; com as lágrimas começou a banhar-lhe os pés. Em seguida, os enxugava com os cabelos, cobria-os de beijos, e os ungiu com perfume. Vendo isso, o fariseu que havia convidado Jesus ficou pensando: ‘Se esse homem fosse mesmo um profeta, saberia que tipo de mulher está tocando nele, porque ela é pecadora.’ Jesus disse então ao fariseu: ‘Simão, tenho uma coisa para dizer a você’. Simão respondeu: ‘Fala, mestre’. ‘Certo credor tinha dois devedores. Um lhe devia quinhentas moedas de prata, e o outro lhe devia cinqüenta. Como não tivessem com que pagar, o homem perdoou aos dois. Qual deles o amará mais?’. Simão respondeu: ‘Acho que é aquele a quem ele perdoou mais’. Jesus lhe disse: ‘Você julgou certo’. Então Jesus voltou-se para a mulher e disse a Simão: ‘Está vendo esta mulher? Quando entrei em sua casa, você não me ofereceu água para lavar os pés; ela, porém, banhou meus pés com lágrimas, e os enxugou com os cabelos. Você não me deu o beijo de saudação; ela, porém, desde que entrei, não parou de beijar meus pés. Você não derramou óleo na minha cabeça; ela, porém, ungiu meus pés com perfume. Por essa razão,*

*eu declaro a você: os muitos pecados que ela cometeu estão perdoados, porque ela demonstrou muito amor. Aquele a quem foi perdoado pouco, demonstra pouco amor'. E Jesus disse à mulher: 'Seus pecados estão perdoados'. Então os convidados começaram a pensar: 'Quem é esse que até perdoa pecados?' Mas Jesus disse à mulher: 'Sua fé salvou você. Vá em paz!'* ”<sup>125</sup>

O fariseu não se considera pecador e por isso assume uma postura de julgamento. Não é capaz de entender e experimentar o perdão e o amor. Jesus mostra que a justiça de Deus se manifesta como amor que perdoa os pecados e transforma as condições das pessoas. Rubens concebe o episódio como um conflito dramático entre os fariseus e Cristo. Os valores materiais e o dogmatismo religioso do universo dos fariseus se opõem à caridade, bondade e aos atos nobres e sublimes de Cristo. À esquerda da imagem pode-se notar no rosto dos fariseus um incômodo e a falta de compreensão. Há um conflito aqui de visões de vida que é enfatizado na estrutura e na disposição das cores das imagens ocupando lados opostos no quadro. Em torno de Simão nota-se uma agitação, movimentos espirais, torcidos e pequenas formas quebradas por ritmos desiguais, irregulares, acidentados. No lado direito, ocupado por Cristo, os traços são mais calmos e suaves. Ali temos grandes áreas coloridas.

É importante ressaltar algumas considerações sobre a representação da pecadora. A valorização da pintura do corpo feminino é uma característica das obras de Rubens. Em sua época o corpo da mulher era freqüentemente preterido pela representação do corpo masculino e era considerado feio e de medidas imperfeitas. O fato do pintor Cennino Cennini, que vivia em Florença por volta de 1400, orientar os artistas iniciantes em seu “*Libro dell’arte*” – retrato das práticas dos ateliês no final do século 14 – como esboçar as figuras humanas, usando a harmonia ternária das proporções, dividindo o rosto em três partes, advém do desconhecimento da anatomia dos corpos humanos. Ele inicia: “*quero dar-te as medidas exatas do homem. As da mulher, deixa estar, porque não possui nenhuma medida perfeita*”. Seguindo a crença originada no livro do Gênesis, de que a mulher foi criada a partir de uma costela de Adão, Cennini escreve que o homem possui uma costela a menos que a mulher no lado esquerdo<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> Bíblia Sagrada.

<sup>126</sup> CENNINI, Cennino, “O livro da arte”, in *A Pintura*, vol. 6. pp. 21-24. São Paulo: Editora 34, 2004.

Oriundo da tradição de Villard de Honnecourt e Dürer de orientar o desenho dos corpos a partir de sua inscrição em figuras geométricas, como círculos, retângulos, trapézios e pentagramas, para Rubens as figuras circulares dominam o corpo feminino, enquanto que o masculino é melhor desenhado tendo por base as formas quadrangulares.<sup>127</sup>

*“O círculo, ou a figura circular, é dominante na forma da mulher; Platão afirma que essa é a figura mais bonita. O círculo e a forma arredondada são seus elementos primitivos, são a causa e o princípio de toda beleza... (...) Os elementos da figura humana são diferentes no homem e na mulher. No homem, todos os elementos tendem à perfeição, como o cubo e o triângulo equilátero; na mulher, ao contrário, tudo é mais frágil e menor. Conclui-se daí que, na mulher, a perfeição é menor, mas a elegância das formas é maior.”*<sup>128</sup>

Rubens segue dando instruções mais detalhadas em torno do corpo feminino, que também podem ser testemunhadas neste mesmo quadro. A prostituta que beija os pés de Cristo, assim como as mulheres presentes ao fundo que servem o banquete, tem as características descritas pelo próprio artista: a carne *“sólida, firme e branca, matizada de vermelho pálido, como a cor que se forma com leite e sangue, como uma mistura de lírios e rosas”*; o rosto deve ser gracioso, sem rugas; o pescoço carnudo e alongado; os ombros sem contornos muito definidos, relativamente largos; os braços, arredondados e macios; a mão, larga, tudo tal como retratado na figura da pecadora no quadro; *“os dedos, alongados e flexíveis, que se dobrem e se curvem para tocar”* e beijar os pés de Cristo. Assim vemos a pecadora agachada arredondada e circular. Rubens acrescenta: *“À beleza das formas e dos contornos delicados da mulher é preciso acrescentar muita modéstia, bem como uma grande simplicidade e igualdade em sua postura”*<sup>129</sup>. Parece estar se referindo especificamente à figura presente na casa de Simão. Por fim, o alongamento do pescoço prossegue no estender dos movimentos de seu rosto, seus braços e suas mãos. Não há qualquer rigidez ou qualquer traço masculino no movimento de segurar e beijar os pés de Cristo em uma postura de muita modéstia e simplicidade.

---

<sup>127</sup> RUBENS, Pieter Paul. “Teoria da figura humana, considerada em seus princípios, seja em repouso ou em movimento”, *A Pintura*, vol. 6, pp. 63-64. São Paulo: Editora 34, 2004.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

## Pessoas eternas

Por causa do teto com formato de uma ponta de pirâmide o salão que o Marquês percorre após se despedir da senhora cega é chamado Salão Tenda. É uma das maiores salas do edifício conhecido como Novo Hermitage. Toda a estrutura foi construída e decorada pelo arquiteto alemão Leo von Klenze. Fora planejada para abrigar obras de arte holandesas e flamengas. Ali estão exibidas obras de Frans Hals, Jacob Ruysdael, Willem Kalf, Willem Claesz Heda, Jan Steen, Pieter de Hooch, entre outros.

O Marquês caminha lentamente até fixar os olhos em uma pequena tela localizada no fundo do salão. Observa-a atentamente por cerca de trinta segundos. Foram encontrados diversos títulos para ela: “*Young Woman in the Morning*” (“*Jovem pela manhã*”, este foi o nome encontrado com mais frequência), “*Lady at her Toilet*” e “*The Morning Toilet of a Young Woman*”. Foi pintado por Frans Mieris, o “Velho” (1635 – 1681), o principal discípulo do pintor holandês Gerrit Dou, que por sua vez fora aprendiz de Rembrandt. Dou iniciou seus estudos no ateliê do mestre em 1628 e lá permaneceu por três anos. Mais tarde iniciou a tradição das pequenas e minuciosas pinturas oriundas da cidade holandesa de Leiden, onde uma longa “escola” de pintores conhecidos como “pintores finos” predominou até o século 19. Eram quadros de pequenas proporções e que retratavam cenas cotidianas, com representações ricas em detalhes e que exigiam grande apuração técnica por parte dos artistas, que sempre faziam questão de exibir ao máximo seu virtuosismo. Gerrit Dou ganhou fama internacional. Seus quadros eram disputados pelas monarquias e colecionadores ricos de sua época e logo se tornou um dos artistas mais bem pagos da Holanda.<sup>130</sup>

Fatores como o declínio das encomendas religiosas, o acelerado desenvolvimento urbano e o crescimento de uma pequena burguesia local provocaram uma crescente popularização do registro das cenas da vida privada, do “insignificante”, do rotineiro: as criadas no interior das casas entretidas em seus ofícios e afazeres domésticos, os comerciantes, as crianças, os animais de estimação, as caças, os passeios. Imagens do dia-a-dia que podiam ser vistas pela janela. Tudo pintado para ocupar as paredes das casas dessa

---

<sup>130</sup> SLIVE, Seymour. *Pintura Holandesa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. pp. 102 – 104.

“classe média”, para retratar a vida cotidiana daquelas pessoas que depois iriam abrigá-las e exibi-las em suas salas. São as chamadas “pinturas de gabinetes”, ou “pinturas de gênero”: pequenos quadros de cavaletes retratando o dia-a-dia e feitos para serem vistos de perto.

Por volta de 1660, Frans Mieris, o “Velho”, já rivalizava com Dou na liderança dos “pintores finos”. Herdou a técnica e as composições de seu mestre e, assim como ele, ficou popular entre os círculos mais abastados da Europa. Pintou temas bíblicos, históricos e literários, mas a maior parte de sua produção é de cenas cotidianas e, diversas delas, com referências ao erotismo.

Fazia uma meticulosa reprodução do mundo em pequenas dimensões. O acabamento fino de seus quadros, a delicadeza, o estilo apurado, o acréscimo de minuciosos detalhes, sua representação rigorosa dos pormenores, muitas vezes realçando-os em exagero e resvalando em um refinamento excessivo são traços comuns à sua obra. Mieris estava imerso no ambiente artístico de Leiden em que o apuro técnico, a idéia de “fotografar”, de registrar o mesmo que o olho humano podia captar era uma qualidade muito valorizada. Seus quadros de tamanhos reduzidos, repletos de detalhes e virtuosismo, a despeito de toda a narrativa contida, ficam distante dos ideais universais do grande pintor narrativo, preconizado pelos teóricos renascentistas.<sup>131</sup>

Frans Mieris fundou uma “dinastia” de pintores. Dois de seus filhos pintavam: Jan van Mieris e Willem van Mieris, mas o descendente que mais se aproximou de sua habilidade foi o neto, filho de Willem, Frans van Mieris, o Moço. Todos imitavam o estilo do “Velho”.<sup>132</sup>

Vários quadros de Mieris fazem alusões a situações de flerte, alguns bastante sutis, outros de forma mais explícita. Em “*Refeição de ostras*” o simbolismo em torno da iguaria que o casal consome diz respeito à suas propriedades afrodisíacas, nas quais popularmente se acreditava na Holanda do século 17. Outro exemplo bem mais evidente é “*Cena de Taverna*”, ou, traduzido literalmente do inglês, “*Cena de Bordel*”. O que parece ser um flerte é na verdade a abordagem de um soldado a uma prostituta: os olhares trocados pelos dois personagens em primeiro plano, o rapaz puxando o avental da moça, seu decote, os

---

<sup>131</sup> Ibid., p. 306.

<sup>132</sup> Ibid., pp. 164 – 168.

lençóis e os travesseiros na sacada interna, um segundo casal além da porta e os cachorros que copulam vão revelando o ambiente em que a ação ocorre.



**Figura 36. *Refeição de ostras*. Frans van Mieris, o “Velho”. 1661. Mauritshuis, Haia.**



**Figura 37. *Cena de taverna*. Frans van Mieris, o “Velho”. 1658. Mauritshuis, Haia.**

Da mesma forma, o quadro “*Jovem pela manhã*”, observado pelo Marquês e pintado entre 1659 e 1660 por Frans van Mieris, tem sua temática envolta pelo erótico, o que é reforçado pelos diversos elementos combinados na composição e destacados a seguir. A cena ocorre em um pequeno dormitório, farto em mobília, mas que a despeito do realismo, não reflete uma típica casa holandesa do período.



**Figura 38.** *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris, o “Velho”. 1659 – 1660. Hermitage, São Petersburgo.



**Figura 39. O Marquês observa o quadro.**

A *figura 40* mostra o zelo com a preparação para o dia: o espelho, a caixa de jóias, o colar de pérolas, o ornamento para os cabelos. A vaidade. A carta do pretendente.



**Figura 40. Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris, o “Velho”.**

No detalhe da *figura 41* a dama brinca com o seu cão, fazendo-o ficar em pé para receber algo para comer de suas mãos. Essa brincadeira representada em um quadro levaria um espectador do século 17 a enxergar aí uma espécie de jogo de sedução, onde a dama instiga seu admirador a atender seus caprichos.



**Figura 41. Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris, o “Velho”.**

Na *figura 42* vemos um ornamentado par de tamancos acentuar o tom de “privacidade” da cena. Além disso, a palavra holandesa que designa sapatos, “schoen”, era uma forma vulgar de se referir a uma mulher, reforçando a conotação de erotismo na pintura.



**Figura 42. Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris, o “Velho”.**

A *figura 43* mostra um tapete oriental, usado para decorar mesas e não para cobrir o chão. Eram cobertos ou tirados da mesa quando esta fosse utilizada para as refeições ou para escrever. A

Companhia Holandesa da Índia Oriental importava esses tapetes da Pérsia. A jaqueta de pele e veludo, adornada com arminho (*figura 44*) era uma peça cara e bastante usada dentro de casa no inverno. É representada em obras de diversos artistas holandeses do período. A arrumação da cama (*figura 45*), através dos efeitos de luzes, em que a camareira está alinhando e endireitando o lençol amassado, sugere um episódio amoroso que teria ocorrido ali anteriormente.<sup>133</sup>

<sup>133</sup> [http://www.nga.gov/exhibitions/2006/vanmieris/vanmieris\\_brochure.pdf](http://www.nga.gov/exhibitions/2006/vanmieris/vanmieris_brochure.pdf)



**Figura 43. Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris, o “Velho”.**



**Figura 44. Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris, o “Velho”.**



**Figura 45. Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris, o “Velho”.**

O quadro fora adquirido pelo Hermitage em 1769, proveniente de Dresden, da coleção do chanceler da Saxônia, conde von Bruhl, que iniciou o hábito de colecionar obras de arte seguindo os passos de seu rei, Augusto III. Graças à ajuda dos agentes do rei, o chanceler conseguiu reunir uma vasta coleção, com cerca de 600 pinturas de artistas alemães, holandeses, flamengos, franceses e italianos, entre eles “*Perseus*” e “*Andrômeda*” de Rubens, “*Retrato de um sábio*” e “*Retrato de um homem velho*” de Rembrandt e “*A descida da Cruz*” de Nicolas Poussin. O conde encomendou uma série de

quadros da vista da cidade de Dresden ao pintor italiano Bernardo Bellotto. Além de “*Jovem pela manhã*”, o Hermitage tem hoje em seu acervo outros quatro quadros de Frans Mieris, o “Velho”, todos datados entre 1659 e 1681, dois quadros de seu filho, Willem van Mieris, e um de seu neto, Frans van Mieris, o “Moço”.

Enquanto observa de muito perto o quadro de Mieris, o Marquês pronuncia suavemente a palavra “*trapos*” e “*cachorro*”<sup>134</sup>. A voz do personagem Câmera-Diretor repete as palavras no mesmo tom. Em seguida o francês diz: “*peessoas eternas*”. A mesma voz invisível repete novamente. “*Viver e continuar vivendo*”, sussurra o Marquês. “*Você vai sobreviver a todos eles*”, diz a voz do Câmera-Diretor. “*Pessoas eternas*”, repete o Marquês. Eternidade. Tempo. Ambos parecem não ter a concepção de finitude. Vivem para sempre, assim como o filme viverá para sempre. Assim como na cena final de “*Arca Russa*”, quando a voz do Câmera-Diretor diz: “*Veja. O mar está em toda a parte. Estamos destinados a navegar para sempre. A viver para sempre*”.

---

<sup>134</sup> Na legenda em inglês aparece a palavra “rags”. Os dicionários que consultei trazem diversos significativos que poderiam fazer sentido no contexto da narrativa explorada no quadro: “farrapos”, “trapos”, “conduta de desordem”, “termo depreciativo ou humorístico para cortina de teatro”, “absorvente feminino”, “menstruação”.



## El Greco

### *MORRO PORQUE NÃO MORRO*<sup>135</sup>

*Vivo já fora de mim, desde que morro de amor;  
porque vivo no senhor, que me escolheu para si;  
quando o coração lhe dei, com terno amor lhe gravei;  
que morro porque não morro.*

*Vivo sem viver em mim,  
e tão alta vida espero,  
que morro porque não morro.*

*Vivo sem viver em mim.*

*Esta divina prisão, do amor em que eu vivo,  
fez a deus ser meu cativo, e livre meu coração;  
e causa em mim tão paixão ser eu de deus a prisão  
que morro porque não morro.*

*Ai que longa é esta vida! que duros estes desterros!  
Este cárcere, estes ferros onde a alma metida!  
Só de esperar a saída me causa dor tão sentida,  
que morro porque não morro.*

*Vida, que posso eu dar a meu deus que vive em mim,  
se não é perder-me enfim, para melhor o gozar?  
Morrendo, o quero alcançar, pois nele está meu socorro,  
que morro porque não morro.*

*Teresa D'Ávila*

Ao se aproximar do quadro “São Pedro e São Paulo”, pintado por El Greco entre 1587 e 1592, o Marquês se ajoelha e faz uma reverência. Ao lado um jovem observa a tela. “Você é católico?”, pergunta o Marquês. O jovem diz que não.

- *Me pareceu que estava bastante concentrado enquanto observava as imagens dos fundadores de nossa Igreja – diz o Marquês.*

---

<sup>135</sup> D'ÁVILA, S. Teresa, *Poesias*, Poesia “Morro porque não morro”, em *Obras completas*, ed. Carmelo, 2ª ed., Aveiro 1978, pp. 1385-1386.

- *Não estava pensando nada.*

- *Você sabe que estes são os apóstolos Paulo e Pedro?*

- *É o que eu ouvi dizer.*

- *Ouviu dizer?*

- *Olhei porque gostei da imagem deles. Um dia todos os homens serão como eles.*

- *É mesmo? Como pode saber no que se transformarão os homens se não conhece as escrituras?* – o Marquês questiona o jovem em tom inquisidor. Prende-o contra a parede ao lado do quadro. O jovem parece amedrontado. Fica mudo.

- *Por que não diz nada?*

A câmera dá um close lento e profundo até a face de Pedro e Paulo.

- *Veja as mãos deles.* – diz o jovem. Ao mesmo tempo a imagem se desloca dos rostos para as mãos.

- *As mãos são belas. E daí? Como pode saber no que se transformarão os homens se não conhece as escrituras? Para você são apenas dois velhos empoeirados.*

- *Estão cobertos com poeira pelo longo caminho que percorreram antes de aparecerem nesta pintura... Eles são bons e sábios.*

- *Como pode saber suas características se não leu os evangelhos?*

\* \* \*

Na parte esquerda do quadro está Pedro. Cabelos e barba branca, ele está envolvido em um manto dourado e inclina a sua cabeça pensativamente para o lado enquanto olha para a direita. Em sua mão esquerda, vemos com dificuldade parte de uma chave. Pedro segura a chave do Reino do Céu<sup>136</sup>, atributo característico de sua iconologia. Sua mão direita caída envolve um cálice, como em um gesto de ponderação. As dobras do seu manto convergem para o centro de sua figura.

Pedro – seu nome original era Simão –, junto com Paulo são os fundadores da Igreja de Roma (a Santa Sé). Pedro era pescador da Galiléia e o primeiro dos doze apóstolos<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Bíblia Sagrada. Evangelho segundo São Mateus, 16:18.

<sup>137</sup> “Ao passar pela beira do mar da Galiléia, Jesus viu Simão e seu irmão André; estavam jogando a rede ao mar, pois eram pescadores. Jesus disse para eles: ‘Sigam-me, e eu farei vocês se tornarem pescadores de

Teria sido chamado por Cristo de “o pescador de homens”. Era também o mais idoso dentre os doze apóstolos. Possuía uma fé intensa, mas em vários momentos se mostrou fraco, incrédulo e até mesmo covarde<sup>138</sup>. Em episódio descrito no *Evangelho segundo São Mateus*, capítulo 14, Pedro, junto com os outros discípulos avista Jesus andando sobre o mar da Galiléia.

*“Gritaram de medo. Jesus, porém, logo lhes disse: ‘Coragem! Sou eu. Não tenham medo.’ Então Pedro lhe disse: ‘Senhor, se és tu, manda-me ir ao teu encontro, caminhando sobre a água.’ Jesus respondeu: ‘Venha.’ Pedro desceu da barca, e começou a andar sobre a água, em direção a Jesus. Mas ficou com medo quando sentiu o vento e, começando a afundar, gritou: ‘Senhor, salva-me.’ Jesus logo estendeu a mão, segurou Pedro, e lhe disse: ‘Homem fraco na fé, por que você duvidou?’ ”*<sup>139</sup>

Pedro também era o mais próximo de Jesus entre os apóstolos. No *Evangelho segundo São Mateus*, Jesus lhe ordena que seja o fundamento sobre o qual se constituirá a Igreja Cristã. O cálice, em sua mão direita, representa o homem, que sobre uma superfície fica de pé e com os braços abertos, como que se voltando para os céus. O que ele recebe (o cálice e o homem), torna a derramar para os outros. É a imagem do destino humano, que recebe de Deus o seu destino como um cálice, ou como uma benção.

Jesus lhe ordena que seja a autoridade desta nova comunidade (os cristãos), com os poderes de absolver e excomungar e o compromisso de ensinar e introduzir os homens nela. Ele é reconhecido como o Bispo de Roma, título que mais tarde passou a ser de Patriarca e, finalmente, Papa, o pai de todos os cristãos e, portanto, sucessores de Pedro.

À direita do quadro está Paulo, designado por Deus como “apóstolo dos gentios”. Chamava-se Saulo e seu nome, Paulo, em latim, é uma alusão à baixa estatura. Seus pais

---

homens.’ Eles imediatamente deixaram as redes e seguiram a Jesus”. Bíblia Sagrada. Evangelho segundo São Marcos, 1: 16.

<sup>138</sup> “Eles prenderam e levaram Jesus, e o conduziram à casa do sumo sacerdote. Pedro seguia Jesus de longe. Acenderam uma fogueira no meio do pátio, e sentaram-se ao redor. Pedro sentou-se no meio deles. Ora, uma criada viu Pedro sentado perto do fogo. Encarou-o bem, e disse: ‘Este aqui também estava com Jesus!’ Mas Pedro negou: ‘Mulher, eu nem o conheço.’ Pouco depois, outro viu Pedro, e disse: ‘Você também é um deles.’ Mas Pedro respondeu: ‘Homem, não sou, não.’ Passou mais ou menos uma hora, e outro insistia: ‘De fato este aqui também estava com Jesus, porque é Galileu.’ Mas Pedro respondeu: ‘Homem, não sei do que você está falando!’ Nesse momento, enquanto Pedro ainda falava, um galo cantou. Então o Senhor se voltou, e olhou para Pedro. E Pedro se lembrou de que o Senhor lhe havia dito: ‘Hoje, antes que o galo cante, você me negará três vezes.’ Então Pedro saiu para fora, e chorou amargamente. Bíblia Sagrada. Evangelho segundo São Lucas, 22:54.

<sup>139</sup> Bíblia Sagrada. Evangelho segundo São Mateus, 14:20.

pertenciam a uma comunidade judia e Paulo foi enviado por seu pai a Jerusalém para estudar a Lei judaica com um famoso rabino da época. Tornou-se adversário e perseguidor dos aliados ao cristianismo. Certa vez, em uma estrada para Damasco uma forte luz abateu-se sobre ele e cegou-o por oito dias. “*Saulo, porque me persegues?*”, ouviu naquele instante. Foi encontrado caído na estrada e recolhido por um por uns cristãos que o batizaram e curaram da cegueira. Retirou-se para o deserto, ali permanecendo por alguns anos em meditação, até deslocar-se para Jerusalém, onde encontra Pedro e os outros apóstolos<sup>140</sup>. Convertido, pregou o Evangelho no mundo pagão. Ficou famoso por suas cartas (epístolas), sua fé e suas viagens missionárias. Paulo é considerado co-fundador da Igreja Cristã e a figura mais importante do cristianismo depois de Cristo. Foi ele próprio perseguido pelos judeus. Em Antioquia, capital da Síria romana, Paulo e Pedro entraram em conflito. Pedro recusava-se a comer com não-judeus e Paulo considerava que a recusa colocava a Lei judaica acima da fé de Cristo.

Enquanto que para os apóstolos, o cristianismo nascera do judaísmo, para Paulo os fundamentos das duas religiões eram distintos em sua essência. Acreditava que a fé era o caminho da salvação e isso era o que revelava a Paixão de Cristo. Após sua conversão dedicou-se intensamente a defender a idéia de que essa fé era acessível não apenas aos judeus. Enquanto os doze apóstolos constituíam um grupo, Paulo em alguns momentos foi um grupo de um homem só. Era culto, freqüentou a escola e seu nome é marcado fortemente por ter sido o verdadeiro responsável por transformar o cristianismo em uma nova religião, e não mais uma seita do judaísmo.

El Greco o retrata com um gesto enérgico e afirmativo em uma das mãos. Ela expressa esclarecimento e reconciliação. Com a mão esquerda Paulo aponta o dedo para uma passagem do Evangelho, como se estivesse mostrando o significado e o papel da mensagem ali expressa. Sua cabeça mantém uma postura orgulhosa e firme. Seus olhos, flamejantes, em um olhar veemente, estão fixos, voltados levemente para algum ponto à direita. Paulo é claramente um homem de convicção, certo de suas opiniões e crenças. O fervor de sua personalidade e de sua fé aparece refletido na tensa cor do seu manto vermelho escuro.

---

<sup>140</sup> Bíblia Sagrada. Atos dos Apóstolos 9.



**Figura 46. São Pedro e São Paulo. El Greco. 1587 – 1592. Hermitage, São Petersburgo.**

O quadro “*São Pedro e São Paulo*” foi feito no auge da vida criativa e madura de El Greco na Espanha, período em que compôs uma série de trabalhos sobre Cristo e os Apóstolos.<sup>141</sup>

O pintor conheceu a série de 32 pinturas de santos feitas pelo artista espanhol Juan Navarrete nas capelas laterais da basílica do palácio-mosteiro de São Lourenço do Escorial. As cenas de Navarrete foram encomendadas do rei Felipe II e deveriam retratar sempre um par de santos cada uma. A partir da década de 90 do século 16, El Greco passa a justapor dois santos de personalidades contrastantes em uma mesma imagem como uma forma de apresentar o caráter de cada um.<sup>142</sup>

\* \* \*

Domenikos Theotokopoulos nasceu na ilha de Creta, na época pertencente à Veneza, e iniciou sua carreira como pintor de ícones. Viveu em Veneza, onde teria trabalhado no atelier de Ticiano e em Roma, mas rejeitava os conceitos renascentistas de perspectiva e proporção. De todos os artistas venezianos, Tintoretto foi o que mais o influenciou. Estabeleceu-se em Toledo, na Espanha, onde passou a maior parte da vida e amadureceu seu estilo. Ao invés de figuras sólidas sobre uma área definida da tela, como ocorrera na arte italiana desde Giotto, as formas de El Greco ocupam toda a superfície do quadro com pequenos pontos de interseção.

Alongadas, suas figuras estão sempre se retorcendo para cima. Lembram chamas de uma vela. São imagens imateriais e irrealis. Parecem visões, espectros. São leves, com uma existência apenas visual. São apenas aquilo que aparecem na superfície da tela. Artifício, cilada, ilusão. São formas que sugerem desmaterialização.

Creditam-se tais características do pintor aos efeitos típicos dos ícones bizantinos, com os quais o pintor iniciou sua carreira. O ícone é um agente de comunicação entre o fiel e o sagrado. Para o fiel ele media a presença e o poder divino. Na arte de El Greco o secular é santificado e o sagrado torna-se mais acessível. El Greco não orienta seu estilo por preocupações ornamentais, mas sim centra sua arte no fiel e no seu compromisso e relação

---

<sup>141</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_En/03/hm3\\_3\\_1\\_2a.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_3_1_2a.html)

<sup>142</sup> <http://www.wga.hu/tours/spain/greco4.html>

com o divino. Sua linguagem visual inspira o fiel e ainda é espiritualmente e esteticamente tocante para os espectadores modernos.

Nesse sentido, suas pinturas são sóbrias e solenes, e trazem uma atração interior espiritual. Elas derramam, vertem, espalham, saem de seus limites terrenos. Na arte de El Greco tudo o que está presente na terra está em estado de ascensão e tudo no céu está repleto de espírito pentecostal. A obra de El Greco é comparada à poesia dos místicos espanhóis Santa Teresa d'Ávila e São João da Cruz, já que o pintor descreveu sua visão espiritual do ser como unida a Deus por uma viva chama de amor.

Como a maior parte das imagens de El Greco, São Pedro e São Paulo têm aqui algo de misterioso e religioso em seus olhos. A imagem permitiu que o artista ao mesmo tempo refletisse sua inquietação religiosa, já que o quadro também se insere no ambiente da Reforma e Contra-Reforma na Igreja. Foi composto no reflexo do Concílio de Trento, iniciado em 1545 e que se estendeu até 1563, que pretendia assegurar a unidade da Igreja, reforçar a autoridade papal e restabelecer a disciplina eclesiástica. Segundo alguns críticos, El Greco queria mostrar sua discordância em relação à Reforma. Os olhares dos apóstolos estão levemente voltados para a direita (leste), como se direcionados para Alemanha e outros países que rejeitavam o poder da Igreja Católica. O detalhe do dedo de Paulo que aponta as linhas das escrituras intensifica esse significado<sup>143</sup>. El Greco quer lembrar que a Igreja Cristã foi formada unida e integrada, como seus fundadores Pedro e Paulo pregavam.

Todos os elementos da imagem enfatizam o contraste entre Pedro e Paulo. São retratados envolvidos em uma discussão vigorosa. O contraste entre os dois santos diz algo sobre a natureza dual da Igreja e sua missão. Paulo é um homem culto, corajoso, às vezes implacável, cuja firmeza provém de um fogo interior. É um religioso impetuoso e irascível. Pedro é o contrário. É a dúvida, a incerteza personificada. Sua pose cheia de hesitação expressa um desconcerto interno, suave. Ela dá uma impressão de fragilidade, como em um gesto inconcluso que se soma a sua aparência de busca e procura.<sup>144</sup> Não parece ter a mesma força de Paulo. Pedro é um homem de paz, um homem de oração, de súplicas. Sua cabeça está inclinada e pendente. Um olhar incompreendido. Tudo remete à sua natureza tenra, delicada, afável e sensível. Uma personalidade dócil e cordial.

---

<sup>143</sup> <http://ezinearticles.com/?Art-of-the-16th-Century&id=325891>

<sup>144</sup> *Las pinturas em los grandes museos*. Barcelona: Editorial planeta, 1975. pp. 36 – 38.

No quadro, as mãos não se tocam, mas se encontram. Elas se sobrepõem. É interessante comparar as mãos dos dois apóstolos. A de São Paulo está firme, alargada, quase aberta, em um gesto de mando e autoridade. As mãos se referem à capacidade de poder, dominação e supremacia. É a ação diferenciadora. É síntese. É arma e utensílio. Passiva e ativa. A mão se prolonga pelos utensílios que segura, ao mesmo tempo em que os modela. A mão na Bíblia indica uma afirmação de poder.<sup>145</sup> A mão esquerda simboliza justiça e sabedoria. A mão direita, misericórdia. É a mão que abençoa, emblema da autoridade sacerdotal.

Diante de nós estão dois indivíduos notáveis, admiráveis, mas, sobretudo, contrastantes. Pedro e Paulo têm visões inconciliáveis. As duas figuras, ao mesmo tempo, também têm semelhanças. Os mantos simbolizam o retirar-se para dentro de si mesmo e para junto de Deus, a separação e renúncia do mundo terreno e das tentações materiais. El Greco enfatiza os elementos comuns nos rostos dos dois ascetas. Seus rostos estão iluminados. Os dois santos parecem de algum modo remanescentes dos ícones bizantinos.

Seus mantos brilham. Têm dobras acentuadas. As direções das suas linhas diagonais se contrastam. Entram em choque ao alcançar o limite de cada um dos apóstolos aproximadamente na metade do quadro. As vestes são tratadas em pinceladas amplas. As dobras pesadas dos mantos têm sombras largas. Elas mais escondem do que revelam sobre as figuras que as vestem. É como se a carne dos seres terrenos, a matéria mundana se dissolvesse em meio à massa de tecidos grossos. A matéria cede ao mundo espiritual.

Há também um contraste de gestos e direções. Os contornos de zigue-zague interagem com as poses enrijecidas e torcidas. Contrastes também de cor e luz. Cores vivas e intensas contrastam com o fundo escuro acinzentado, que nada revela sobre onde estariam os dois santos. Cores e luzes que deslizam, escorregam, patinam, atravessam e cruzam as figuras. O reluzir, brilhar, oscilar, tremular da tinta reforça a impressão de transmutação, sobrenaturalidade. O mundo físico cede ao espiritual.<sup>146</sup>

As cores de El Greco são sempre misteriosas, azuladas, trêmulas, acrescentam um forte sentido sombrio, elas expressam um intenso sentimento religioso. A rejeição de uma perspectiva natural em suas obras e a energia espiritual reverbera através de seus quadros.

---

<sup>145</sup> CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos. pp. 589 – 592.

<sup>146</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html/En/08/hm88\\_0\\_1\\_36\\_0.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/08/hm88_0_1_36_0.html)

Os dois apóstolos representam dois dos três modos elementares da natureza material: bondade e martírio. Bondade e benevolência (Pedro, à esquerda) e sofrimento de ato, martírio e força (Paulo, à direita) são os dois modos condutores que têm que dissipar, afastar a ignorância do terceiro modo: a indolência, a lentidão da matéria inerte e do estado de se achar fixado, que a dispersa do afeto e do amor. O tema do quadro é a reconciliação entre os dois apóstolos que estiveram em desacordo, o que é mostrado pela junção das mãos, que se entrelaçam sem se tocar. Os dois santos estão ao mesmo tempo contrapostos e unificados, envolvem-se com ardor e energia com o tema.

Pedro e Paulo são retratados separadamente em várias obras de El Greco. Pedro sempre aparece com cabelos e barba branca, vestindo um manto amarelo sobre uma túnica azul. Paulo é sempre mostrado levemente calvo, com cabelos e barba negra, vestindo um manto vermelho sobre uma túnica azul ou verde, aqui visível apenas na altura do pescoço.

Além de *“São Pedro e São Paulo”*, o Hermitage possui apenas outra obra de El Greco – *“Retrato do poeta Alonso de Ercilla”*, de cerca de 1577. O quadro que aparece no filme é a primeira versão da cena com os dois apóstolos e foi pintada entre 1587 e 1592. Há uma segunda versão feita por El Greco, entre 1605 e 1608, e que hoje faz parte do acervo do Nationalmuseum, em Estocolmo.



## Dânae

O Marquês entra no Salão de Rembrandt, sala do museu que abriga os 23 quadros do artista que fazem parte do acervo do Hermitage. Caminha a passos lentos, observa as telas afixadas no lado direito da sala. Pára na frente do quadro “*Abraão e os três anjos*” por alguns instantes, mas não o observa muito atentamente.



**Figura 47. *Abraão e os três anjos*. Rembrandt. Final da década de 1630 e início de 1640. Hermitage, São Petersburgo.**

Logo dá meia volta e olha no sentido da entrada. “*Belas pinturas. Estão ficando cada vez melhor*”. Sorri. Caminha em direção contrária ao que acabara de percorrer. Parece ter um alvo. Sai de cena. A câmera dá um close no quadro de Abraão com os três anjos. Focaliza-o de mais perto. Ouve-se a voz do personagem Câmera-Diretor: “*Existe um anjo*”.

Não está se referindo a esta imagem. A Câmera volta-se para o Marquês. Ele já está próximo a uma dama que observa um outro quadro de Rembrandt.

É “*Dânae*”, concluído em 1636 e oriundo da mesma coleção de o “*Nascimento de João Batista*”, do Tintoretto, comprada em 1772.



**Figura 48. *Dânae*. Rembrandt. 1636. Hermitage, São Petersburgo.**

Dez anos depois de concluído, o quadro foi retocado de modo significativo pelo seu autor<sup>147</sup>. O mito de Dânae é popular desde a Antiguidade e foi retratado por diversos

---

<sup>147</sup> Este quadro, no entanto, quase foi irreversivelmente danificada em 1985 quando um visitante do museu golpeou duas vezes a tela com uma faca e jogou ácido sobre ela. Após o incidente deu-se início a um longo e complexo processo de restauração que obteve êxito em recuperá-la.

artistas, entre eles o mais conhecido é a versão de Ticiano, também parte do acervo do museu e em exposição permanente.

A interpretação de Rembrandt se distingue pela sua profundidade e pela representação da nudez da figura feminina. Ela é excessivamente audaciosa para uma pintura holandesa do século 17 e é uma das obras mais importantes do museu. Dânae é filha de Acrísio, rei de Argos, que consulta um oráculo para saber se terá herdeiros. Este lhe responde que será morto pelo descendente e por isso ele tranca Dânae, ainda virgem, em uma torre de bronze. Encantado pela jovem, Zeus invade seu calabouço na forma de chuva de ouro para fecundá-la e da união nasce o herói Perseus, abandonado junto com a mãe por Acrísio em uma arca no oceano.

Esta composição de Rembrandt confundiu tanto alguns críticos e historiadores que chegaram a lhe atribuir outras onze interpretações, como por exemplo, Vênus a espera de Marte, ou ainda, Sara a espera de Abraão. Isso porque a iconografia do quadro não inclui a chuva de ouro, existente no mito de Dânae. O fato é que Rembrandt sempre tomava muitas liberdades, não só na representação daqueles textos que lhe eram muito familiares, mas também no que diz respeito às tradições e outros estilos de pintura<sup>148</sup>.

Neste quadro, de grandes dimensões (1,85 m por 2,02 m), Rembrandt presta homenagem à feminilidade triunfante de Saskia, sua esposa. Talvez seja este o nu mais sedutor pintado pelo artista. A cena está repleta de erotismo. Preserva a riqueza pictórica ao mesmo tempo em que lembra seus grandes quadros bíblicos. O quarto está mal iluminado. Em seu leito a jovem despida. A cama com dossel de tecido suntuoso acentua a intimidade. Os lençóis brancos contrastam com o dourado de sua pele, marcado e modelado pelas sombras. A expressão da cena é ressaltada pelo contraste do claro-escuro, luz e sombra. Todas as formas são curvilíneas: os lençóis, as cortinas, a cama, os ornamentos, além da própria jovem. O quadro tem um claro ritmo ondulante.

A jovem está apoiada em uma grande almofada e convida com a mão e com o sorriso sedutor o amante oculto a se aproximar. Sua mão estendida é central para a organização visual da composição, definindo o plano intermediário entre o nu e o fundo. Alguns historiadores também interpretam o gesto como uma proteção contra a luz ofuscante. Sobre a jovem um querubim dourado. Parece desesperado. Está acorrentado e

---

<sup>148</sup> SLIVE, Seymour. *Pintura Holandesa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 67.

choroso. Ele simboliza a castidade, o confinamento da donzela na torre. Na antecâmara do leito uma serva puxa a cortina e lança um olhar interrogador ao amante desconhecido. A toalha que cobre a mesa, à direita da imagem, imita o coral que adorna os pulsos da jovem. As sombras acentuam todo o mistério da cena. A chuva de ouro que indica a chegada de Júpiter na lenda é substituída por uma luz dourada, que exalta o nu e confere brilho ao quadro<sup>149</sup>.

Os nus de Rembrandt são marcados por representarem a mulher com suas características reais conforme a idade, sejam roliças quando jovens, sejam encurvadas e com suas rugas quando mais velhas. Em temas bíblicos e mitológicos violava as regras clássicas, tomando sempre por modelo uma lavadeira ou uma criada de estalagem.

A dama que aparece observando o quadro e de quem o Marquês se aproxima ergue e movimenta os braços em um gesto parecido à da donzela retratada por Rembrandt. Não apenas um, mas os dois braços. Está concentrada na imagem. Alguns instantes depois ela recolhe seus gestos e olha para o lado.

*ATRAVÉS DOS ESPELHOS (dois poetas e a musa)<sup>150</sup>*

*"Esta beldade é muito jovem  
mas não é deste século.  
Não ficamos sozinhos pois - a terceira -  
ela nunca nos abandona.  
Puxas para ela uma cadeira  
e eu, generosamente, divido com ela minhas flores...  
O que estamos fazendo - nem nós mesmos sabemos  
mas, a cada momento, mais isso nos assusta...  
Como quem saiu da prisão,  
sabemos algo um do outro,  
algo terrível. Estamos num círculo infernal.  
Mas talvez isto não sejamos nós."*

*Ana Akmátova*

\* \* \*

---

<sup>149</sup> STARCKY, Emmanuel. *Rembrandt*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. p. 100.

<sup>150</sup> AKHMÁTOVA, Ana. *Ana Akhmátova. Poesia: 1912 – 1964*. São Paulo: Editora LP&M, 1991.

- *Perdoe-me por abordar a senhora sem me apresentar. A quem estava se dirigindo?* – pergunta o europeu.

- *Estou conversando com o quadro.*

- *Conversando com o quadro? Que interessante!* – o Marquês olha para o quadro.

- *Eu devo expressar o que sinto.*

- *Se expressar? E você está conversando com o quadro?*

- *Gostaria de tentar?*

- *Devo?*

Ela estende o braço para tocar a sua mão. Convida-o. Ele recebe sua mão. “*Agora gire*”. Ela o envolve. Se abraçam como dois amantes. “*Às vezes prefiro falar sozinha. Eu e este quadro temos um segredo*”. Ela parece entender todo o mistério da cena de Rembrandt.

“*Agora chega. Acabou! Isso é tudo cavalheiro! Adeus!*”

Caminha apressada. O Marquês pergunta para onde ela vai, se ela se ofendeu. Acena para ela. A câmera mostra a dama em outro gesto semelhante ao de Dânae. Despedem-se de longe. “*Que encantadora*”, diz o Marquês sorrindo e agitado. “*Ela se ofendeu. Mas é tão encantadora*”, lamenta. “*Para onde foi?*” A Câmera não mais a alcança. A imagem da tela parece flutuar.

\* \* \*

#### *PAIS E FILHOS (trecho)*

“*Bazárov balançou a cabeça.*

- *A senhora é saudável, independente, rica; o que ainda falta? O que quer?*

- *O que quero... – repetiu Odíntsova, e suspirou. – Estou muito cansada, estou velha, tenho a impressão de viver há muito tempo. Sim, estou velha – acrescentou, puxando de leve as pontas da mantilha sobre seus braços nus. Seus olhos encontraram-se com os de Bazárov e ela ruborizou-se muito ligeiramente. – Atrás de mim, já existem muitas recordações: a vida em São Petersburgo, a riqueza, depois a pobreza, depois a morte do meu pai, o casamento, em seguida a viagem para o exterior, como é de praxe... As*

*recordações são muitas, mas é inútil recordar e, à minha frente, há uma estrada muito longa, sem fim... E não sinto vontade de caminhar.*

*- Está tão desiludida assim? – perguntou Bazárov.*

*- Não – disse Odíntsova, com determinação. – Mas não estou satisfeita. Creio que se eu pudesse apegar-me fortemente a alguma coisa...*

*- A senhora quer se apaixonar – cortou Bazárov -, mas não pode: eis a sua infelicidade.*

*Odíntsova pôs-se a examinar as abas da sua mantilha.*

*- Será que não posso me apaixonar? – disse ela.*

*- Dificilmente! Só que não vejo motivo para chamar isso de infelicidade. Ao contrário, merece pena aquele a quem acontece tal coisa.*

*- A quem acontece o que?*

*- Apaixonar-se.*

*- E como o senhor sabe?*

*- De ouvir falar – respondeu Bazárov, com rispidez.*

*‘Você se faz de sedutora’, pensou ele, ‘me irrita, me provoca, por não ter mais o que fazer, mas eu...’ Na verdade, o coração de Bazárov se fazia em pedaços.”<sup>151</sup>*

*Turgueniév*

\* \* \*

Focaliza por alguns segundos um quadro de Willem Drost, artista holandês, que embora muito pouco se saiba sobre sua vida, teria sido aluno de Rembrandt. A obra, pintada na década de 1650, se chama “*Timothy e Lois*”.

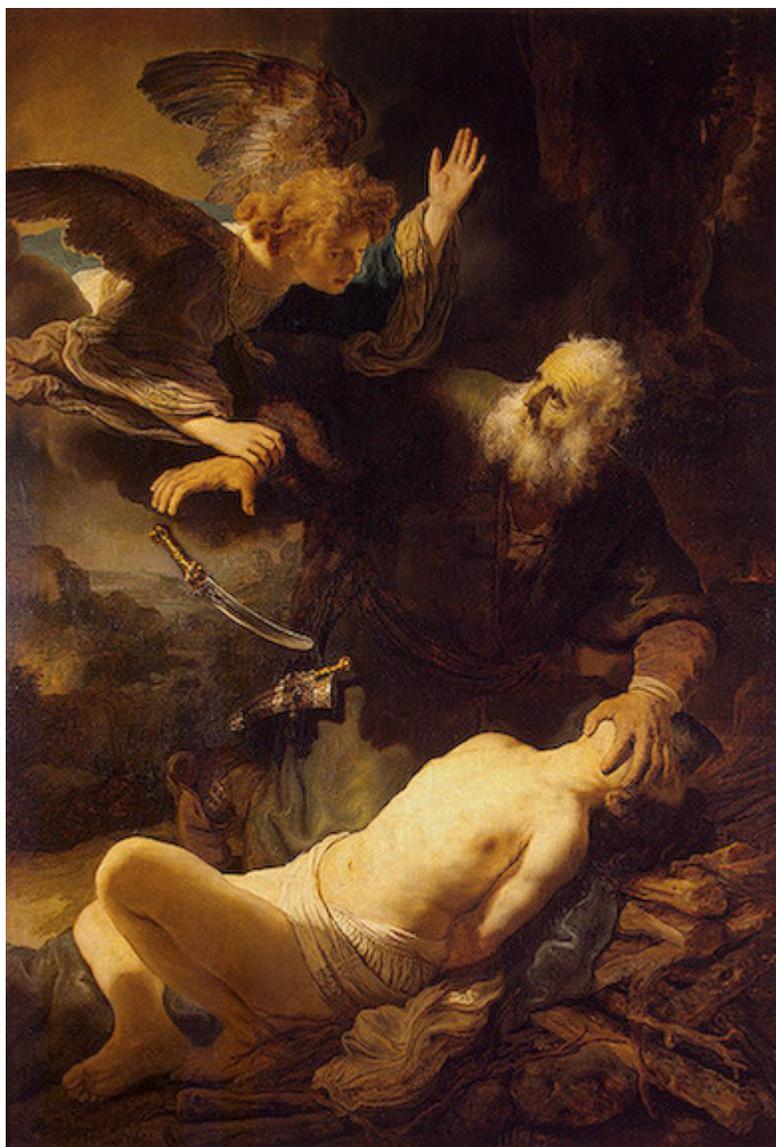
---

<sup>151</sup> TURGUENIÉV, Ivan. Pais e filhos. pp. 151 – 152.



**Figura 49. *Timothy e Lois* Willem Drost. Década de 1650. Hermitage, São Petersburgo.**

A câmera continuar a planar. Move-se para o fim da sala e encontra outra obra de Rembrandt. “*O Sacrifício de Abraão*”.



**Figura 50. *O sacrifício de Abraão*. Rembrandt. 1635. Hermitage, São Petersburgo.**

O filme de Sokurov também destaca esta tela.

O quadro foi pintado em 1635 e adquirido pelo museu em 1779, através da coleção de Robert Walpole. A narração da cena está no livro do Gênesis, capítulo 22. Deus testa a fé de Abraão e ordena que sacrifique seu filho Isaac. Ao mesmo tempo ele envia um anjo para ficar atrás de sua mão e impedir Abraão de matar o filho. A composição está cheia de drama e tensão. O anjo o impede o gesto no exato momento em que vai apunhalá-lo. A expressão do rosto de Abraão beira a loucura. As formas e contornos das figuras estão

cheias de dinamismo e cores. Na imagem, chamam a atenção o estilo oriental da faca de Abraão e as mãos das figuras, que tem desempenho fundamental no desfecho da situação.

A câmera se desloca desta cena e focaliza o Marquês com a cabeça baixa na frente de um quadro de grandes proporções.



## O Retorno do Filho Pródigo

O tema da composição de Rembrandt é a parábola do retorno do filho pródigo, narrada por Cristo no *Evangelho segundo São Lucas*, capítulo 15.

O filho mais novo pede sua parte da herança ao pai e abandona sua família. Esbanja sua riqueza, divertindo-se sem limites, até que uma grande fome atinge o local distante para onde partira e ele fica na miséria. Ali lhe é negado até de comer o alimento reservado aos porcos. Lembra da fartura na casa de seu pai e decide retornar. Seu pai o avista de longe e corre ao seu encontro. O filho pede o seu perdão. Cego pelas lágrimas o pai perdoa seu filho, assim como Deus perdoa a todos aqueles que se arrependem. Feliz por recuperar aquele filho que estava perdido, que estava morto, decide celebrar o seu retorno. O filho mais velho fica enciumado, pois sempre fora fiel ao pai e este nunca lhe fizera uma festa como aquela. O pai então responde: *“Filho, você está sempre comigo, e tudo o que é meu é seu. Mas, era preciso festejar e nos alegrar, porque esse seu irmão estava morto, e tornou a viver; estava perdido, e foi encontrado”*. Esse capítulo é tido como uma das passagens mais fundamentais de todo o Evangelho, pois a parábola ensina que o amor de Deus é infinito, ensina que diante de uma ovelha perdida, o pastor deve deixar todo o rebanho para recuperá-la. *“Haverá no céu mais alegria por um só pecador que se converte, do que por noventa e nove justos que não precisam de conversão”*. Ressalta a alegria do pai em acolher o pecador arrependido ao lado daquele justo que persevera.<sup>152</sup>

Rembrandt já havia feito várias gravuras sobre o tema. O drama e a profundidade do sentimento envolvido na narração são expressos nas figuras do pai e do filho. As formas sem contornos muito definidos e as largas pinceladas da última fase do artista acentuam a emoção e a intensidade da obra, criada pouco tempo antes de sua morte. Rembrandt interpreta a idéia cristã da misericórdia com grande solenidade, como se fosse esse seu testamento espiritual ao mundo. O realismo da imagem é potencializado pelo discernimento e compreensão psicológica e o despertar espiritual. Combinando a expressividade das luzes e das cores do quadro e o mágico caráter sugestivo de sua

---

<sup>152</sup> Evangelho segundo São Lucas, capítulo 15.

técnica, com a organização simples e seletiva da composição, a obra faz com que o espectador sinta todo o impacto da cena. A tragicidade do quadro se torna um símbolo de significado universal.

A postura do corpo do pai, inclinado sobre o filho, e do filho, que sofre ajoelhado aos seus pés, se debruça e se apóia sobre o peito do pai, mostram o arrependimento e a caridade, o amor infinito e o despertar de um arrependimento espiritual tardio. Os detalhes da figura do pai representam sua bondade sublime, ilustre, venerável, eminente e altiva. Suas mãos estendidas abrigam o filho. Firmes e obstinadas apesar da idade. O filho está em prantos. Contraindo-se. Juntos, as imagens de pai e filho se encaixam, formando um todo, alinhado e iluminado por uma luz contra um fundo preto atrás deles. Imersos na escuridão da existência humana, mas salvos e iluminados pela ternura. A luz que emana dos dois vela as outras quatro figuras atrás que observam a cena, duas mulheres e dois homens. A expressão dos observadores contrasta com a ternura e benevolência no rosto do pai. O drama da cena está visível principalmente em seu rosto. O seu olhar volta-se para baixo. Ele transmite brandura e complacência.

Particularmente vivas e claras estão as vestes esfarrapadas do filho e as mangas da camisa cor de ocre, cor de terra do pai. Este veste roupas limpas. A camisa junto com o seu manto vermelho constitui uma harmônica coloração. O manto vermelho do pai pode ser visto como uma tenda, um abrigo ou até mesmo um útero para o qual o filho volta para renascer. A julgar pelas vestes o pai desfruta de uma situação financeira bastante confortável e favorável, bem como os observadores da cena.

O filho regresso é um ser errante. Arruinado. Em farrapos. Está exausto com a caminhada e a cabeça careca, raspada como a de um escravo. Joga-se com tanta ânsia aos pés do pai que perde um dos sapatos. A alma agora humilde do filho deixa cair às cascas e cobertas do mundo externo e material. Podemos ver a dor, o redimir do filho que enterra seu rosto no ventre do pai. A cabeça levemente abaixada e inclinada para o lado. Retorna após muita agitação e inconstância. As mãos do pai sentem o corpo enfraquecido do filho por meio do rústico tecido de suas roupas esfarrapadas. O pai é um homem que transcendeu os modos do seu filho. Um homem idoso, desgastado, trêmulo e que o recebe sem julgamentos.



**Figura 51. *O retorno do filho pródigo*. Rembrandt. 1668. Hermitage, São Petersburgo.**



**Figura 52. *Auto-retrato com Saskia ao colo (O filho pródigo em uma taverna).* Rembrandt. 1635. Gemäldegalerie, Dresden.**

No quadro o pai, seguido por seus companheiros, se apressou para encontrá-lo. Não estão na frente de nenhuma casa. Já haviam saído ao encontro do filho. Foram ao seu encontro. Mas na cena composta por Rembrandt esse regresso não traz qualquer sinal de

festa ou comemoração. É um ato grave. O pai não tem alegria no rosto. Recebe o filho com extremo amor paterno, com ternura. Ele é como uma espécie de figura paterna arquetípica. Nunca iria desamparar seu filho. O seu sentimento é profundo. Envolve o filho em um abraço físico, mas também moral, isolando-o do mundo exterior, este incapaz de compreender um amor completo, sem reservas. O tema do quadro não é só amor humano de um pai terreno e sim a representação do amor divino e da misericórdia no seu poder de transformar a morte em vida.

A centralidade é o absoluto silêncio. A alegria que Rembrandt retrata é a alegria da casa de Deus. O fundo não é urbano, nem rural, mas luz e escuridão. O abraço do pai, cheio de luz é a casa de Deus. A cena é desprovida de qualquer emoção violenta. Pelo contrário. É dominada pela idéia da vitória do amor, bondade e caridade. O evento é tratado como o maior ato de sabedoria e nobreza espiritual. Silêncio e serenidade. Calma. Tranqüilidade. Paz. As figuras chegam a parecer estátuas. Congelam as emoções, os gestos. Não estão sujeitas às mudanças do tempo. O perdão e o toque do pai é uma benção duradoura. O repouso do filho sobre o seu peito é de uma paz sem fim. Ambos os gestos e almas são eternos. Pessoas eternas.

A imagem suscita e desperta emoções no espectador. A mão esquerda do pai tocando o ombro do filho parece mais forte e mais musculosa. Os dedos estão bem abertos e cobrem boa parte do ombro e das costas do filho. Não parecem apenas tocá-lo, mas segurá-lo com alguma força, alguma firmeza. Apertam-no. A mão direita parece menor. Mais leve, suave, macia, delicada, afável. Ela toca, afaga, carícia, repousa sobre o filho. Os dedos estão próximos uns dos outros. São mais elegantes que os da outra mão. A mão direita oferece consolo, conforto. É a mão de uma mãe. A esquerda é forte, segura. É a mão de um pai. No quadro o pai toca o filho com uma mão masculina e outra feminina. Uma é a mão do pai, a outra a da mãe. O pai segura. A mãe afaga. Ele fortalece. Ela consola.

A cena toda é um símbolo de um retorno. Retorno ao lar, ao abrigo. Retorno oriundo da escuridão da existência humana. Retorno de uma exaustiva vida junto a uma humanidade, corrompida e cheia de pecado. Porém um retorno iluminado pela ternura e que encontra refúgio no abrigo e na misericórdia de Deus. A imagem representa o auge da maestria psicológica do artista.

Alguns críticos afirmam que esta obra tem um significado emocional especial para Rembrandt. Última obra prima do artista, o quadro foi pintado entre 1668 e 1669. No processo de sua composição Rembrandt teria sofrido com a morte de seu filho Titus, em 1668. O pintor morreu 11 meses depois, deixando a obra inacabada e provavelmente concluída por um de seus alunos. Outra versão corrente entre críticos é a de que Rembrandt iniciara o quadro apenas meses após a morte do filho e esta seria a inspiração para o tema da composição.

Outros componentes biográficos também estão associados à imagem. Filho de um moleiro e de uma filha de padeiro, Rembrandt nasceu em 1606 em Leiden, na Holanda. Seus pais insistiram na educação do filho – provavelmente como meio de ascensão social –, freqüentando primeiro uma escola de latim e depois ingressando na Universidade de Leiden. Diante de sua propensão natural às artes, eles permitem que o jovem abandone a universidade a fim de estudar pintura com um mestre da cidade, o pintor Jacob Isaacs van Swanenburgh. Três anos depois se transfere para Amsterdan, onde passa seis meses no estúdio de Pieter Lastman. Rembrandt retorna à cidade natal, em 1624, se instalando como mestre independente. Gerrit Dou, o mestre de Frans Mieris, o Velho, – e autor do quadro comentado anteriormente – foi o primeiro discípulo de Rembrandt.

Em “*Auto-retrato com Saskia ao colo*” (“*O Filho Pródigo em uma taverna*”), de 1636, o artista pinta um jovem libertino em uma taverna acompanhado por uma jovem e um grande copo de cerveja. A mulher robusta é sua esposa, Saskia, e o jovem o próprio Rembrandt. Em seus diversos auto-retratos o artista costumava se mostrar trabalhando em seu ateliê, ou apenas parado, olhando para o espectador. Mas este é o único duplo retrato de Rembrandt e de sua esposa e nele oferece uma versão pasmada, irônica e reflexiva de sua vida. Rembrandt decide retratar-se em um momento de prazer, com uma aparência devassa, como se quisesse dar a impressão de uma juventude desregrada. Sua esposa aparece sentada no colo de um Rembrandt vestido de forma vaidosa, que alegremente ergue um copo de cerveja, virando-se com um sorriso malicioso para o espectador diante do quadro, como se estivesse nos convidando para a diversão, para o mesmo estilo de vida. Ri e debocha daqueles que o acusam de dilapidar a fortuna de sua esposa e o censuram pelo seu comportamento<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> CABANNE, Pierre. *Rembrandt*. Série Grandes Mestres da Arte Européia. Lisboa: Editorial Verbo, 1991.

As roupas profusamente liberais e os adereços exageradamente suntuosos do casal revelam seu gosto extravagante. São novos-ricos. A princípio o quadro era considerado por críticos como uma cena de celebração da vida íntima de recém-casados. Fora pintado nos primeiros anos do casamento, quando Saskia e Rembrandt encontravam-se em uma situação financeira particularmente favorável. Entretanto, a obra foi considerada pelos críticos cada vez mais como um quadro pertencente à tradição de representar o filho pródigo, que esbanja as suas posses em uma vida desregrada. É um retrato de um casal em uma taverna, não no interior de seu lar. Sinal disso é a tábua de contagem no canto superior esquerdo, objeto de marcação de bebida consumida pelo freguês e freqüentemente representado nas pinturas das tavernas holandesas. Esse instrumento pode ser interpretado como alusão ao patrimônio dissipado pelo pródigo. Um pavão, símbolo da soberba, um dos sete pecados capitais, também aparece na imagem. Rembrandt retrata a si e a esposa em um contexto que sugere extravagância, libertinagem, esbanjando dinheiro nas tavernas e representando a esposa como uma prostituta, segundo a mesma tradição de representação pictórica do filho pródigo na companhia das meretrizes da taverna. Alguns críticos questionam se esta seria uma confissão de que ambos teriam sido pródigos.

Com o passar dos anos, no entanto, a vida pessoal de Rembrandt foi se tornando cada vez mais difícil. Em 1642, Saskia morre ao dar a luz a Titus, o quarto filho do casal e único a chegar à idade adulta. Rembrandt teve ainda outras duas companheiras. Uma lhe cobrara na Justiça uma pensão vitalícia pela separação em um longo e desgastante processo, provocado pelo relacionamento de Rembrandt com a então jovem serviçal da casa e que se sua tornou terceira mulher. Grávida, esta jovem é chamada a comparecer diante de um conselho da Igreja calvinista para dar explicações sobre o relacionamento e é censurada pelas autoridades religiosas. À mesma época os problemas do artista aumentaram em virtude de sérias dívidas contraídas em 1635, pela compra de sua suntuosa casa de dois andares. Seus bens, bem como a sua grande coleção de obras de arte, foram confiscados e leiloados, ao mesmo tempo em que sofre uma brusca queda nas encomendas. Em 56 é obrigado a vender sua casa e em 1663 morre sua terceira companheira. Nessa década toda a melancolia de sua existência é especialmente representada em suas obras. Seu único filho também morre. Chega à velhice pobre e solitário. É nesse contexto que a consciência de seu

destino e sua finitude encontra a graça divina pela qual o pecador encontra o perdão e a salvação. O retorno do filho pródigo.

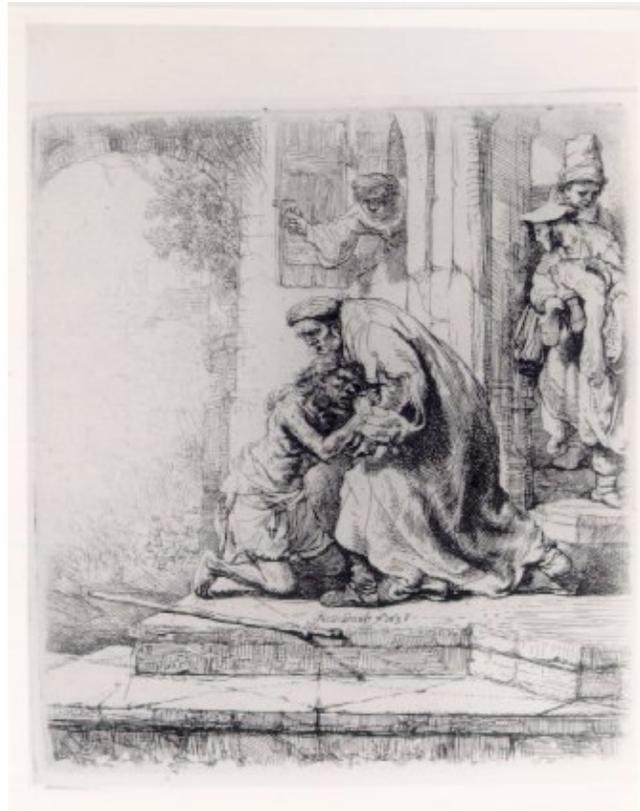
O mesmo que antes se retratou pródigo quando jovem, em uma taverna, bebendo, divertindo-se, esbanjando e gastando sua fortuna, sentia naquele momento a dor de um pai sem seu filho, sem suas companheiras, com seu prestígio perdido e que como um pecador, cansado, buscava abrigo na misericórdia divina. Rembrandt é o filho. Com frequência o artista se retratava nas passagens bíblicas que pintava. Acreditava que os personagens bíblicos fossem como aqueles conhecidos de Amsterdan, pintando-os à semelhança de seus amigos.

No quadro de Rembrandt, o pai é o reflexo do filho pródigo. Ele está cheio de dor pelos erros de seu filho, por sua negação. O aspecto mais significativo é que o rosto do pai é o espelho do filho. A posição do pai reflete como um espelho o seu filho. A dor do filho reverbera através dele e também o desespero redimido, a destruição prevenida, a felicidade que esta para incendiar-se, quando a bondade reina suprema. A bondade triunfa no pai e no filho. O filho chora pelos erros. O pai tem pena por aquele que errou e se vira para aquele que retorna.

Mas Rembrandt também é o pai. O pai que recebe o filho falecido, que se fora. É o frágil velho que protege o jovem. Rembrandt não pode fazer isso. Seu filho nunca voltará. Nunca vai poder encontrá-lo de novo e lhe dizer algumas palavras. Será que teria se questionado se teria amado suficientemente o filho, privado da mãe com poucos meses de vida? Rembrandt olha para si mesmo. Para dentro de si. Tristeza. Angústia. Os anos se foram. Os entes queridos não fazem mais parte de sua vida. Esta à espera do partir.

O mesmo tema fora representando em gravura 30 anos antes pelo artista e a comparação de ambas as obras ressalta a mensagem excepcionalmente poderosa e pessoal da segunda.

Na gravura pai e filho estão em primeiro plano. A cena ocorre na soleira da porta da casa do pai, enquanto o filho mais velho e os servos observam de dentro. O pai ergue o filho que cai aos seus pés. A cena é carregada de pompa, de sentido teatral, artificialidade. No final da vida o artista imagina o episódio de modo completamente diferente. Foge dos detalhes que levam o filho à pobreza. Revela não só o progresso artístico, mas humano feito pelo pintor e de seu próprio envolvimento em relação ao episódio do Evangelho.



**Figura 53. *O retorno do filho pródigo*. Rembrandt. 1628.**

\* \* \*



**Figura 54. *Cena de "Arca Russa"*.**

O Marquês está parado em frente ao quadro, que foi adquirido pelo museu em 1766, proveniente da coleção do Comte d'Ancezune, de Paris.

O Marquês está muito próximo. A cena mostra as grandes proporções (2,62 m por 2,05 m) da tela de Rembrandt. Suas figuras têm tamanho natural. O Marquês parado. Mas não olha para o quadro. Sua cabeça está baixa. Parece olhar apenas para a parte inferior do quadro, os pés do filho pródigo ajoelhado. A câmera se aproxima. O som de um avião passando ao fundo. Ele pensa. Entregue aos pensamentos. Reflexivo. A câmera pára alguns segundos na obra focalizando só a figura do pai e filho. Retorna ao Marquês ainda na frente da tela. A câmera desce por suas pernas. Move os pés. Coça um pé com o outro. Suas botas não lembram o calçado vestido pelo pródigo no quadro, mas o movimento do filho, que se colocara em desespero na frente do pai perdendo um dos sapatos, reverbera naquele personagem francês. Já sabemos, pelas cenas anteriores, da fé e das crenças do Marquês. Assim como o filho pródigo, ele busca a salvação.

O som do avião que se ouviu há pouco não pareceu completo. Faltou uma parte. Talvez uma bomba que explodisse a seguir. Guerra e bombardeio. Marquês e Câmera-Diretor saem da sala.

- *Quando você veio aqui antes deve ter sido um desastre. Foi logo depois do incêndio* – diz a Câmera.

- *Já estive aqui antes, mas é como se nunca estivesse estado* – responde o Marquês – *Foi durante a Convenção que tudo foi devastado.*

- *Você não conhece a história russa do século 20. Nossa Convenção durou 80 anos. Um desastre. Um revolução real... Muito triste!*

- *Que tipo de sistema existe agora? Uma república?* – pergunta o Marquês.

- *Eu não sei.*

- *Nunca achei que uma república fosse adequada para um país tão grande como a Rússia.*

- *Vocês europeus são democratas que se comovem com a monarquia. Você é francês, não é?*

Nesse instante eles estão em torno de uma grande escadaria, quando dois guardas saem de uma sala em direção ao Marquês. A sala em questão é a Sala de Arte Italiana dos

séculos 13, 14 e início do século 15. Os guardas caminham para bloquear uma possível visita ao cômodo e fazer com que os visitantes continuem a vagar em outra direção, isto é, no sentido de um corredor que os leva a um grande saguão. Antes disso, porém, uma sala diferente de todas as outras.

- *Quem são vocês? Me desculpe, mas nós estamos perdidos*

- *Por favor, siga em frente* – ordenam os guardas.

- *Nos deixe em paz.*

- *Ficar aqui é proibido.*

- *Nos ajudem, por favor. Quem proíbe? O que é proibido? Tudo é proibido!*

- *É melhor não discutir* – intervém o personagem Câmera-Diretor.

- *Estamos indo. Estamos indo.* – diz o Marquês saindo apressadamente da presença dos guardas.

- *Sei onde podemos nos esconder* – sussurra a Câmera.

- *Me deu um medo de repente. Não gosto de uniformes militares* – revela o Marquês. Parece prever o que os aguarda. Escuridão. Na penumbra vemos o Marquês caminhar até uma porta. Está fechada. Assim como estava fechada a porta da sala que abriga os quadros de Rembrandt.

- *Esta porta não!* – adverte a Câmera. Está desesperado quanto ao que podem encontrar do outro lado.

- *Mas eu gosto dela. É tão bela.*

- *Esta não!*

\* \* \*

O Marquês abre a porta. Ouve-se o ruído de uma ventania. Ele vai entrando com cuidado. O ambiente é assustador. Molduras congeladas estão no chão, apoiadas na parede.

- *Porque está tão frio?*

- *Falei para não entrar* – lamenta-se a Câmera.

- *Que frio! Molduras... Onde estão? Onde estão as telas?*

O local lembra uma marcenaria. O Marquês vê ao fundo um homem agachado trabalhando. Caminha em sua direção.

- *Vamos embora. Eu lhe imploro* – diz o personagem Câmera-Diretor.  
- *Quem está aí?* – pergunta o francês. Um homem responde:  
- *Sou eu. Porque veio aqui?*  
- *Não sei. Simplesmente entrei* – o Marquês se contorce com o frio.  
- *Aproxime-se. Venha aqui* – o homem se levanta.  
- *Estou indo. Talvez precise de ajuda, amável senhor.*  
- *O que? Quem é “amável senhor”?*<sup>154</sup> – o homem se espanta com a maneira que aquele estranho se referira a ele.

- *Eu. Você.*  
- *Aqui não. Aqui não. Não há ninguém. Só cadáveres e caixões. Venha e veja.*  
- *Estou indo.*  
- *É o meu caixão.*  
- *Seu caixão?*  
- *Sim. Eu mesmo fiz.*  
- *Porque esta voz estranha, amável senhor? Porque caixões no Hermitage?*  
- *Amável senhor! É o meu caixão* – o homem se dirige ao Marquês. Vai em sua direção. Não vemos seu rosto. Apenas seu contorno. Uma sombra sem identidade. Uma pessoa, mas não sabemos quem. O Marquês assustado recua.

- *Sim. É seu.*  
- *Você parece bem alimentado, saudável* – o trabalhador parece estranhar o aspecto do francês.

- *Mas onde estão os cadáveres?* – pergunta desesperado o Marquês.  
- *Porque você pergunta “onde”? Não pise nos cadáveres. Você parece bem alimentado. Você pisou nos corpos!* – grita o homem.

Aflito, o Marquês recua. Sai da sala. Bate a porta e vira-se para a câmara.

- *O que aconteceu?*  
- *A guerra* – responde a Câmera.  
- *Qual guerra? Contra quem?* – o Marquês vai se distanciando da porta, olhando o que está ao redor.

---

<sup>154</sup> Com a fundação do estado soviético a palavra “senhor”, equivalente à forma de tratamento “vós”, foi praticamente abolida do vocabulário do idioma oficial, o russo.

- *Contra a Alemanha.*
- *O que é a Alemanha?*
- *Os estados unificados dos germanos. No século 20 a Rússia esteve em guerra contra a Alemanha. Os alemães cercaram a cidade, mas ela não se rendeu. Mais de um milhão morreram.*
- *O que? Mais de um milhão?*
- *Sim.*
- *Este é um preço muito caro. Muito caro. São Petersburgo e o Hermitage pagaram muitíssimo caro.*
- *Na Rússia se diz que a liberdade não tem preço.*
- *Um preço muito caro. Mas talvez não.*
- *De qualquer forma, já foi pago.*
- *A propósito, eu estava errado quando critiquei o seu czar por toda essa beleza e opulência. Mesmo que todos fossem tiranos. – afirma o Marquês.*
- *Silêncio, por favor.*

\* \* \*

*“ANTES DO ATAQUE (1942)<sup>155</sup>*

*Quando se vai para a morte – canta-se  
(mas se pode chorar,  
antes)*

*O mais terrível do combate:  
a vigília do ataque.  
A neve – furos – em torno,  
enegrecida de minas.  
Estrondo –  
o amigo que tomba.  
A morte passou precisa.  
Chegou minha vez,  
sou isca e alvo.  
Quarenta e um,  
ano aziago.*

---

<sup>155</sup> GUDZENKO, Siemión in *Poesia Russa Moderna - Nova Antologia*, SCHNAIDERMAN, Boris, CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 252 - 253.

*A infantaria jaz inteira  
no seu sepulcro-geleira.  
Tenho a impressão de ser um imã:  
atraio enxames de minas.  
Estrondo –  
o tenente, num ronco!  
A morte passou de novo.  
Não temos fôlego de espera.  
E nos conduz sobre as trincheiras  
uma ira que se congela  
em baionetas  
contra goelas  
Foi luta breve.  
Agora funde-se  
a vodca enregelada.  
Extraio a ponta de faca  
sangue alheio  
de sob as unhas.”*

*Siemión Gudzenko*

Quando as tropas alemãs atacaram a então União Soviética em junho de 1941, iniciou-se um processo de transferência de mais de um milhão de peças do museu, enviados em dois trens especiais para a cidade de Ekaterinburgo, nos Urais, onde permaneceram durante o conflito. Os alemães impediram ainda a partida de um terceiro trem que estava sendo preparado pelas centenas de voluntários que trabalharam na evacuação. São Petersburgo, então Leningrado, ficou sitiada durante 900 dias. Nesse período o complexo Museu Hermitage/Palácio de Inverno se transformou quase que em um depósito. Os funcionários do museu que permaneceram na cidade trataram de abrigar ali objetos de outros museus e dos palácios dos arredores de Leningrado, às vésperas de sua ocupação por tropas inimigas. Apesar da fome e dos invernos rigorosos, o museu continuou a exercer sua função de preservação. Nesse período seus funcionários também se ocuparam de manter o edifício nas melhores condições possíveis.

Mas o principal trabalho destes estava no auxílio e cuidados aos feridos decorrentes dos bombardeios e em enterrar os mortos. Os porões do complexo do museu/ palácio se transformaram em abrigos antiaéreos. Até a primeira evacuação destes abrigos, quase um

ano após a invasão alemã, cerca de 12 mil pessoas ficaram permanentemente instaladas ali<sup>156</sup>.

Quanto a Leningrado, a propaganda nazista coincidia com o tratamento dado pelos jornais soviéticos. A fim de denunciar as péssimas condições de vida na União Soviética, as autoridades alemãs preferiam divulgar fotografias de crianças russas magras de outros cantos do país, do que revelar o trágico dia-a-dia da cidade que sitiavam. A imprensa soviética, por sua vez, não media esforços para falsear a terrível situação de São Petersburgo e seus habitantes<sup>157</sup>.

No entanto, essa não foi a primeira vez que a rotina do museu/palácio fora alterada drasticamente. Durante a Primeira Guerra Mundial, os cômodos vazios foram usados para abrigar um hospital improvisado que funcionou entre 1915 e 1917. Nesse período o acervo de obras de arte fora transferido para Moscou.

“TOMARAM . . .”<sup>158</sup>

‘Os tchecos se acercavam dos alemães e cuspiam.’  
(Cf. jornais de março de 1939)

*Tomaram logo e com espaço:  
Tomaram fontes e montanhas,  
Tomaram o carvão e o aço,  
Nosso cristal, nossas entranhas.  
Tomaram trevos e campinas,  
Tomaram o Norte e o Oeste,  
Tomaram mel, tomaram minas,  
Tomaram o Sul e o Leste.  
Tomaram a Vary e a Tatry,  
Tomaram o perto e o distante,  
Tomaram mais que o horizonte:  
A luta pela terra pátria.  
Tomaram balas e espingardas,  
Tomaram cal e gente viva.  
Porém enquanto houver saliva  
Todo o país está em armas.”*

*Marina Tzvietáieva*

---

<sup>156</sup> <http://www.hermitagemuseum.org>

<sup>157</sup> VOLKOV, Solomon. *São Petersburgo, uma história cultural*. p. 440.

<sup>158</sup> TZVIETÁIEVA, Marina in *Poesia Russa Moderna - Nova Antologia*, SCHNAIDERMAN, Boris, CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 166.

**Figura 55. Fachada do Hermitage atingida por granadas e bombas. 1943. Acervo de fotografias do Hermitage.**



**Figura 56. “Galeria Rastrelli” no Hermitage atingida por uma bomba. 1943. Acervo de fotografias do Hermitage.**

**Figura 57. “Pequena Cúpula Italiana”, Hermitage. 1943. Acervo de fotografias do Hermitage.**



## Diplomacia

O Marquês abre a porta com cuidado. Uma cerimônia está em curso. Damas e Cavaleiros, oficiais e autoridades testemunham algum evento importante.

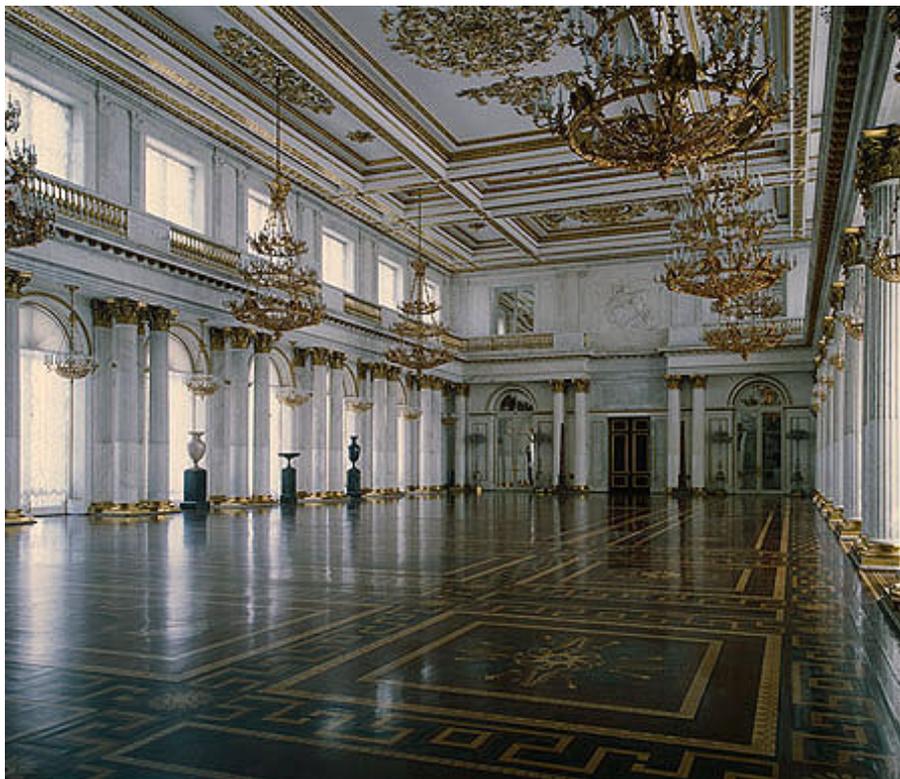


**Figura 58. Cerimônia no “Salão São Jorge”. Cena de “Arca Russa”.**

- *Tome cuidado e fique quieto agora – diz ele para a Câmera.*
- *Estou seguindo você.*
- *Feche a porta rápido.*
- *Pronto.*
- *Na última vez em que vim ao Palácio de Inverno esta sala estava sendo reconstruída por causa do grande incêndio.*

\* \* \*

A princípio chamada de Grande Salão do Trono, hoje o Salão São Jorge, é um dos maiores do Palácio de Inverno, com 800 metros quadrados.



**Figura 59.**  
**Foto do “Salão**  
**São Jorge”.**  
**Hermitage,**  
**São**  
**Petersburgo.**

**Figura 60. *O***  
***fogo no Palácio***  
***de Inverno em***  
***dezembro de***  
***1837.***  
**B. Green. 1838.**  
**Museu**  
**Hermitage, São**  
**Peterburgo.**



O salão foi planejado pelo arquiteto Giacomo Quarenghi e construído entre 1787 e 1795. Nos 200 anos seguintes passou por diversas alterações e reformas e, sem dúvida, a mais significativa de todas elas, ocorreu após sua completa destruição pelo incêndio de dezembro de 1837.

O fogo começou no Salão Field Marshal e durou mais de 30 horas. Uma das paredes de madeira deste salão desmoronou e as chamas se espalharam pelos outros cômodos do palácio. O fogo fora provocado por entulhos e restos de materiais usados na construção e que bloquearam os estreitos canais de ventilação entre as salas e cômodos. O czar da época, Nicolau I, foi avisado e retornou às pressas de uma apresentação no teatro. Diante das chamas intensas, tomou a decisão de salvar o que fosse possível e destruir as passagens que uniam o Palácio de Inverno e o Pequeno Hermitage para evitar que o fogo atingisse o outro prédio e as coleções armazenadas ali.

Alexander Bashutsky, uma testemunha do incêndio descreveu os momentos finais do palácio: *“as últimas horas deste edifício que se assemelhava a uma fênix foram solenemente penosas... Silenciosa e imóvel, com os corações cheios de uma profunda tristeza, havia uma multidão observando. Ocupavam a praça, as ruas adjacentes e até os tetos das casas... Viam através das janelas quebradas como o fogo triunfava, se espalhava, iluminando largos corredores, rachando e derrubando colunas de mármore, deixando escuro tudo o que ali antes brilhava, derrubando cristais e candelabros de bronze, despindo o luxo e arrancando as cortinas das paredes...”*<sup>159</sup>

Em pouco tempo os mais diversos tipos de objetos eram arremessados na neve suja. Peças de mobília, pratos, talheres, estátuas de mármore, vasos de porcelana, objetos de cristal, quadros, cofres, baús, roupas, candelabros e lustres. Todos os luxuosos e valiosos itens que compunham a suntuosa decoração do interior do palácio, bem como os pertences pessoais da família real e as modestas posses dos criados foram retirados às pressas. O incêndio destruiu grande parte da luxuosa residência imperial e toda uma era na história do Palácio de Inverno, deixando apenas ruínas e escombros de aspecto sombrio.

Uma comissão foi formada imediatamente para providenciar a reconstrução. Os arquitetos Vasily Stasov e Alexander Briulov ficaram encarregados de dar ao palácio sua aparência original. Stasov liderou o trabalho nos salas e salões usados para cerimônias,

---

<sup>159</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_En/05/hm5\\_4\\_2\\_1\\_2.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/05/hm5_4_2_1_2.html)

bailes, recepções e jantares, enquanto Briullov foi responsável pela reconstrução dos cômodos privados. Nicolau exigiu que especialmente a escadaria e as duas igrejas do palácio ficassem idênticas às originais. De fato, especialistas dizem que estas estão entre as áreas que dão uma idéia mais fiel de como era o Palácio de Inverno no século 18. Embora desse aos cômodos alguns toques pessoais, Stasov no geral respeitou os desenhos de seus predecessores ao reconstruir a Escadaria Principal do Palácio de Inverno e a Grande Igreja (Rastrelli), o Salão São Jorge (Quarenghi), o Salão Field Marshal e o Salão Memorial a Pedro, o Grande (Montferrand).<sup>160</sup> No Salão São Jorge, o mármore de diferentes tons foi substituído por uma decoração de Carrara branca, enquanto os ornamentos dourados do teto deram lugar a uma pintura.

A decoração suntuosa do recinto refletia o seu propósito de abrigar cerimônias e recepções oficiais. É um dos mais importantes modelos do estilo neoclássico na Rússia e um dos cômodos mais belos do Palácio de Inverno, com seu teto com mármore branco, cinza, vermelho, azul e bronze brilhante, todo feito pelo francês Gabriel Doyen e pelo italiano Giovanni Battista Pittoni. O trono, desenhado por Giacomo Quarenghi para a imperatriz Catarina II, fica em uma das extremidades do salão e acima dele estão figuras alegóricas segurando um escudo com o monograma de Catarina, a Grande.

\* \* \*

- *O assoalho de tacos de madeira não range.* – fala o Marquês com surpresa.

- *Não range.*

- *O embaixador da Pérsia!* – anuncia uma voz que ecoa por todo o no salão.

- *Nos desculpe pelo atraso* - O Marquês vai se desculpando, enquanto passa por entre os cavaleiros presentes, importantes membros da corte. – *Vamos!* – volta-se para a câmara.

- *O embaixador Sua Alteza o Xá... Príncipe Khozrev-Mirza... o filho do futuro Xá, com sua comitiva.*

---

<sup>160</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_En/05/hm5\\_4\\_2\\_1\\_2.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/05/hm5_4_2_1_2.html)

- *Nós somos testemunhas. Nicolau I recebeu as desculpas dos emissários persas referente ao assassinato dos diplomatas russos. Griboedov era um deles, eu acho.* – explica o Marquês.

Alexander Griboedov nasceu em uma família nobre, em 1794<sup>161</sup>, Moscou, filho de um oficial do exército. Considerado um dos aristocratas mais inteligentes e educados da Rússia do início do século 19, Alexander Griboedov foi diplomata, poeta, dramaturgo e escritor russo. Formou-se muito jovem em literatura e direito pela Universidade de Moscou. Poliglota, era estudioso de ciências naturais, economia política, filosofia, lingüística e música. Compôs algumas valsas, hoje em dia ainda populares na Rússia. Serviu o exército por quatro anos, até entrar para o serviço diplomático em 1816. Em 1818 foi enviado à Pérsia, como secretário da missão russa e depois ao Cáucaso. Entre 1823 e 1825 morou em São Petersburgo, onde conheceu vários reformistas, conhecidos como “dezembristas” e que lideraram a revolta que mais ameaçaria a monarquia até então, a Revolta Dezembrista, em dezembro de 1825. Apesar de não ter nenhum envolvimento direto, Griboedov foi preso em Grozny (Chechênia) em 1826 por ser amigo de alguns membros da revolta. Foi enviado à São Petersburgo, onde ficou preso por quatro meses e foi pessoalmente interrogado pelo czar Nicolau I. Livre das acusações foi enviado de volta ao Cáucaso quando irrompeu a segunda guerra Russo-Persa. Seu conhecimento da Pérsia fez com tivesse um papel ativo nas negociações no tratado de paz entre os dois países em 1828. Como recompensa por sua atuação, foi nomeado em seguida embaixador russo em Teerã.

Em 1829 um grupo de fanáticos religiosos atacou a representação russa na cidade, matando muitos de seus membros, entre eles Griboedov. O pretexto para o ataque foi suposto comportamento agressivo de Griboedov em relação aos muçulmanos. No entanto, fontes russas relataram que agentes britânicos, temendo a influência russa em Teerã, juntamente com reacionários persas não satisfeitos com o tratado de paz, foram responsáveis por incitar os rebeldes a atacar a representação russa. Griboedov era um liberal. Sua morte foi uma grande perda para o czar e o general Paskevich, que ambicionavam fazer crescer a influência da cultura russa nas minorias que viviam no Cáucaso. Temendo que os russos usassem a morte de Griboedov como pretexto para uma

---

<sup>161</sup> Há uma grande controvérsia quanto ao ano de seu nascimento. Algumas fontes afirmam que Griboedov nasceu em 1790, bem como 1794 e 1795.

<http://www.enotes.com/nineteenth-century-criticism/griboedov-aleksandr-sergeevich>

nova guerra, os persas enviaram seu príncipe à Rússia para se desculpar pelo ataque, reafirmar que o governo persa não tinha nenhum envolvimento e que esta se tratava, portanto, de uma ação isolada.

Griboedov poderia ter se tornado uma espécie de líder intelectual do país não fosse a morte prematura. Sua comédia em versos, “*Desgraça por Sabedoria*”, satirizando a sociedade de Moscou após a invasão de Napoleão em 1812 foi considerada por muitos críticos a maior comédia da história da literatura russa. Escrita em 1823, foi censurada e proibida de ser encenada por fazer referência a políticos da época e só pôde ser encenada por completo em 1831, dois anos após a morte do autor. Foi lida e muito elogiada por Púchkin e o crescente sucesso popular e fama entre a crítica fez com que fosse liberada. Hoje o restante de sua obra permanece desconhecido e não traduzido. Muitas frases da peça viraram citações e aforismas usados na vida cotidiana dos russos<sup>162</sup>.

\* \* \*

- *Tome cuidado. Os oficiais da corte são astutos. Alguns deles são médiuns. Eles podem sentir sua presença.* – adverte o Marquês.

- *Obrigado pelo conselho. Somos geminianos. Somos curiosos por natureza.*

- *Vou para frente. Talvez eu encontre alguns velhos conhecidos.* – o Marquês imagina poder encontrar naquela recepção alguns colegas dos tempos em que fez parte do serviço diplomático francês.

- *Boa sorte. Te encontro mais tarde.*

A restauração da plataforma, o estrado do trono, fez com que o suporte do trono assumisse a forma de degraus de um pódio. Atrás dele o brasão do Império Russo. A cobertura de veludo em vermelho escarlate, coberta por uma coroa e bordada em ouro cria um cenário de grande impacto artístico em contraposição à parede de mármore branco situada atrás. A plataforma permaneceu inalterada até 1917, quando todos os símbolos imperiais foram removidos. Nos anos 30 a plataforma foi desfeita por completo. Depois da

---

<sup>162</sup> <http://www.enotes.com/nineteenth-century-criticism/griboedov-aleksandr-sergeevich>  
<http://links.jstor.org/sici?sici=0037-6752%28199521%291%3A39%3A1%3C1%3ARPIGGO%3E2.0.CO%3B2-Z&size=LARGE&origin=JSTOR-enlargePage>

Segunda Guerra Mundial, um imenso mapa da União Soviética produzido a partir de pedras semipreciosas para a Feira Mundial de Paris de 1937 foi instalado nesta extremidade do salão, anteriormente ocupada pelo trono. Em uma restauração nos anos 80 o mapa foi retirado e transferido a um museu do Instituto de Mineração da cidade e assim cogitou-se o restauro do trono e de sua base. O trabalho envolveu o estudo de registros históricos, documentos de arquivo e a busca de fragmentos autênticos do tecido bordado a ouro. Muito já havia se perdido com os 200 anos cheios de mudanças. Ainda assim algumas informações e elementos do trono sobreviveram. Ali estava novamente o brasão com a águia de duas cabeças, o trono feito para as medidas da czarina Anna Ioannovna (imperatriz entre 1730 e 1740), as composições adornadas a ouro, a franja, os linhos de ouro, as tranças, trazendo de volta o brilho original.

O nome de Nicolau I, terceiro filho do czar Paulo, é associado a um período particularmente importante na história arquitetônica do complexo Palácio de Inverno/Hermitage. Preocupado com a beleza dos edifícios, não apenas por causa do incêndio de 1837, deu início à construção de uma série de aposentos e salões. O Marquês de Custine deixou sua impressão sobre os eventos oficiais realizados ali:

*“Assisti ao Congresso de Viena e não me lembro de nem mesmo uma cerimônia oficial que possa ser comparada à riqueza de jóias e vestidos, à variedade e esplendor dos uniformes, à grandeza e beleza geral das recepções oferecidas pelo Imperador”<sup>163</sup>.*

As formas do entablamento do trono, a coroa e todos os detalhes foram entalhados à lima na madeira e depois cobertos por ouro. Hoje a sala recuperou sua aparência antiga. No dia de São Jorge – no calendário ortodoxo dia 9 de dezembro –, em 2002, a sala foi reaberta ao público após a restauração da base do trono, mas a cerimônia oficial de conclusão do trabalho ocorreu em fevereiro de 2003.

A imagem de São Jorge, o dominador, tem um papel importante na história dos brasões e insígnias na Rússia. O brasão oficial, símbolo do Estado Russo, tinha a imagem de uma águia de duas cabeças, com um escudo ao centro com a figura de um cavaleiro matando um dragão. Pedro, o Grande, em 1710, se referiu pela primeira vez ao cavaleiro como sendo São Jorge, e desde então aquela imagem passou a fazer referência oficialmente

---

<sup>163</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_En/05/hm5\\_7\\_8\\_1.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/05/hm5_7_8_1.html)

ao santo sob o seu cavalo. Várias versões do brasão foram feitas ao longo da história do Império Russo.



**Figura 61.**  
**Brasão do**  
**Império**  
**Russo. Versão**  
**oficial de 1667.**



**Figura 62. Cena de “Arca Russa”.**

Em 26 de novembro de 1769, Catarina, a Grande, assinou o estatuto da Ordem Militar de São Jorge, o Grande Mártir e dominador. Na cerimônia oficial de saudação da nova ordem, ocorrida no Palácio de Inverno, Catarina colocou em si própria a primeira insígnia. A primeira classe foi condecorada 25 vezes desde 1769. Existem quatro classes. Desde o reinado de Catarina todas as cerimônias oficiais da Ordem ocorrem no Palácio de Inverno, tendo a assembléia de seus membros sempre sido realizada no Salão São Jorge.

Em 1917 a imagem do santo foi retirada do brasão da Rússia e a Ordem foi abolida. Nos últimos anos houve um restabelecimento da imagem de São Jorge na cultura russa, voltando a ser símbolo do brasão de Moscou e do brasão da Rússia.

\* \* \*

Oficiais da corte caminham à frente dos enviados persas. À metade do percurso saem de cena e o príncipe pára. Faz uma saudação. Curva-se. Avança lentamente pelo salão, faz mais pausa e se inclina. Dá mais alguns passos e em respeito ao czar, curva-se e se dispõe a sua frente.

O príncipe persa faz um breve discurso em sua língua. Termina e saúda mais vez o imperador russo. Um oficial da corte avança e passa a ler uma tradução do comunicado:

*“Poderoso Monarca Imperador! A natureza pacífica da Pérsia e a união, a aliança consagrada que existe... entre Vossa Majestade e o Xá foi ameaçada por uma desgraça. Sobre o seu poder, uma multidão furiosa de Teerã... cometeu um ato de maldade desconhecido, inédito. A vítima foi a missão russa. O coração honesto e virtuoso de Fetkh-Ali-Shah... ficou horrorizado pela idéia de que um grupo de malfeitores... pudesse destruir nossa paz e união. Sua Majestade, o Xá me enviou, seu neto... para pedir que vós, soberano... apague este fato da memória. Faça com que o mundo saiba, que a despeito desta tragédia... dois monarcas sensatos, com sua infinita sabedoria... falam abertamente e superam qualquer suspeita. Com a maior alegria, me coloco a sua frente... Vossa Majestade Imperial. Venho trazer o desejo de meu avó... de fortalecer a paz entre nossos povos.”*

O príncipe então se curva, aproxima-se, entrega um canudo com a carta ao czar e recua alguns passos, enquanto o soberano russo passa o canudo a um assistente. Este então abre um livro com a resposta oficial do Império russo. Estufa o peito e começa a ler, enquanto a imagem vai se deslocando:

*“Sua Majestade Imperial me ordena assegurar à Vossa Excelência o prazer de escutar sua explicação assim como uma honrada justificativa... por parte de seu soberano.”*

A leitura prossegue, porém a legenda cessa e sua mensagem não está mais disponível para nós espectadores. A Câmera-Diretor se vira e passa focalizar o corredor com os guardas, damas e cavalheiros que acompanham atentamente as palavras do czar. Ela se aproxima de algumas faces à medida que vai alcançando o fundo do salão. Lá, do outro lado do “palco” da cerimônia está o Marquês. Cabeça baixa, ele ouve a repreensão de um oficial bastante severo e irritado:

*- Tenho observado você! Quem lhe deixou entrar? Você não tem nada para fazer aqui!*

*- É verdade.*

*- Então você deve partir de uma vez por todas! Saia! Fora!*

*- Não tinha nenhuma intenção de ficar.*

*- Fora!*

O Marquês deixa o salão, enquanto fala à Câmera:

*- Esta cerimônia ainda vai continuar por mais algumas horas. Como um ex-diplomata tenho plena consciência disto. Um terrível tédio vai se instalar. Terrível!*

Vira a cabeça para trás e vê a figura do espião em meio à escuridão de uma passagem que leva ao próximo salão.

*- Me deixe em paz!*

\* \* \*

Em 14 de dezembro de 1825, membros da alta nobreza, com suas armas engatilhadas, se aglutinaram na praça do Senado, em frente ao Palácio de Inverno. Estavam descontentes com os ilimitados poderes de seus monarcas e reivindicavam um regime monárquico constitucional, de orientação liberal e já comum em vários reinos da Europa Ocidental.

O abuso da autoridade e a geral ausência de qualquer legitimidade na coroação de Nicolau I foi o estopim para o levante. O czar Alexandre havia falecido em novembro daquele ano e pela ordem de sucessão imperial, o próximo monarca seria o irmão de Alexandre, Constantino, que abdicou de seu direito e atribuiu o poder ao irmão mais novo, Nicolau, em uma manobra conhecida apenas entre os Romanov.

Ao participar da ocupação de Paris entre 1814 e 1818, tropas russas tomaram contato com os ideais ainda fecundos da Revolução Francesa, trazendo estes princípios para Moscou e São Petersburgo. A massa de insurgentes na praça do Senado em 1825 clamavam por Constantino, de perfil mais liberal e modernizador. A rebelião foi duramente reprimida pelo novo czar, Nicolau I, que participou pessoalmente do interrogatório dos líderes do levante e os puniu com o exílio, e em outros casos, com fuzilamento.

No ano seguinte à Revolta Dezembrista e após o julgamento dos seus integrantes, muitos deles amigos de Púchkin, o poeta escreveu:

*NICOLAU I (1826?)<sup>164</sup>*

*Há pouco é czar e opera  
milagres com afinco:  
mandou já cento e vinte homens à Sibéria  
e, ao cada falso, cinco.*

*Púchkin*

Em 1826 Púchkin enviou ao czar Nicolau I uma humilde petição, em que pedia autorização para deixar a propriedade do pai para realizar uma viagem.<sup>165</sup> Além deste pedido, Púchkin também enviara uma carta ao novo czar<sup>166</sup>, na qual dizia jamais ter feito parte de qualquer organização secreta e se comprometia a nunca se filiar a qualquer uma. Nicolau I permitiu que Púchkin regressasse a São Petersburgo. No entanto, sua liberdade não foi completa. Continuava vigiado e seus escritos permaneciam censurados. O poeta ficara agregado à corte, ocupando um cargo subalterno, enquanto sua esposa, a bela Natália Gontchatova, brilhava nos salões. Endividado, Púchkin foi obrigado a contrair um empréstimo junto ao próprio czar. Cada vez mais dependente das autoridades e deprimido, sua situação se agravou quando um jovem francês passou a cortejar sua bela esposa. Em uma intriga crescente que culminou com uma carta anônima escrita em francês circulando pela nobreza de São Petersburgo em que o poeta era ridicularizado, levou Púchkin a

---

<sup>164</sup> PÚCHKIN, A. A dama de espadas, prosa e poemas. p. 265.

<sup>165</sup> Fato ocorrido após a cirurgia realizada por causa de um aneurisma e mencionada nas páginas 62 e 63 desta dissertação.

<sup>166</sup> Nicolau I foi czar da Rússia entre 1825 e 1855.

desafiar o jovem francês em um duelo. O embate se deu nos arredores da cidade no início de 1837. A morte prematura de Púchkin, um exímio atirador, aos 37 anos, foi motivo de especulações a respeito da possibilidade de ter sido vítima de uma cilada política preparada pela corte.<sup>167</sup>

\* \* \*

No período que se seguiu à Revolta Dezembrista a circulação de cópias manuscritas de poemas e textos políticos tornou-se prática comum alternativa à subordinação à censura oficial. Nos dois poemas que se seguem, também divulgados da mesma forma, Púchkin dirige-se aos muitos amigos integrantes da rebelião e exilados nos campos de trabalhos forçados da Sibéria, no fundo das minas de carvão<sup>168</sup>:

*MENSAGEM À SIBÉRIA (1827)<sup>169</sup>*

*Fundo nos veios da Sibéria,  
tende paciência e brio: jamais  
é vão sofrer pena severa  
quando são altos os ideais.*

*Constante irmã de desventura,  
logo a esperança propicia  
júbilo e ardor na furna escura;  
há de chegar o ansiado dia:*

*hã de alcançar-vos amizade  
e amor, rompendo a tranca atroz,  
como, através de muro ou grade,  
chega-vos livre a minha voz.*

*Vereis, sem peso de correntes,  
ante as masmorras arrasadas,  
a liberdade – e irmãos contentes  
devolverão vossas espadas.*

*Púchkin*

---

<sup>167</sup> Nota do tradutor. PÚCHKIN, A. A dama de espadas, prosa e poemas. pp 281 – 282. Notas de GUERRA, Nina e GUERRA, Filipe. PÚCHKIN, Aleksandr. O Cavaleiro de bronze e outros poemas. pp. 12 – 14.

<sup>168</sup> Nota do tradutor. PÚCHKIN, A. A dama de espadas, prosa e poemas. p. 282.

<sup>169</sup> PÚCHKIN, A. A dama de espadas, prosa e poemas. p. 270.

19 DE OUTUBRO DE 1827 (1827)<sup>170</sup>

*Amigos meus, que Deus vos guarde,  
No serviço do czar, no labor,  
Nas orgias da amizade,  
Nos mistérios doces do amor!*

*Amigos meus, Deus vos ampare,  
Nas agras da vida, na procela,  
Na terra alheia, no ermo do mar  
E nos fundos negros da terra!<sup>171</sup>*  
Púchkin

---

<sup>170</sup> PÚCHKIN, Aleksandr. O Cavaleiro de bronze e outros poemas. p. 105

<sup>171</sup> “E nos fundos negros da terra!” é uma referência ao trabalho que seus amigos dezembristas condenados eram forçados a realizar no fundo das minas de carvão da Sibéria. Notas de GUERRA, Nina e GUERRA, Filipe. PÚCHKIN, Aleksandr. O Cavaleiro de bronze e outros poemas. p. 160.



## Porcelanas

Assim como o Salão São Jorge, o Salão Armorial era utilizado para cerimônias oficiais. A sala é decorada com candelabros de bronze, escudos com os brasões de todas as províncias russas, estátuas de antigos guerreiros russos nas extremidades da sala e uma série de colunas que sustentam um balcão.

- *Estimo muito a magnificência e o esplendor da realeza. Stasov não foi um mau arquiteto. Ele cultuava a disciplina, mas deixou algum espaço para o espírito.*

- *Nós não podemos ficar aqui. A cerimônia vai terminar e então todos entrarão aqui.*

- *Meu Deus! Porcelana Sèvres, meu ponto fraco!*

A família do Marquês de Custine fez fortuna fabricando porcelana e o próprio Marquês apreciava muito esse material cerâmico, daí seu interesse pelas porcelanas dispostas na sala que vai abrigar os participantes da recepção.

Até o final do século 17, a porcelana feita na Europa não tinha um estilo próprio e um cuidado tão apurado na manipulação dos materiais envolvidos em sua confecção. Ela apenas copiava a oriental. Foi neste período, no entanto, que a produção francesa de porcelana, se diferenciando pelo trabalho meticuloso de seus artesãos, rapidamente ganhou a atenção das cortes de toda a Europa.

Em 1738, beneficiado economicamente pelo reinado de Luís XV, que estimulava as artes e o artesanato de luxo, Orry de Fulvy convocou alguns artesãos da manufatura de Chantilly, a mais importante na França até então, e montou uma fábrica no Castelo de Vincennes. No entanto, devido às luxuosas instalações a indústria dava muitos prejuízos, até que em 1757 o Rei Luís XV assumiu a administração da fábrica, bem como as suas dívidas. Transferida para Sèvres, teve início a produção da porcelana fabricada na Manufatura Nacional de Sèvres, próxima à Paris. A manufatura foi protegida pelos ricos membros da nobreza, admiradores do produto e pelo próprio Luís XV, que emprestou as iniciais de seu nome para compor a marca das peças – os dois *Ls* entrelaçados com uma coroa no caso da porcelana dura, e sem coroa na porcelana cristalina. Atraindo químicos, escultores e fundidores das mais diversas localidades, vários modelos foram desenvolvidos

e guardados em segredo pelos seus artesãos, sendo o mais famoso deles o da chamada “pasta leve”.

As peças de Sèvres adquiriram um estilo único de decoração e um crescente valor artístico, tornando-se símbolo de pompa e bom gosto em toda a Europa e espalhando-se pelas cortes de todo o continente. Ainda hoje a porcelana produzida em Sèvres é considerada a mais importante e refinada porcelana da Europa.

- *Lindo! Inimitável!*

- *Realmente.*

Duas mesas estão dispostas no amplo salão. Os criados terminam os preparativos e se incomodam com a presença do estranho. O Marquês pára. Admira os talheres, copos e pratos. Está mesmo encantado.

- *Este é o serviço de camafeu?*

- *Sim. Não tão perto, por favor.* – diz um criado próximo ao Marquês.

Camafeu é uma jóia com camadas em diversos matizes e esculpida em relevo com o busto do monarca. Até o final do século 19, essa peça teve grande destaque dentre as jóias esculpidas e entalhadas. A sua origem remonta ao período helênico, na Grécia Antiga. De acordo com a lenda, Alexandre, o Grande, tinha não apenas o seu pintor, Apelles, mas também o seu gravador de pedras, Pyrgoteles, que o retratava com as características de Zeus. No Renascimento, a gliptologia (ou cliptografia), a arte de gravar pedras, foi retomada pelos reis franceses, que pagavam caro aos gravadores italianos. O Hermitage possui uma grande coleção de pedras gravadas, que oferece uma ampla visão das mais diversas escolas e estilos da cliptologia. Diversos czares encomendaram seus retratos em camafeu a artistas europeus convidados a trabalhar na Rússia e atraídos por pagamentos generosos. Essas peças constituem a coleção imperial de camafeu mais cara do mundo<sup>172</sup>.

- *Quanta beleza!* – Marquês.

- *Senhor, é impraticável arrumar a mesa com o senhor aqui. Você pode admirar mais tarde, quando estiver sentado. Por favor, saia.*

O conjunto do serviço em porcelana, conhecido como “Serviço Camafeu”, fabricado em Sèvres para Catarina II é composto por pratos, talheres e xícaras suficientes para o

---

<sup>172</sup> KAGAN, Julia. “Cameos”, in STEWARD, James Christen e ANDROSOV, Sergey. *The Collections of the Romanovs: European art from the State Hermitage Museum, St. Petersburg*. London: Merrel Publishers Limited, 2003. pp. 153 – 155.

jantar, a sobremesa, café e chá de 60 pessoas e inclui 744 peças. Encomendado por Catarina em 1777 como presente para o príncipe Grigory Potemkin, a sua confecção mobilizou a maior parte dos funcionários de Sèvres por dois anos.



**Figura 63.**  
**Cena de**  
**“Arca**  
**Russa”.**



**Figura 64.**  
**“Salão**  
**Armorial”,**  
**Palácio de**  
**Inverno, São**  
**Petersburgo.**

**Figuras 65 e 66. Cenas de “Arca Russa”.**



**Sèvres. Museu Hermitage,  
São Petersburgo.**



**Figura 68. Pintura de  
camafeu em uma porcelana  
de Sèvres. Museu Hermitage,  
São Petersburgo**



**Figuras 69 e 70.  
Monograma da  
czarina Catarina II  
(Ekaterina) em  
porcelana. Museu  
Hermitage, São  
Petersburgo.**

Os utensílios foram decorados com representações de camafeus sobre temas da Grécia e Roma Antiga – Catarina tinha grande interesse por pedras gravadas e uma coleção com cerca de dez mil peças –, formando uma espécie de “enciclopédia” da arte antiga, com mais de duas mil imagens apenas nos pratos. Em fundo azul celeste e turquesa, com

ornamentos dourados, a grande maioria das peças trazem o monograma da czarina, a letra E – já que em russo seu nome é pronunciado “Ekaterina” –, com uma coroa em cima.

A coleção foi mantida no palácio do príncipe até o ano de sua morte, 1782, e então deslocada para o Palácio de Inverno e por fim à exposição permanente do Hermitage em 1911. Mais de 160 peças foram roubadas durante o incêndio de 1837 e em 1856 a embaixada francesa em São Petersburgo informou que cem itens estavam sob a posse do marchand inglês, John Webb. Sob o reinado do czar Alexandre II, grande parte deles voltaram à Rússia e hoje integram o acervo do museu.<sup>173</sup>

Todos os criados se incomodam com o invasor. Vão aos poucos fazendo-o recuar, mas o Marquês parece não se distrair com o agito. Está encantado demais.

- *Que elegância genuína! O azul e o amarelo-ouro são encantadores. E o sedimento cor de vinho! Sempre cozinheiros tão maravilhosos aqui no Palácio de Inverno.*

- *Você se lembra do sabor da comida?* – Pergunta a Câmara-Diretor.

- *Não, eu já esqueci.*

- *Você esqueceu...*

- *Visite os outros salões, enquanto espera a chamada para o jantar* – diz um dos empregados.

- *Que azul!*

- *Por favor, senhor* – insistem os criados.

- *Há uma dança logo ali. Vamos lá. Vamos sair daqui.*

- *Estamos sendo afugentados.* – diz a Câmara.

- *Afugentados...*

---

<sup>173</sup> <http://www.hermitagemuseum.org>. KAGAN, Julia. “Cameos”, in STEWARD, James Christen e ANDROSOV, Sergey. *The Collections of the Romanovs: European art from the State Hermitage Museum, St. Petersburg*. p. 189.



## Câmara Escura

Somos afugentados do brilho das porcelanas. A parede que separa o salão anterior do que estamos sendo levados pela Câmara e pelo Marquês passa pela nossa frente como se fosse a moldura de um quadro. Penumbra, breu, sombras. Temos dificuldade em notar os detalhes e os contornos.

- *Está tão escuro aqui.* – diz a Câmara

A câmara se move até nos levar ao lado esquerdo da sala. Ali, parado, está o Marquês. A pouca luz que entra por uma janela atrás dele nada revela. Apenas reforçam as sombras. Naquele canto, o Marquês. O clima austero. Extremo silêncio. Lembra a calma e a sobriedade do interior de uma igreja ou alguma espécie de santuário. Com o olhar fixado para o alto exclama:

- *Céus! Vejo que você nunca viu um czar, nem imperadores, monarcas ou príncipes em toda a sua magnificência.*

- *A Monarquia não é eterna.*

- *Como se eu não soubesse... Não tenho o direito de sonhar um pouco?*

- *Somos livres. Você e eu. Sonhe.* – diz a Câmara já sussurrando, aguardando em silêncio a confirmação de algum ruído. - *Tem alguém ali. Você escuta vozes?*

Silêncio. Apenas o som de alguns diálogos ao fundo amplificados pelo eco da sala.

A imagem balança. Parece bailar com o suave som de um piano. As vozes ficam mais nítidas.

- *Senhor, não as escuta?*

- *Não, não escuto nada.*

Leve e suavemente a câmara vai se distanciando do enquadramento próximo ao Marquês. A imagem vai se abrindo. Aos poucos vamos enxergando um espaço amplificado, mas ainda não podemos ver bem o que se passa ali. Trata-se apenas de um grande salão. Este é o Salão Memorial a Pedro, o Grande.

Em abril de 1833, o Imperador Nicolau I encomendou ao arquiteto francês Auguste Montferrand a restauração do conjunto de duas grandes salas do Palácio de Inverno: o salão

Field Marshal e o Memorial a Pedro, o Grande. Com o grande incêndio de 1837, a sala também foi reformada por Stasov.

O ambiente da sala, que é dedicada a Pedro, é suntuoso e solene. Um veludo escuro cobre as paredes, adornadas com mil pedras de bronze douradas em formato de águias com duas cabeças. Nas paredes dois quadros celebram as vitórias de Pedro sobre Charles XII, da Suécia: “*A Batalha de Lesnaya*” e “*A Batalha de Poltava*”, respectivamente de Barnabo Médici e Pietro Scotti. A sala parece uma espécie de santuário dedicado a um dos czares mais lembrados da história Rússia.

O monograma de Pedro, as duas letras P, em latim “*Petrus Primus*”, assim como as águias de duas cabeças e as coroas são os temas que decoram as letras em estoco, as pilastras, os frisos em alto relevo e as pinturas no teto e nas paredes.

A câmara termina o seu lento trajeto focalizando uma espécie de altar.

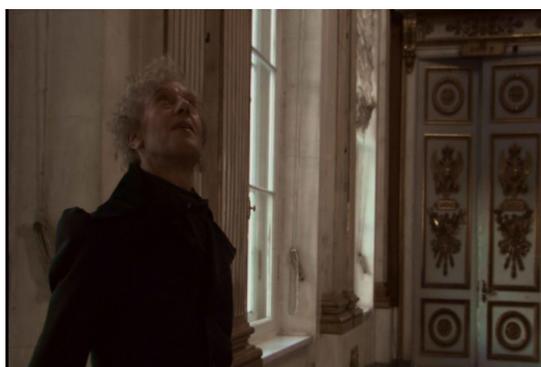
- *Veja, alguém está se movendo ali.*

- *Onde? Onde?*

Vozes ecoam. Três homens estão à frente deste “altar”. Atrás deles um quadro intitulado “*Pedro, o Grande com Minerva*”, do italiano Jacopo Amiconi (Amigoni), artista originário de Veneza, que trabalhou em vários países da Europa e fazia retratos e pintava figuras mitológicas e passagens históricas. No quadro de Amiconi, pintado entre 1732 e 1734, Pedro, o Grande, posa ao lado de Minerva, que olha para o soberano.

Minerva, também conhecida com o nome de Pallas Athena na Grécia Antiga, é a deusa da sabedoria, das artes e da guerra. Minerva era filha de Júpiter, que após engolir a deusa Métis (prudência), pediu a Vulcano que usasse seu melhor martelo para abrir sua cabeça. Do cérebro de Júpiter saiu Minerva, já adulta e armada com escudo, lança e armadura. Minerva disputara com Netuno qual dos dois daria o nome à cidade que o deus Crecops mandara edificar. Venceria a disputa aquele que produzisse algo de maior beleza e significado. Com sua lança, Minerva fez nascer da terra uma oliveira florida. Netuno, com um golpe de tridente, fez nascer um cavalo alado. Os deuses decidiram a favor de Minerva por ser a oliveira um símbolo da paz e assim a cidade teve o nome de Athenas, como os gregos a chamavam. Minerva é representada com um capacete na cabeça, um escudo na mão e lança no braço. Tendo sempre instrumentos matemáticos perto de si, também é tida como deusa das ciências.

Ali, próximo ao quadro, estão os três homens: Boris Piotrovsky, acadêmico, arqueólogo, ex-diretor do Hermitage; Mikhail Piotrovsky, diretor do museu desde 1992; e o professor e diretor do Hermitage entre 1934 e 1951 Iosif Orbeli. Como diretor do museu durante a Segunda Guerra Mundial, Orbeli comandou o trabalho de remoção das obras e esteve no abrigo construído sob o Hermitage nos primeiros anos da guerra. No filme Mikhail Piotrovsky faz o papel de si mesmo e aparece nesta sala contracenando com o personagem de seu pai, Boris Piotrovsky, diretor do museu por 26 anos, de 1964 a 1990, ano de seu falecimento.



**Figura 71. Cena de “Arca Russa”.**



**Figura 72. “Salão Memorial a Pedro, o Grande”. Palácio de Inverno, São Petersburgo.**



**Figura 73. Pedro, o Grande com Minerva. Jacopo Amiconi. 1732 – 1734. Palácio de Inverno, São Petersburgo.**



**Figura 74. Cena de “Arca Russa”.**

O diálogo agora está mais nítido.

- *Senhor Orbeli, eu não entendo. O que tem te perturbado? Você e meu pai sabem: nenhum inseto pode danificar esse trono.* – diz Mikhail.

- *É feito de prata e tratado com madeira de carvalho.* – diz Boris Piotrovsky

- *Não é o trono. Estou muito preocupado. Vê aquele veludo de leões. Está totalmente gasto.* – afirma Orbeli.

- *Nós vamos restaurá-lo. Seja paciente.* – assegura Mikhail.

- *Você não tem tempo.* – interrompe Orbeli.
- *Você tem razão, Orbeli. Nós também não temos tempo* – afirma Boris Piotrovsky.
- *Você nunca mais verá ele de novo. Fale! Ele é seu filho.* – clama Orbeli.

Com a crescente tensão a imagem se desloca para o lado direito. A Câmera se perturba com a conversa:

- *Que dificuldade eles estão tendo? Parecem desconfortáveis uns com os outros.*
- *O que você espera? Você desceu do céu... e não sabe mais se comportar.*

A câmera volta a focalizar os três homens.

- *Seu filho é o diretor do Hermitage. Assim como você e eu anteriormente. As guerras pela frente... guerras terríveis, mas conseguimos preservar tudo isso ao longo de todas as catástrofes.* – diz Orbeli.

\* \* \*

*“No dia 10 de dezembro de 1941, na Leningrado totalmente cercada e sitiada, em um dos salões do Hermitage, onde a temperatura atingia -12° [Celsius], um grupo de pessoas estava reunido para comemorar o 500o aniversário do grande poeta uzbesque Nava’i. Enquanto os versos de Nava’i’s estavam sendo lidos, o ar era sacudido pelas explosões, pela bombas dos alemães, mas ninguém deixava o recinto onde ocorria a reunião.”*

*Iosif Orbeli*<sup>174</sup>

\* \* \*

Os três prosseguem. Perambulam em silêncio, aflitos e com passos curtos.

- *Não consigo escutar mais. E você?* – pergunta o Marquês.
- *Sim, eu escuto. Mas não muito bem.* – afirma a Câmera.
- *O que eles estão dizendo?*

---

<sup>174</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5\\_3\\_2\\_07.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5_3_2_07.html)

- *O Piotrovsky mais velho está perguntando... se o telefone do diretor está sendo vigiado. Seu filho diz 'esqueça isso. Prefiro falar dos gatos do Hermitage. Eles ainda estão aqui.'*

Boris Piotrovsky e Iosif Orbeli dedicaram-se arduamente por esse museu. Sofreram intensamente as dificuldades de seu tempo. Orbeli, principalmente, durante a guerra, sob a cotidiana ameaça de destruição. O fim sempre era eminente. Com a pressão da espionagem e a perseguição stalinista, vigiando, controlando e instalando escutas, interferindo em tudo e punindo a todos, Boris Piotrovsky, ainda assim, crê que podia ter feito mais:

- *Há tantas pessoas que eu não fui capaz de ajudar. Dez anos se passaram. Vocês sabem do que eu estou falando.*

- *Mas todos falam bem de você. Seus livros ainda são publicados. E os do senhor Orbeli também.* – diz Mikhail para os dois ex-diretores.

- *Isso é particularmente admirável Os mortos choram de alegria ao saber que foram reimpressos. Especialmente depois de 37 anos, Mikhail.* – fala Boris Piotrovsky.

- *Ainda há algo te incomodando? São as autoridades? Eles querem os frutos das árvores. Eles não estão interessados em saber como nutrir a árvore da cultura. Mas será a condenação deles se a árvore cair. Aí não haverá mais nada. Eles não conseguem entender isso?* – diz Orbeli.

- *Senhor Orbeli, o que nos espera?*

\* \* \*

## *EPÍLOGO*<sup>175</sup> (1940)

### *I.*

*Aprendi como os rostos se abatem,  
E sob a pálpebra espreita o medo,  
E como a dor se grava sobre as faces  
Duras páginas de escrita cuneiforme,  
Como os cachos negros e cinzentos  
Se tornam prata, de repente,  
Murcha o sorriso em lábios resignados,  
E num árido esgar estremece o susto.*

---

<sup>175</sup> AKHMÁTOVA, Ana. *Réquiem*. São Paulo: Art Editora, 1991. pp. 55 – 57.

*Não rezo só por mim  
Mas todas as que estiveram lá, comigo,  
No frio feroz, no calor de julho  
Sob a rubra muralha que se tornou cega.*

## II

*Chegou de novo a hora do sufrágio,  
Vejo, ouço, sinto a todas vós:*

*Aquela a quem a custo levaram ao postigo,  
Aquela que não mais pisa o chão nativo,*

*Aquela que a linda cabeça sacudia  
Dizendo: “Aqui venho, como em casa”.*

*Queria chamar a todas pelo nome  
Mas tiram-me a lista e não há como saber.*

*Para elas teci ampla mortalha  
De suas pobres palavras, recolhidas.*

*Delas me lembro sempre e em toda parte,  
Não as esquecerei em nova desgraça.*

*E se fecharem minha boca atormentada,  
Pela qual gritam cem milhões de almas,*

*Que elas comemorem assim mesmo,  
Na vigília do dia do meu sufrágio.*

*E se por ventura decidirem nesta terra  
Em minha honra erguer um monumento,*

*Concordo com a pompa  
Mas que não o instalem*

*Perto do mar onde nasci:  
O último laço com ele está rompido,*

*Nem no jardim do czar junto ao tronco secreto,  
Cuja sombra inconsolável ainda me procura,*

*Mas aqui onde eu fiquei trezentas horas  
Sem que me abrissem o ferrolho.*

*Porque mesmo na morte abençoada eu temo*

*Esquecer o estrondo negro das marússias<sup>176</sup>,*

*Esquecer como bati a porta detestada  
E uivava a velha, animal ferido.*

*Que das imóveis pálpebras de bronze  
Como lágrimas flua a neve derretida,*

*E o pombo da prisão arrulhe ao longe,  
E silenciosas vão, as barcas, pelo Nieva.*

*Akhmátova*

\* \* \*

Eles interrompem a conversa. Mikhail vira-se para o lado, como se alguém estivesse lhe chamando.

- *Estou indo! Fale!*

- *Escute, Mikhail...* – Orbeli tenta impedir que ele se vá.

- *Deixe-o ir.* – diz Boris.

- *Você está completamente sozinho.*

No meio desta tensão, eles se calam, como se qualquer ação fosse em vão. O Marquês passa à frente dos homens:

- *Eles não vão dizer nada para ele. Eu sei, pergunte para mim!*

- *Estou perguntando para você.* – diz a Câmera.

- *Todo mundo pode ver o futuro... mas ninguém se lembra do passado.* – diz o

Marquês se retirando da sala e indo para o recinto seguinte. Nele um grupo de militares se coloca em ordem e marcham.

- *Veja, como são bonitos! Que homens refinados! Bonitos uniformes, mesmo não gostando de militares.* – diz o Marquês.

- *Você não respondeu minha pergunta.*

---

<sup>176</sup> Como eram chamados, em São Petersburgo, os furgões da polícia na época de Stálin.

## Império

O Marquês vê cinco belas jovens espiando uma sala por uma porta entreaberta. Ele as afugenta. Ninfas. Cariátides. Anjos. Elas passam por um corredor.



**Figura 75. Cena de “Arca Russa”.**

Uma passagem. Outra passagem. Ele as persegue. Elas correm, mas mais parecem flutuar. Os seus véus, os movimentos de seus braços lembram folhas que são levadas suavemente por um vento que vem de longe. Junto com o Marquês, com a câmera, vamos seguindo os seus passos e avançando neste corredor que lembra uma garganta ou um outro canal, outro tecido qualquer das entranhas da memória. Um vento que é gerado pelo movimento da história. “*Corram, não posso acompanhar vocês*” – o Marquês sabe que a disposição, o entusiasmo daquelas moças, a explosão de alegria reside na juventude, na flor da idade que nada teme e tudo anseia. “*Pequenos pássaros*”. Sem fôlego, ele fica para trás.

À medida que avançam, a imagem de duas senhoras caminhando no fim deste corredor vai ficando mais nítida por entre as jovens. Estão todas ali na “Galeria de Retratos

da Dinastia Romanov”, um longo corredor com retratos dos representantes da dinastia, incluindo Pedro, o Grande e o ultimo dos czares, o imperador Nicolau II. Uma das duas se vira: “*Crianças. Crianças. Anastácia, onde você está indo?*”. Ali estão a imperatriz Alexandra, esposa de Nicolau II, e uma jovem freira. “*São tão leves*”, diz ainda a imperatriz, que sem desviar o olhar de seu caminho, completa: “*Você está sempre olhando por mim*”. Vira-se para sua acompanhante. Elas se olham.

- *Tenho uma sensação ruim* – diz a imperatriz.

- *Não se assuste. Reze. Eu rezarei pela senhora.* – a jovem freira tenta tranquilizá-la, mas suas palavras não têm efeito. Assustada Alexandra vira-se para trás em um movimento brusco.

- *Ouviu isso? Você ouviu os disparos?*



**Figura 76. Cena de “Arca Russa”.**

- *Acalme-se. Deus está com a senhora.*

\* \* \*

*OS DOZE (1918)<sup>177</sup>*

*O vento vaga, a neve dança.  
A coluna dos doze avança.*

*Nos fuzis, uma negra tira.  
E o fogo, fogo, fogo gira...*

*Na boca um toco, à testa um gorro,  
Falta somente um ás de ouros.*

*Liberdade, liberdade,  
Sus, sus, sem cruz!*

*Tra-ta-tá!*

*Faz frio, frio atroz.*

*- Kátia e Vanka estão na taverna...  
- Muita gaita entre a meia e a perna!*

*- Vaniuchka está cheio da nota...  
- Já foi nosso, agora é da bota!*

*- A! Vankanalha de uma figa,  
Não ponha a mão na minha amiga!*

*Liberdade, liberdade!  
Sus, sus, sem cruz!  
Kátia e Vanka, braços dados,  
Para que, para que abraçados?*

*Tra-ta-tá!*

*E o fogo, fogo, fogo gira...  
Fuzil no ombro, negra tira...*

*Revolução, mantém o passo!  
O inimigo arma o laço!*

*Ergue o fuzil, továrích, sem receio!  
Mira na Santa Rússia, nem no meio*

*Da nauseabunda,*

---

<sup>177</sup> BLOK, Aleksandr in “Poesia Russa Moderna - Nova Antologia”, SCHNAIDERMAN, Boris, CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. pp. 37 – 47.

*Gravebunda,  
Moribunda,*

*Sus, sus, sem cruz!*

*Aleksandr Blok*

\* \* \*

Toda a luz suave que as iluminava alguns metros atrás já não existe mais. Continuam caminhando, mas a escuridão daquele caminho aumenta cada vez mais, até que não mais podemos enxergá-las. Uma entrada para um outro recinto, bem adiante, no final do corredor, é tudo o que espectador pode ver. A apreensão, o medo, a angústia pelo futuro incerto vai deixando Alexandra ainda mais inquieta. Continuam a caminhar lentamente. Vozes pausadas e equilibradas, mas que contrastam com a iminência de um colapso.

*- Acho que alguém está nos seguindo.*

*- Acalme-se, Alexandra. Acalme-se.*

*- Se pelo menos Aléxis pudesse correr...*

*- Acalme-se.*

*- Os médicos não servem para nada. Não há esperança. É minha culpa.*

Elas chegam ao fim deste “túnel” e entram em uma sala cheia de colunas, em que as jovens que há poucos segundos passaram pelo corredor dançam saltitantes. Esta é a antesala da Pequena Sala de Jantar.

*- Crianças! Crianças! Comportem-se!*

Alexandra se aproxima das garotas e pega uma delas pela mão. Ela se difere das outras quatro por uma estatura um pouco menor. É também mais jovem. Uma criança. Seu vestido de festa contrasta com os véus flutuantes das ninfas.

*- Anastácia, venha aqui. Onde você estava? Procurei por você toda a manhã.*

*- Estávamos brincando.*

*- Vamos.*

Mãe e filha entram na Pequena Sala de Jantar. As quatro meninas acompanham as duas até a porta. Não se permitem entrar e ficam ali paradas, esticando os pescoços para ver o que se passa. De novo, estão curiosas demais. A câmera as focaliza em close, se aproxima

de seus belos rostos e lentamente se desvia para o interior da sala de jantar. A sala fazia parte dos cômodos particulares de Nicolau II.

\* \* \*

O czar Alexandre II morreu em 1881 em seu estúdio, para onde foi levado logo depois de ter sido ferido em um ato terrorista. Seu filho e herdeiro Alexandre III optou por não residir no Palácio de Inverno, mas morar durante o verão no Palácio Gatchina, no subúrbio da cidade, e durante o inverno no Palácio Anichkov. O grupo terrorista “Vontade do Povo” havia realizado vários atentados a Alexandre II, inclusive uma explosão de dinamites no próprio Palácio de Inverno em fevereiro de 1880, na sala de jantar onde os membros do grupo acreditavam que ele estaria no momento da detonação.

Com sua ascensão ao trono, Nicolau II estava empenhado em voltar a fazer do Palácio de Inverno a residência oficial do soberano do Império Russo. Em 1895 encarregou o arquiteto Alexander Krasovsky de transformar um espaço situado no primeiro andar do Palácio de Inverno – que havia sido originalmente decorado para a czarina Alexandra Fiodorovna entre 1838 e 1839, e mais tarde ocupado por Maria Fiodorovna, esposa de Alexandre III – em cômodos privados, onde Nicolau e Alexandra residiram entre 1895 e 1904. O casal real não apreciava os banquetes, as recepções e toda a vida social da corte de uma forma geral.<sup>178</sup>

Esses recintos eram como que separados do restante do edifício. A mando de Nicolau II foram transformados em uma espécie de apartamento dentro do gigantesco palácio. Eles deveriam ser aconchegantes e oferecer a atmosfera de um lar. As salas de trabalho dos oficiais do governo ficavam próximas ao complexo “residencial” de Nicolau II.

*“Extremamente modesto e simples em sua vida particular, o czar era obrigado a se submeter às exigências cerimoniais, uma vez que o soberano de um sexto do globo só podia receber os convidados em um ambiente de luxo e extravagância”,* escreveu o historiador grão-príncipe Alexander Mikhailovich.<sup>179</sup> Com o nascimento do herdeiro e quinto filho do

---

<sup>178</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html/En/08/hm88\\_0\\_1\\_61.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/08/hm88_0_1_61.html)

<sup>179</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5\\_7\\_9\\_2.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5_7_9_2.html)

casal, a família real se transferiu para o Palácio Alexander em Tsarskoye Selo, passando a frequentar o Palácio de Inverno apenas em cerimônias, banquetes e recepções.

Destes cômodos, apenas dois tiveram sua decoração e aspecto original preservado, a Pequena Sala de Jantar e a Biblioteca de Nicolau.

\* \* \*

- *Onde está Aléxis?* – pergunta Nicolau II.

Muita singeleza compõe a cena que segue. A freira que acompanhava Alexandra faz sinal de silêncio para as meninas que ficam a espreita na entrada da sala de refeições. À mesa, a família do último czar da Dinastia Romanov. Em pé o Imperador acompanha com atenção a chegada de seu filho, o czarevitch Aléxis, trazido no colo de um robusto serviçal e acomodado com cuidado em uma cadeira.

- *Está com dores?* – pergunta Alexandra.

- *Estou bem mamãe.*

- *Mova a cadeira dele para frente* - ordena Nicolau. Vira-se para Anastácia que se aproxima da mesa – *Você está atrasada para o chá.*

- *Me perdoe, papai.*

- *O que você acha? Devemos perdoá-la?* – o pai consulta a esposa.

- *Anastácia, não faça isso de novo.* – diz Alexandra.

- *Parece que não foi sua culpa.* – o pai beija a filha.

Em silêncio, os cinco filhos do casal se alimentam à mesa. O pai, a mãe e os filhos. Cuidadosos e preocupados, Nicolau e Alexandra os vigiam, zelam pelo seu bem estar. A vida privada de uma família, que se desejava simples, livre de formalidades, compromissos diplomáticos e cerimônias, escondida, protegida, recolhida em sua privacidade. Tudo é presenciado pela acompanhante de Alexandra e outros dois serviçais a postos.

Nicolau dirige-se à freira:

- *Adeus.*

Ela olha lentamente a família e sai.

Na ante-sala anexa, ainda estão as belas jovens.

- *Fujam, fujam, meus pequenos anjos.*



**Figura 77. Cena de “Arca Russa”.**



**Figura 78. Nicolau II e família. Fotografia de 1913.**

\* \* \*

Elegante e culto, com um temperamento tímido e reservado, Nicolau tinha mais disposição para a vida familiar do que para corresponder às exigências e habilidades necessárias e esperadas de um monarca autocrático. Foi o czar que não gostava de política, que nunca quis ser monarca e nem se sentia preparado para tal.

*“Nicolau II não tinha nenhum vício<sup>180</sup>, mas possuía a maior fraqueza possível que um monarca podia ter: era destituído de personalidade”*, escreveu o embaixador francês na Rússia, Maurice Paleologue. Era descrito como um homem delicado, de bom coração, um pai e marido impecável, mas um político indeciso e irresoluto.<sup>181</sup>

O pai parecia tão frágil quanto a saúde de seu filho caçula, hemofílico, o único menino em meio a quatro irmãs. Nicolau deu ao seu herdeiro o nome do seu czar favorito, Alexei (1646 – 1676). Enfrentou uma sucessão de guerras e revoluções durante seu reinado. As vergonhosas derrotas militares, primeiro na Guerra Russo-Japonesa, entre 1904 e 1905 – que levou à eclosão da Revolução de 1905, mostrada por Einsenstein em *“Encouraçado Potenkim”* –, e depois na Primeira Guerra Mundial, debilitaram o regime czarista e aumentou a já visível insatisfação popular.

Nicolau, Alexandra e seus cinco filhos foram mortos no porão de uma casa em Ekaterimburgo, em julho de 1918, por um pelotão bolchevique. O czar e a esposa foram executados a tiros e suas filhas foram mortas a baionetadas. Seus corpos foram jogados em um poço. Muitos mitos foram criados em torno da fuga e da sobrevivência de membros da família, principalmente do czarevitch Aléxis e da grã-duquesa Anastácia. Exames feitos nos restos dos corpos desfizeram qualquer possibilidade de que estas lendas pudessem ser reais.

\* \* \*

---

<sup>180</sup> Traduzido do inglês “vice”: defeito, característica condenável, maldade, imoralidade, depravação.

<sup>181</sup> [http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5\\_4\\_2.html](http://www.hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5_4_2.html)

*A TCHAADÁEV<sup>182</sup> (1818)*

*Amor, glória quieta e esperança  
Foram nossa breve ilusão;  
Passou dessa quadra a folgança:  
Sono, matinal cerração.  
Mas arde em nós inda vontade:  
Nosso impaciente coração  
Da pátria sob autoridade  
Fatal ouve a convocação.  
Aguardamos com fé estuante  
Da hora da liberdade o soar,  
Tal como aguarda o moço amante  
A hora do encontro regular.  
Enquanto o ardente coração  
Incitam honra e liberdade,  
Do íntimo a nobre agitação  
Demos à pátria, amigo, e à idade.  
Crê, camarada: elever-se-á  
Feliz estrela de almo dia;  
Do sono a Rússia acordará  
E na aversão da autocracia  
Teu nome e o meu escreverá.*

*Púchkin*

---

<sup>182</sup> PÚCHKIN, Aleksandr. *Poesias Escolhidas*. José Casado (organização). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 107. Tchaadáev, pensador russo (1794 – 1856), crítico da autocracia czarista, foi um dos amigos mais velhos de Púchkin, que lhe dedicou ainda outras poesias.



## O Último Baile

- *Faz muito tempo que não há tantos convidados.* – diz uma jovem dama acompanhada de um cavaleiro.

A câmera se aproxima da porta. Ali um jovem casal, parado, observa o grande salão onde em instantes ocorrerá o grande baile. Estamos no Salão de Concertos indo em direção ao Grande Salão de Nicolau. O Salão de Concertos foi desenhado após o incêndio de 1837 por Stasov. É o último recinto do conjunto de cômodos com vista para o Neva e próximo aos cômodos privados de Nicolau. Tem grandes proporções, caráter clássico, acentuado pelos desenhos austeros de tonalidade branca e com pares de colunas simples junto às paredes, que sustentam uma cornija sobre as quais estão dispostas estátuas de deusas e musas antigas feitas pelo escultor Johann Hermann. Um detalhe curioso sobre este cômodo, que no entanto não aparece no filme: nesta mesma sala está a tumba de prata com os restos mortais do Príncipe Alexander Nevsky<sup>183</sup>. A tumba foi encomendada pela imperatriz Elisabeth Petrovna<sup>184</sup> e feita na Casa da Moeda de São Petersburgo entre 1747 e 1752.

Com a câmera entramos no maior salão de todo o complexo Palácio de Inverno/Museu Hermitage: o Grande Salão de Nicolau, com 1.103 metros quadrados de área. Também foi desenhado por Stasov após o incêndio de 1837, substituindo o salão de cerimônias original que havia nesta área e foi destruído. Stasov ordenou o trabalho seguindo o desenho original do final do século 18, feito por Giacomo Quarenghi. A tonalidade branca do salão é realçada pelo mármore que cobre as colunas e as paredes. O teto é pintado em grisaille. Os candelabros de cristal, retocados a ouro, e o chão de madeira contrastam com toda a claridade imponente do salão e as suas enormes colunas, dispostas ao longo do perímetro e emergindo de uma plataforma de estuque (mistura de cal fina, mármore em pó fino, gesso, areia e água com cola). Após a morte do imperador Nicolau I, em 1855, este salão, destinado a cerimônias oficiais e bailes, passou a levar o nome do monarca.

---

<sup>183</sup> Foi transferido da Catedral da Santa Trindade de Alexander Nevsky Lavra (Monastério) in 1922

<sup>184</sup> Czarina entre 1741 e 1761.



**Figura 79. Cena de “Arca Russa”.**

\* \* \*

*DEPOIS DO BAILE (Trechos)*

*“O baile estava esplêndido: um salão belíssimo, com corais, músicos famosos na época, servos do amo diletante, um bufê sensacional e um verdadeiro mar de champanha. Apesar de ser grande apreciador de champanha, eu não bebia, porque, mesmo sem vinho, já estava embriagado de amor; mas, em compensação, eu dançava até a exaustão: dançava as quadrilhas, as valsas, as polcas e, naturalmente, na medida do possível sempre com Várenka. Ela estava de vestido branco com faixa rosa, luvas de pelica branca que só lhe chegavam até os cotovelos magros e pontudos, e sapatinhos brancos de cetim. A mazurca foi-me arrebatada pelo antipático engenheiro Anissímov, a quem não perdoei até hoje: ele a convidara assim que ela entrou, enquanto eu me atrasava, indo buscar minhas luvas no barbeiro.*

*Oficialmente, por assim dizer, eu não dancei a mazurca com ela; mas, de fato, dancei com ela o tempo todo. Ela, sem acanhamento, atravessava o salão inteiro diretamente na minha direção e eu me precipitava ao seu encontro, sem esperar pelo convite; e ela agradecia a minha compreensão com um sorriso. Quando executávamos as figuras da mazurca em tempo de valsa, eu valsava longamente com ela e ela, ofegante e risonha, dizia-me: encore. E eu valsava mais e mais e não sentia o próprio corpo.”<sup>185</sup>*

(...)

*“O pai de Várenka era um velho muito vistoso, alto, guapo e bem conservado. Tinha um rosto muito corado, de bigodes grisalhos frisados à Nicolau I, suíças prateadas juntando-se aos bigodes e pastinhas de cabelo nas fontes; o mesmo sorriso alegre da filha brincava nos seus lábios e nos seus olhos brilhantes. Era muito bem lançado, de porte garboso, peito largo e proeminente, discretamente ornado de medalhas, ombros fortes, pernas longas e elegantes. Era um comandante militar no estilo antigo, do tipo dos velhos soldados dos tempo do czar Nicolau.*

*Quando nos aproximávamos da porta, o coronel estava se escusando, alegando que desaprendera o dançar; e no entanto, com um gesto largo do braço direito, ele tirou a espada da bainha, entregou-a a um jovem prestimoso e, calçando a luva de camurça na mão direita – tudo tem de ser feito conforme as regras, disse ele, sorrindo, – tomou a posição da filha e, colocando-se em posição, ficou à espera do compasso.*

*Quando rompeu a mazurca, ele, altaneiro, bateu um pé, lançou o outro e o seu vulto alto e vigoroso, ora lento e suave, ora ruidoso e tempestuoso, batendo as solas e um pé contra o outro, começou a deslocar-se em redor do salão. A figura graciosa de Várenka deslizava ao lado dele, encurtando ou alongando imperceptivelmente, no ritmo exato, os passos dos seus pezinhos pequenos e brancos, de cetim. O salão inteiro acompanhava cada movimento do par. Eu, porém, não só os admirava, como os mirava num embevecimento enfeitiçado. Fiquei particularmente encantado com as botas do coronel, de tirinhas de couro: botas excelentes, não dessas modernas de bico pontudo, mas daquelas antiquadas, de ponta quadrada e sem saltos. Evidentemente, essas botas foram especialmente feitas pelo sapateiro do batalhão: para poder levar a filha querida às festas, ele não compra*

---

<sup>185</sup> TOLSTOI, Leon. “Depois do baile”, in *Salada russa: contos. Tolstói ... (et al.)*. São Paulo: Edições Paulinas, 1988. pp. 68 – 69.

*botas modernas, mas usa as velhas feitas em casa, pensava eu; e aquelas botas de bicos quadrados me comoviam de modo peculiar.*”<sup>186</sup>

(...)

*“Quando saí para o descampado (...) percebi, lá adiante, na direção do passeio, algo escuro e volumoso, e escutei sons de flauta e tambores, vindo de lá. Dentro de mim, tudo cantava e de vez em quando ouvia-se o motivo da mazurca; mas aquela era uma música diferente, áspera, maldosa. (...)*

*- Que é que eles estão fazendo? Perguntei ao ferreiro, que parara ao meu lado.*

*- Estão castigando um tártaro por tentativa de fuga, - respondeu o ferreiro, com raiva, lançando um olhar para a ponta distante das fileiras.*

*Olhei para o mesmo lado e vi, entre as filas de soldados, algo terrível que se aproximava de mim. A coisa que se aproximava era um homem de torso desnudado, amarrado aos fuzis de dois soldados que o conduziam. Ao seu lado, marchava um militar alto, de boné, cujo vulto me pareceu conhecido. (...) Era o pai dela, com seu rosto corado e bigode e suíças grisalhas.*

*A cada golpe, a vítima, como que espantada, voltava o rosto contraído pelo sofrimento para o lado de onde caíra a pancada e, arreganhando os dentes brancos, repetia sempre as mesmas palavras. Ele não as dizia, mas soluçava: ‘Irmãos, misericórdia; irmãos, misericórdia’. Mas os irmãos não tinham misericórdia e, quando a procissão passava diante de mim, vi como o soldado que estava na minha frente deu um passo resolutivo para fora do alinhamento e, brandindo a sua vara com um silvo, vibrou-a com toda a força sobre as costas do tártaro. (...) Quando a procissão passou no lugar em que eu me encontrava, pude ver de relance, entre as filas de soldados, as costas do homem castigado. Era uma coisa tão mosqueada, molhada, vermelha, antinatural, que não consegui acreditar que fosse um corpo humano.*”<sup>187</sup>

(...)

*“E sentia o meu peito oprimido por uma angustia quase física, raiando a náusea, tão violenta que tive de parar algumas vezes. E parecia-me que a cada momento eu teria de vomitar todo o horror que me penetrara diante daquele espetáculo. Não me lembro*

---

<sup>186</sup> Ibid., pp. 71 – 73.

<sup>187</sup> Ibid., pp. 76 - 78.

*como cheguei em casa e me deitei. Mas, assim que adormeci, ouvi e vi tudo de novo – e saltei da cama.*

*Decerto ele sabe alguma coisa que eu não sei, pensava eu a respeito do coronel. Se eu soubesse o que ele sabe, talvez eu o compreendesse, e aquilo que eu vi não me atormentaria assim. (...) Mas por mais que me esforçasse, nem muito mais tarde consegui sabê-lo. E, não tendo chegado a sabê-lo, não pude entrar para o serviço militar, como desejara antes; e não só não servi no Exército, como não servi em lugar algum e, como podem ver, não prestei para nada. (...) O amor, daquele dia em diante, começou a minguar. Quando ela, como acontecia com frequência, se quedava pensativa com um sorriso no rosto, eu me lembrava imediatamente do coronel no descampado e sentia alguma coisa de incômodo e desagradável. E comecei a procurá-la menos. E assim o amor definiu e acabou.”<sup>188</sup>*

*Tolstoi*

\* \* \*

*- Mas... para onde foi o meu europeu? Onde está ele? ... Aí está ele! Não pode me ver. Devo ir até ele. De outra forma, ele se ofenderá... Senhor! Ele não pode me ouvir. Nos encontraremos mais tarde.*

Ao romper do início da mazurka o Marquês parte para o meio do salão, saltitando. Parece alegre, muito alegre.

*- Não seria divertido pular daquela maneira? – comenta um distinto cavalheiro em uma roda de amigos ao ver o Marquês em seus trajes negros passando rapidamente ao lado do grupo.*

A vida segue na corte.

*- Aristarkh Konstantinovich está sendo enviado à África.*

*- Sua mãe treinou os servos muito bem.*

Luxo. Pompa. Graça. Beleza. Belas moças e distintos rapazes dançam e conversam sobre a vida que corre. Um outro ensina à sua acompanhante os passos da dança: “*Você*

---

<sup>188</sup> Ibid., pp. 79 - 80.

*está indo muito bem. O mais importante para a mazurka...*”. Os flertes, as trocas de olhares entre os que dançam rodopiando pelo salão, entre os que circulam. E a câmera corre, vai desviando dos agitados membros da corte. Rostos vêm e vão. Belos trajés. Casais vão surgindo em nossa frente. Passam por nós. Pernas elásticas. E a câmera dança com eles. Um outro jovem, talvez um jovem apaixonado, passa, pára, observa com atenção as pessoas dançando e caminha de novo. Circula pelo salão. Talvez esteja procurando sua Várenka.

A música cessa. Aplausos. Os cavalheiros colocam-se em posição à espera do compasso. Recomeça com mais força. Executam passos ainda mais bonitos e ágeis. Os homens separam as pernas em movimentos rápidos, tornando a juntá-las em seguida, conduzindo com leveza e segurança suas damas. Deslizam harmoniosamente, giram, completam voltas com elegância, seguindo o ritmo da mazurca. A música é um trecho da ópera “*Uma vida ao Czar*”, de Mikhail Glinka.

Os últimos dez minutos de “*Arca Russa*” recria um último baile. Um baile de despedida. Um baile de adeus. O último baile da corte e do Império ocorreu de fato neste salão, oferecido pelo czar Nicolau II no inverno de 1913. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial os bailes oficiais da corte foram suspensos no Palácio de Inverno. Durante o conflito algumas salas do Hermitage se transformaram em grandes enfermarias e um hospital foi montado ali para atender os feridos vindos do campo de batalha.

Os jovens oficiais que vemos, sorridentes, belos, saudáveis, cavalheiros refinados e de bons modos em breve encontrariam a morte, por meio da guerra ou da revolução.

A fina flor da sociedade representada neste baile, em poucos anos, não existiria mais.<sup>189</sup> Toda uma civilização de extravagância, privilégio, luxo e bons costumes está para se extinguir. As mais pomposas e belas noites do século 19 não voltariam jamais.

A música cessa. A orquestra pára. O Marquês fica parado, maravilhado, sem ação. O baile está encerrado. A multidão de convidados para o último baile da corte se retira. Todos tomam o mesmo rumo. Seguem o mesmo caminho. A descida da grande escada de honra pelos convidados é a partida. Uma cerimônia do adeus definitiva. Andam em silêncio, como que certos que aquele é o seu destino e o passado ficou para trás.

---

<sup>189</sup> <http://www.cdi.org/russia/johnson/7012-9.cfm>



**Figura 80. Hospital montado na “Grande Salão de Nicolau” no Palácio de Inverno. 1915. Acervo de fotografias do Hermitage.**

A Escadaria Principal do Palácio de Inverno, também restaurada após o incêndio de 1837, com suas dez colunas de granito, seus arcos e abóbadas, o brilho dos seus espelhos, a luz dos cristais, os raios dourados dos candelabros cobertos, tudo, tudo se mistura à elegância dos trajes dos membros da corte. Mais do que em qualquer outro momento do filme, o Palácio se funde à multidão, o luxo de um com o brilho do outro compõem um ser único e híbrido, um mundo que parte para sempre e sai da cena histórica. Como lembra Wladimir Troubetzkoy, não se trata somente dos convidados de 1913. Em meio aos convidados, vemos Púchkin passando com sua esposa ao lado<sup>190</sup>. Ali está não apenas o século 19, mas os séculos 17 e 18, oficiais trajando uniformes de diversas épocas, personagens de diversas eras. Estão todos ali, juntos. Caminhando para a eternidade.

A multidão de membros da corte se move como uma imensa serpente que desliza por uma escada e depois por um corredor.

---

<sup>190</sup> TROUBETZKOY, Wladimir. *Saint-Petersbourg, mythe littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003. p. 138.



**Figura 81. Cena de “Arca Russa”.**

A imagem muda lentamente o foco. Deixa de mostrar os passantes e vira para a esquerda. Uma janela ou uma porta se abre ao nível do Neva. A imagem que surge vai tomando conta da tela. Ela é esmagadora. Águas. Um nada. Uma paisagem que lembra o caos original, um buraco cinza sobre as águas do Neva, mas que também é o do mundo anterior à Gênese.

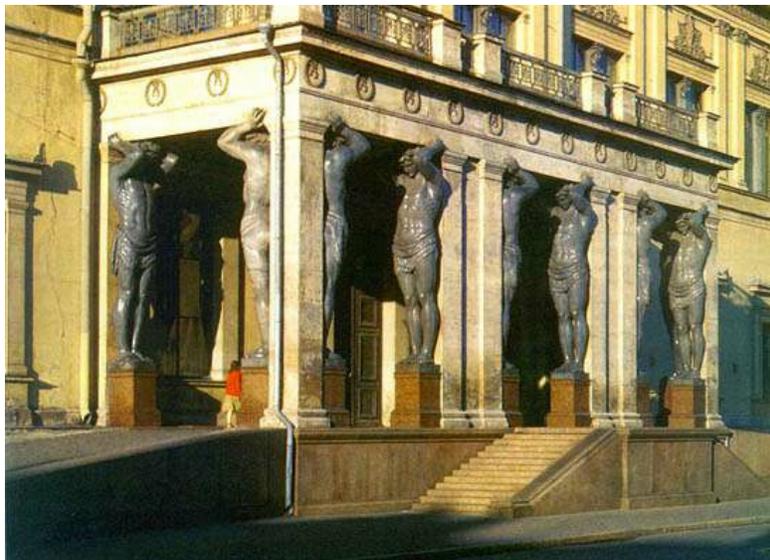
Nuvens sombrias pairando acima das águas movediças que ondulam. É o destino que espera essa multidão. Aquela Petersburgo surreal dos romances de Gogol e Dostoiévski, Bieli e Mandestam vai finalmente submergir. A cidade, fundada em cima das águas movediças de um pântano, vai afundar como uma grande Atlântida. Desaparecerá e o mito de sua destruição finalmente se tornará realidade. As águas do Lethé engolem um mundo para dar lugar a outro. Cabe à arca, assim como à Arca de Noé, guardar e fazer viver essa civilização. Misteriosamente e de alguma forma.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Ibid., p. 138.



**Figura 82. Cena final de “Arca Russa”.**



**Figura 83. *Pórtico com Atlantes*. Entrada do Museu Hermitage com esculturas de Alexander Terebenev.**



**Figura 84.**  
*Sombra e  
escuridão,  
a véspera  
do dilúvio.*  
**Joseph  
Turner,  
1843. Tate  
Gallery,  
Londres.**



**Figura 85.** *O monge na praia.* Caspar David Friedrich, 1809. Nationalgalerie, Berlim.

*CANTO DO DESTINO*<sup>192</sup>

*Na suma claridade andais,  
E em suave solo, ó gênios bem-aventurados.  
Divas brisas esplendentes  
Tangem-vos de leve,  
Como os dedos de uma harpista  
Em cordas celestiais*

*Livres de uma Sina, como no acalanto  
O infante, os Imortais respiram;  
E resguardado num botão  
De singeleza,  
Sempiternamente  
O Espírito lhes brota,  
E as miríficas pupilas  
Num clarão remiram  
Eternal.*

*Ai, pra nós, porém, jamais foi dada  
Uma parada em que pousar,  
Descambam os homens malferidos,  
E vacilam cegamente,  
Em hora atrás das horas,  
Como as águas de cascalhos  
Despejadas em cascalhos  
Ano afora, pelo errante abismo do insabível.*

*Hölderlin*

\* \* \*

A tragédia da Rússia tomou forma nesta cidade e foi sintetizada, talvez mais do que em qualquer outra obra, no romance “*Petersburgo*” que Andrei Bieli escreveu entre 1911 e 1913 – ano do último baile da corte oferecido pelo czar. Assim como em “*Pais e Filhos*”, o tema de “*Petersburgo*” é o conflito de gerações e de seus ideais. No romance Apollon Apollonovitch Abléoukhov é senador e juiz da corte suprema. É importante fazer referência aqui ao papel do Senado na vida política do Império. Instaurado em 1711 por Pedro, o Grande, o Senado era o mais alto organismo do Estado, mas gradualmente foi perdendo

---

<sup>192</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *Canto do destino e outros cantos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994. p. 117.

prestígio e na época de Apollon Apollonovitch, início do século 20, tinha o seu papel reduzido ao de uma alta corte de apelo. Os senadores eram escolhidos pessoalmente pelo czar<sup>193</sup> e os mesmos tinham a atribuição de sancionar oficialmente a sucessão do poder e anunciar a morte do Imperador. Para compor o personagem de Apollon Apollonovitch, Bieli se inspirou no Procurador-Chefe Konstantin Pobedonóstsev (1827 - 1907). Foi uma das figuras mais poderosas e um dos reacionários mais odiados durante o reinado do czar Alexandre III e do seu filho Nicolau II, de quem fora tutor.<sup>194</sup>

Nicolas Apollonovitch, filho do senador, é um jovem revolucionário e recebeu como missão de seus partidários assassinar a bomba um alto dignatário da corte, o seu pai. A trama segue e em seu desfecho a bomba explode sem fazer vítimas. O velho Abléoukhov parte sua propriedade no campo, o filho emigra e tudo continua como sempre foi.<sup>195</sup> Mas ao contrário das ações de Bázarov ou Arkádi, os niilistas de *“Pais e Filhos”*, o ato de Nicolas consiste em um esforço voluntarista de corrigir o curso da história, exatamente como pretendia Pedro em 1703.

Apollon Apollonovitch descende de um mongol e coloca-se a serviço da imperatriz Anna, neta de Pedro o Grande, exibindo a europeização, a ocidentalização dos novos nobres de pele amarela. É sempre o despotismo asiático, de Gengis Khan, Tarmelan e Timus, que governam o território russo.<sup>196</sup> O filho do senador, portanto, também descende dos mongóis e assim como o pai, esforça-se por outros meios para a europeização e o fim desta forma de despotismo.

*“O cisma, a separação entre a Europa e a Ásia foi simplesmente e artificialmente interiorizado na Rússia por Pedro: se Moscou antigamente se ligava ao leste – ela cresceu a sombra dos tártaros e os serviu por muito tempo antes de rejeitá-los –, São Petersburgo é uma tentativa ilusória de tirar a Rússia das suas raízes amarelas, porque Petersburgo, longe de ser uma cidade ocidental, é, ela própria amarela.”*<sup>197</sup>

Os dois querem intervir sobre o curso da história. Na luta entre pais e filhos, ambos reivindicam o ocidental, esquecendo-se que ambos são filhos dos tártaros.

---

<sup>193</sup> Nota. BIELI, Andrei. Petersburgo. p. 339.

<sup>194</sup> Ibid., p. 339.

<sup>195</sup> TROUBETZKOY, Wladimir. Saint-Pétersbourg, mythe littéraire. p. 141.

<sup>196</sup> Nos romances de Gogol e Dostoiévski as paredes das repartições publicas sempre são amarelas.

<sup>197</sup> TROUBETZKOY, Wladimir. Saint-Pétersbourg, mythe littéraire. p. 143.

Poderíamos, como sugeriu Troubetzkoy, projetar “*Arca Russa*” de trás para frente. Veríamos os palácios se repovoarem. Sonhos, imagens, idéias de um passado voltando à tona.<sup>198</sup> Se assim o fizéssemos, seria como abrir uma Arca de Noé ou um baú de lembranças: ver as maravilhas e explorar a memória criada por Sokurov nesta Arca Russa.

*MNEMOSYNE (Terceira versão)*<sup>199</sup>

*Ao fogo mergulhados, já maduros e cozidos  
E provados na terra estão os frutos, e uma legenda existe:  
Tudo, como serpentes, deve bem no fundo penetrar,  
Profeticamente sonhar  
Com colunas do céu. E muita coisa,  
Como um feixe de lenha, ao ombro carregada,  
Se haverá de bem guardar. Os caminhos, entretanto,  
São perversos. Destrambelados,  
Como potros, vão-se além aprisionados  
Elementos  
E vetustas leis da terra. E sempre  
Ao indiviso uma ansiedade vai: no entanto, muita coisa  
Se haverá de bem guardar. Pois que a fídicia é preciosa.  
Nossos olhos não ponhamos nem na frente  
Nem atrás. E no acalanto balancemos  
Como a barca sobre o mar.*

*Hölderlin*

\* \* \*

*A NEVASCA (Trecho)*

*“Entretanto, a guerra terminara gloriosamente. Nossos regimentos retornavam do estrangeiro. O povo corria-lhes ao encontro. A música tocava as canções dos derrotados: ‘Vive Henri-Quatre’, valsas tirolesas e árias de Gioconda. Oficiais, que partiram para a batalha quase adolescentes, voltavam temperados no fragor dos combates, cobertos de cruces e condecorações. Os soldados conversavam alegremente entre si, misturando a toda hora palavras alemãs e francesas nas suas falas. Tempo inesquecível! Tempo de glória e*

---

<sup>198</sup> Ibid., p. 155.

<sup>199</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. Canto do destino e outros cantos. p. 139.

*entusiasmo! Como palpitava agitado o coração russo à palavra Pátria! Como era doce a lágrima do reencontro! Com que unanimidade nós juntávamos os sentimentos de orgulho popular com o amor ao soberano! E, para ele que momento foi aquele!”<sup>200</sup>*

*Aleksandr Púchkin*

\* \* \*

### *FUMAÇA (Trecho)*

*“Um instante passava, ele sorria amargamente, e espantava-se de si mesmo. Pôs-se a olhar pela janela. O tempo estava encoberto; não chovia, mas o nevoeiro não se dissipara, e as nuvens vogavam muito baixas no céu. O vento soprava contra o trem; flocos de vapor, ora brancos, ora giz jogavam-se contra a janela. Litvinof pôs-se a segui-los com os olhos. Sem cessar, elevando-se a caindo, envolvendo os arbustos, a erva, distendendo-se, fundindo-se no ar úmido, revolteavam os turbilhões, sempre novos e sempre os mesmos, numa espécie de jogo monótono e fatigante. Às vezes, o vento mudava, a estrada entrava numa curva, e a massa branca desaparecia para surgir incontinente na janela oposta – e uma cauda interminável ocultava os olhos de Litvinof o vale do Reno.*

*Litvinof olhava, olhava em silêncio; e uma reflexão singular assaltou-o. Estava só no seu vagão: ninguém o perturbava. ‘Fumaça, fumaça!’ repetia várias vezes. E, de repente, tudo lhe pareceu não ser mais do que fumaça: sua vida, a vida russa, tudo o que é humano, e, principalmente, tudo que é russo. Tudo é apenas fumaça e vapor, pensava ele; tudo parece perpetuamente mudar, uma imagem substitui outra imagem, os fenômenos se sucedem aos fenômenos, mas, na realidade, tudo fica no mesmo; tudo se precipita, tudo corre para ir não se sabe aonde, e tudo se dissolve sem deixar traços, sem ter atingido nada; o vento soprou, tudo se atira para o outro lado – e lá recomeça sem descanso o mesmo jogo febril e estéril. Lembrou-se do que se passara sob seus olhos naqueles últimos anos, do que passara, não sem trovoes e ruídos... Fumaça! Murmurava, fumaça. Lembrou-se das discussões descabeladas, dos gritos na sala de Goubaref, das disputas de outras pessoas alta e baixamente colocadas, progressistas e retrógradas, velhos e jovens...*

---

<sup>200</sup> PÚCHKIN, Aleksandr. “Nevasca”, in *Salada russa: contos. Tolstoi ... (et al.)*. São Paulo: Edições Paulinas, 1988. pp. 24 – 25.

*Fumaça, repetia, fumaça e vapor! Lembrou-se, enfim, do famoso piquenique, das opiniões e dos discursos de outros estadistas, e mesmo de tudo o que Potoughine preconizava... Fumaça! Fumaça!, e nada mais. E seus próprios esforços, seus sentimentos, suas tentativas e seus sonhos? A lembrança não provocou nele mais do que um gesto de mão desencorajado.”*<sup>201</sup>

Turgueniév

\* \* \*

### UM CORAÇÃO FRACO (Trecho)

*“Lembro-me de uma tarde invernal de janeiro, quando me apressava para casa vindo de Viborg. Era bem jovem então. Quando cheguei ao Neva, parei por um minuto e contemplei a distância turva, gélida e enfumaçada, rubra ante os últimos raios do sol que morria no horizonte. A noite caía sobre a cidade. Um vapor enregelado exalava dos cavalos cansados e pessoas que corriam. O ar tenso vibrava ao menor som, e colunas de fumaça emergiam das chaminés às margens do rio e subiam apressadamente para o céu frio, enrolando-se e desenrolando-se em meio ao caminho, de modo que novas construções pareciam surgir das antigas, uma nova cidade parecia se formar no ar. (...) Por fim, nessa hora crepuscular, a cidade inteira, com todos os seus habitantes, fortes e fracos, com todas as suas casas, os telhados dos pobres e as mansões douradas, parecia se assemelhar a uma visão mágica, fantástica, a um sonho que, por sua vez, se dissiparia imediatamente e subiria como vapor ao céu azul-escuro.”*<sup>202</sup>

\* \* \*

### VIDA, VIDA

*Não acredito em pressentimentos, e augúrios  
Não me amedrontam. Não fujo da calúnia.  
Nem do veneno. Não há morte na Terra.  
Todos são imortais. Tudo é imortal. Mão há por que*

<sup>201</sup> TURGUENIÉV, Ivan. Fumaça. pp. 181 – 182.

<sup>202</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Um Coração Fraco. Apud BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. p. 185.

*Ter medo da morte aos dezessete  
Ou mesmo aos setenta. Realidade e luz  
Existem, mas morte e trevas, não.  
Estamos agora todos na praia,  
E eu sou um dos que içam as redes  
Quando um cardume de imortalidade nelas entra.*

*Vive na casa – e a casa continua de pé.  
Vou aparecer em qualquer século.  
Entrar e fazer uma casa em mim.  
É por isso que teus filhos estão ao meu lado  
E as tuas esposas, todos sentados em uma mesa,  
Uma mesa para o avô e o neto.  
O futuro é consumado aqui e agora,  
E se eu erguer levemente minha mão diante de ti,  
Ficarás com cinco feixes de luz.  
Com omoplatas como esteios de madeira  
Eu ergui todos os dias que fizeram o passado,  
Com uma cadeia de agrimensor, eu medi o tempo  
E viajarei através dele como se viajasse pelos Urais.*

*Escolhi uma era que estivesse à minha altura.  
Rumamos para o sul, fizemos a poeira rodopiar no estepe.  
Ervaçais cresciam viçosos; um gafanhoto tocava,  
Esfregando as pernas, profetizava.  
E contou-me, como um monge, que eu pereceria.  
Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela;  
E agora que cheguei ao futuro ficarei  
Ereto sobre meus estribos como um garoto.*

*Só preciso da imortalidade  
Para que meu sangue continue a fluir de era para era.  
Eu prontamente trocaria a vida  
Por um lugar seguro e quente  
Se a agulha veloz da vida  
Não me puxasse pelo mundo como uma linha.*

*Arseni Tarkovski<sup>203</sup>*

\* \* \*

---

<sup>203</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 169.

*Trecho extraído das duas últimas páginas de “Diário de um Escritor”, de Fiodor Dostoiévski<sup>204</sup>*

*“Púchkin soube encarnar admiravelmente a alma de todos os povos. È dom especial dele: somente existe nele, bem como esse dom profético que o leva a adivinhar a evolução da nossa raça. Quando se transforma em porta inteiramente nacional, compreende a força que em nós existe e presente a que grandes destinos tal força poderá servir. Nesse ponto é profético.*

*Qual o significado para nós da reforma de Pedro o grande? Constituiu somente em introduzir entre nós os costumes europeus, a ciência e as invenções? Reflitamos um pouco a respeito. Talvez Pedro o Grande o empreendesse, a princípio, somente com um fito inteiramente utilitário; mais tarde, porém, obedeceu com toda certeza a misterioso sentimento que o arrastava a preparar para a Rússia imenso futuro. O próprio povo russo somente viu nele, a princípio, o progresso material utilitário, mas não tardou em compreender que o esforço que o obrigava a empreender devia conduzi-lo mais longe e mais alto. Elevamo-nos para logo a concepção da universal unificação humana. De fato: O destino russo é pan-europeu e universal. Chegar a ser russo verdadeiro talvez signifique tão somente ser irmão de todos os homens, homem universal, se assim posso exprimir-me. A divisão entre eslavófilos e ocidentais nada mais é do que o resultado de gigantesco mal-entendido. O russo verdadeiro se interessa tanto pela Europa, pelo destino de toda grande raça ariana como pela Rússia. Quem quiser se aprofundar a historia da Rússia desde Pedro o Grande, verá que isso não é simples sonho meu. Ficará comprovado o nosso desejo, o desejo de todos, de união com todas as raças européias no caráter de nossas relações com elas, no caráter de nossa política de estado. O que tem feito a Rússia durante dois séculos senão servir a Europa do que a si mesma? E tal não se poderia atribuir a ignorância de nossos políticos. Os povos da Europa ignoram até que ponto os amamos. Todos os russos do futuro verão que mostrar-se verdadeiramente russo importa em procurar um terreno de conciliação para todas as contradições européias; e a alma russa proporcionará, a alma russa universalmente unificadora que pode englobar no mesmo amor todos os povos, nossos irmãos e pronunciar, afinal, as palavras das quais resultara a*

---

<sup>204</sup> DOSTOIÉVSKI, F. *Diário de um escritor*.

*união de todos os homens segundo o evangelho de Cristo. Sei perfeitamente que as minhas palavras podem parecer eivadas de exagero e fantasia. Seja; mas não me arrependo de tê-las pronunciado. Tinha de pronunciá-las, sobretudo no momento em que honramos o nosso grande gênio russo, que soube salientar da melhor maneira a idéia que as ditou. Com certeza ser-lhe-á dado pronunciar ‘uma palavra nova’. Di-la-ão para a glória econômica ou para a glória da ciência? Não; hão de dizê-la tão só para consagrar, finalmente, a fraternidade de todos os homens. Vejo a prova no gênio de Púchkin; que a nossa terra seja pobre é possível, mas ‘Cristo passou humildemente por ela, abençoando-a’. Não nasceu Cristo em uma manjedoura? E nossa glória está em poder afirmar que a alma de Púchkin comungou com a de todos os homens. Se tivesse vivido mais tempo talvez tivesse revelado a Europa tudo quanto tentamos assinalar; teria explicado as nossas tendências aos nossos irmãos europeus, que nos olhariam com menos desconfiança. Se não tivesse desaparecido prematuramente não existiriam mais controvérsias ou equívocos entre nós. Deus o decidiu de outro modo e Púchkin morreu em pleno florescimento do gênio, levando para a sepultura a solução de grande problema. Somente nos resta tentar resolvê-lo.”*

\* \* \*

*Excerto da carta de Aleksandr Púchkin para Piotr Chaadayev (citada em “O Espelho”<sup>205</sup>)<sup>206</sup>*

*São Petersburgo, 19 de outubro de 1836.*

*“Naturalmente, o grande cisma separou-nos do resto da Europa e não participamos de nenhum dos grandes eventos que a agitaram: mas tivemos nossa missão específica. Foi a Rússia que conteve a conquista mongol dentro do seu amplo espaço geográfico. Os tártaros não se atreveram a cruzar nossas fronteiras ocidentais e a deixar-nos em sua retaguarda. Bateram em retirada rumo aos seus desertos, e a civilização cristã foi salva. Para que isso ocorresse, fomos obrigados a levar uma existência totalmente separada, e esta, embora tenha nos deixado cristãos, tornou-nos também inteiramente*

---

<sup>205</sup> “O Espelho”, filme de Andrei Tarkovski.

<sup>206</sup> TARKOVSKI, A. Esculpir o tempo. p. 233.

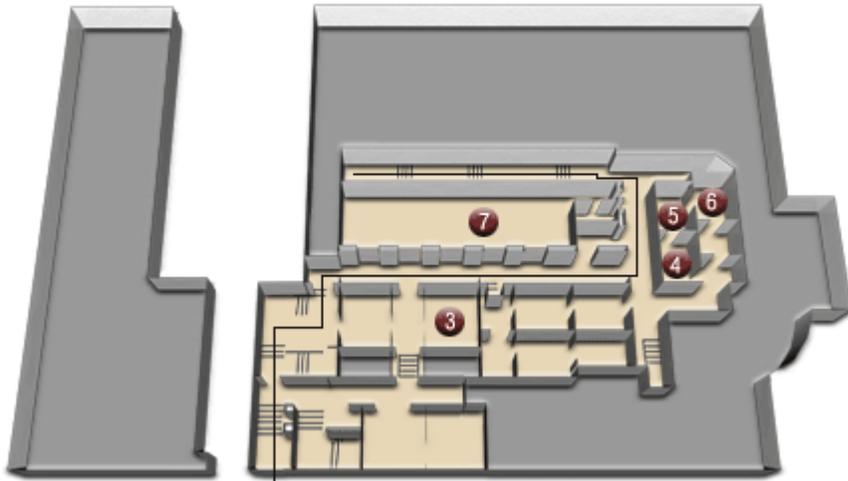
*estranhos ao mundo cristão, de modo que o nosso martírio nunca entrou em choque com o vigoroso desenvolvimento da Europa católica. (...) A invasão tártara é um espetáculo triste e impressionante. O despertar da Rússia, a emergência do seu poder, sua marcha rumo à unidade (a unidade da Rússia, é claro), os dois Ivans, o drama sublime que se iniciou em Uglich e foi concluído no mosteiro de Ipatiev – seria tudo isso história, e não um sonho meio esquecido? E Pedro, o Grande, que é, por si mesmo, uma história universal? E Catarina II, que levou a Rússia para as portas da Europa? E Alexandre, que a levou a Paris? E – com sinceridade – você não percebe algo de grandioso na situação presente da Rússia, algo que irá surpreender o futuro historiador? Você acredita que ele nos deixará fora da Europa? Apesar da minha dedicação pessoal ao Imperador, de nenhum modo admiro tudo o que vejo ao meu redor, enquanto homem de letras, sinto-me amargurado; e como homem de opinião formada, estou irritado; - mas posso lhe jurar que, por nada no mundo, trocaria meu país por outro, nem teria qualquer outra história além da dos nossos antepassados, tal como nos foi dada por Deus...”*



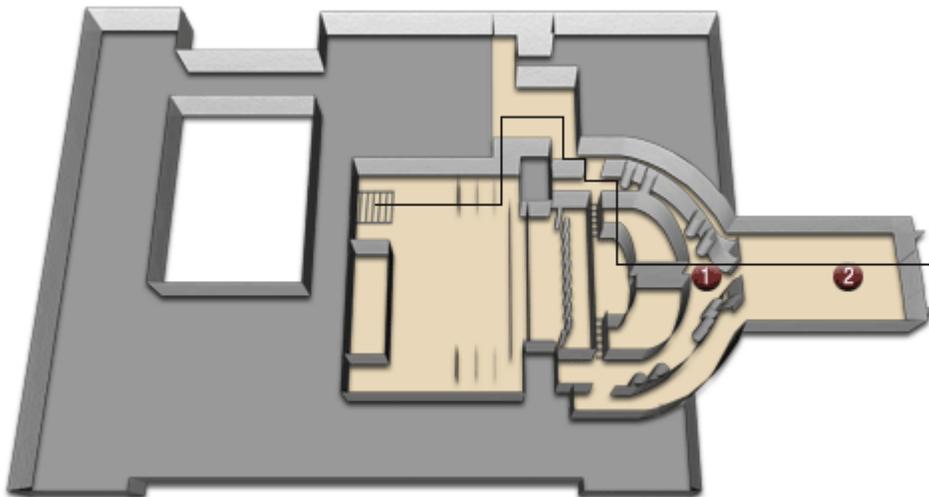
## Anexos

### Os caminhos da “Arca Russa”

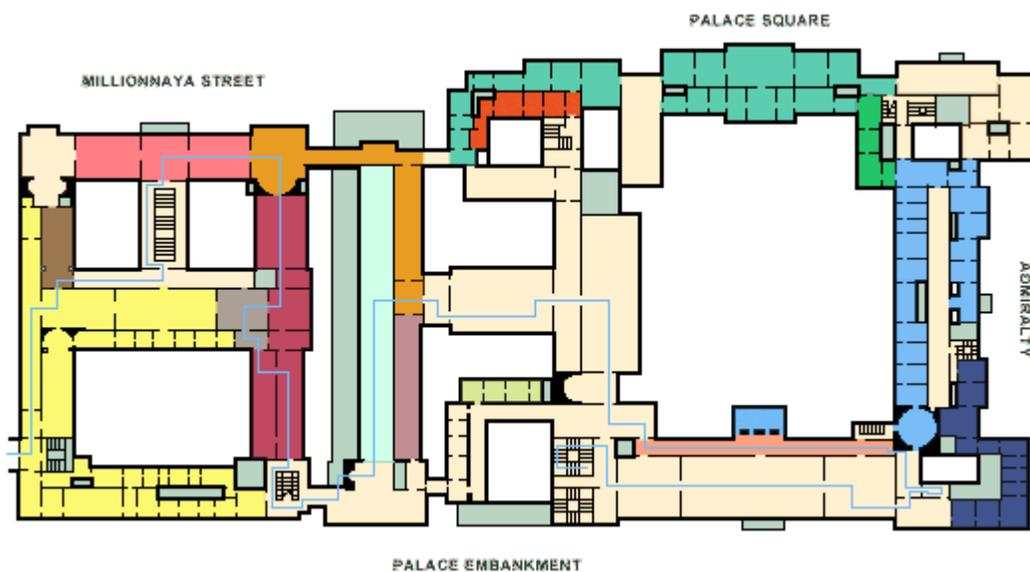
**Mapa 1.** O mapa abaixo é do térreo do Teatro Hermitage, situado ao lado do Museu/Palácio de Inverno. A linha escura mostra o percurso que os personagens fazem no início do filme.



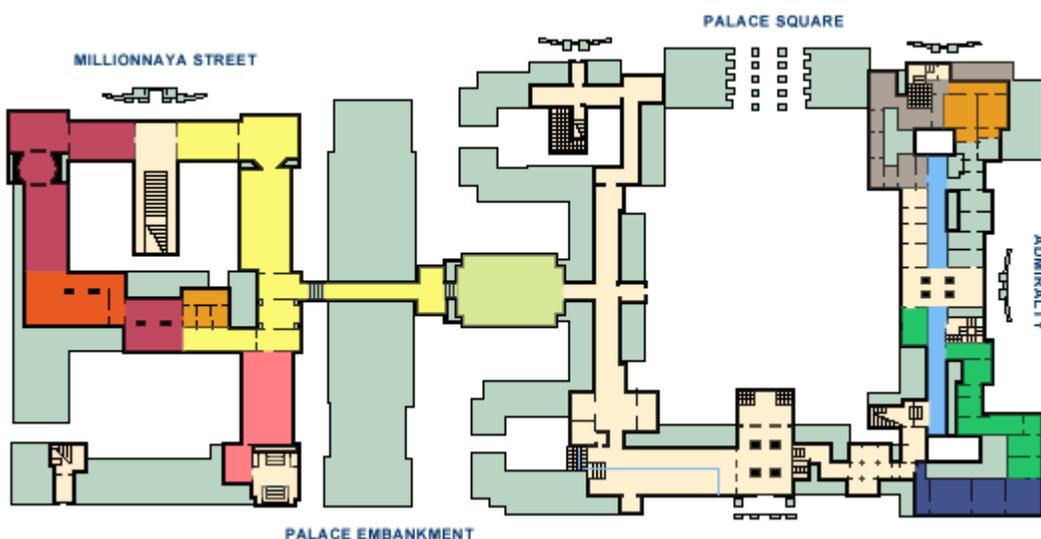
**Mapa 2.** A seguir o primeiro andar do Teatro Hermitage. Ali ocorre uma encenação para a czarina Catarina II. O Marquês atravessa a passagem que leva ao Museu Hermitage/Palácio de Inverno.

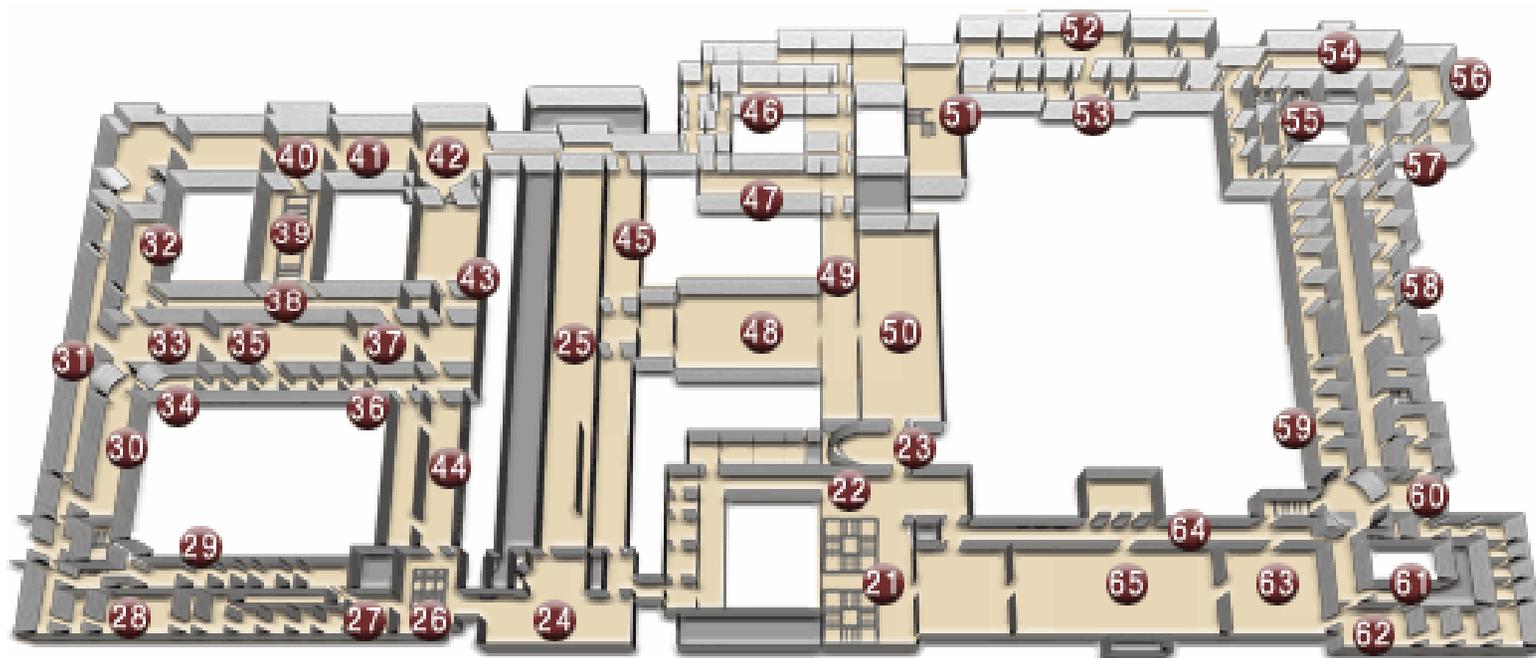


**Mapa 3.** Este é o mapa do primeiro andar do Museu Hermitage/ Palácio de Inverno. Ali se passa a maior parte do filme. A linha azul mostra o caminho percorrido pela Câmera e pelo Marquês.



**Mapa 4.** Este é o mapa do térreo do Museu Hermitage/ Palácio de Inverno. A linha azul mostra o trecho percorrido pela Câmera junto à multidão que desce a escadaria e segue até a última cena, na janela





Este é o **Mapa 5**, do primeiro andar do Museu Hermitage/Palácio de Inverno, onde se passa a maior parte do filme. Nesta versão do mapa, ampliado, cada número corresponde a uma sala, indicada na próxima página.

A seguir a indicação das principais salas percorridas em “*Arca Russa*” e mostradas no mapa da página anterior:

- 21.** Escadaria Principal do Palácio de Inverno
- 22.** Salão Field Marshal
- 23.** Salão Memorial a Pedro, o Grande
- 24.** Sala Pavilhão
- 25.** O Jardim Suspenso do Pequeno Hermitage
- 26.** A Escadaria do Conselho
- 31.** As Loggias de Raphael
- 33.** A Pequena Cúpula Italiana
- 36.** Sala da Pintura Espanhola
- 38.** Galeria de História da Pintura Antiga.
- 39.** Escadaria Principal do Novo Hermitage
- 40.** Sala de Van Dyck
- 41.** Sala de Rubens
- 42.** Sala de Arte Holandesa do Final do Século 16 e Início do Século 17
- 43.** Salão Tenda
- 44.** Salão de Rembrandt
- 48.** Salão São Jorge
- 50.** Salão Armorial
- 61.** Pequena Sala de Jantar
- 62.** Salão Malaquita
- 63.** Salão de Concertos
- 64.** Galeria de Retratos da Dinastia Romanov
- 65.** Grande Salão de Nicolau

## Lista de Imagens

- Figura 1.** Fachada do Palácio de Inverno/Museu Hermitage voltado ao Rio Neva. São Petersburgo, Rússia.
- Figura 2.** Vista aérea do Palácio de Inverno/Museu Hermitage. São Petersburgo, Rússia.
- Figura 3.** Cena de “*Arca Russa*”.
- Figura 4.** Cena de “*Arca Russa*”.
- Figura 5** *Entrudo em Petersburgo*. Alexander Benois, 1917. Esboço da decoração para o balé de Igor Stravínski Petrouchka, de 1917.
- Figura 6.** *Entrudo em Petersburgo*. Alexander Benois, 1917. Esboço da decoração para o balé de Igor Stravínski Petrouchka, de 1917.
- Figura 7.** As Loggias de Raphael no primeiro andar do Museu Hermitage.
- Figura 8.** As Loggias do Papa Leo X, também conhecida como Loggias de Raphael, no Palácio do Vaticano, Itália.
- Figura 9.** Medalhão de Raphael nas loggias de Raphael no Hermitage.
- Figura 10.** Os arcos das loggias de Raphael no Hermitage.
- Figura 11.** Cena de “*Arca Russa*”.
- Figura 12.** *O Nascimento de João Batista*. Tintoretto. Década de 1550. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 13.** No detalhe o galo e o gato no quadro de Tintoretto.
- Figura 14.** Cena de “*Arca Russa*”.
- Figura 15.** *Cleópatra*. Massimo Stanzione. Década de 1630. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 16.** *Circuncisão de Cristo*. Cardí. Década de 1590. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 17.** *Santa Cecília*. Carlo Dolci. Década de 1640. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 18.** *Natureza morta sobre um tapete oriental*. Francesco Maltese. 1650 – 1680. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 19.** *Ascensão de Madonna*. Guercino. 1623. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 20.** O Marquês entra na Galeria de História da Pintura Antiga. Cena de “*Arca Russa*”.
- Figura 21.** Galeria de História da Pintura Antiga. Hermitage, São Petersburgo.

- Figura 22.** As ilustrações no teto da galeria feitas pelo artista italiano Chosroe Duzi. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 23.** *Zeuxis pintando ‘Garoto com uvas’*, de Leo von Klenze. Painéis da Galeria de História da Pintura Antiga, Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 24.** *Apeles pintando sua ‘Aphrodite Anadyomene’*, de L. Klenze. Painéis da Galeria de História da Pintura Antiga, Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 25.** Cenas de “*Arca Russa*”.
- Figura 26.** *As Três Graças*, de Canova. 1813 – 1816. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 27.** *As Três Graças*. Raphael. 1504-05. Musée Conde, Chantilly.
- Figura 28.** *As Três Graças*. Peter Paul Rubens. 1639. Museo del Prado, Madrid.
- Figura 29.** *A Primavera*. Botticelli. 1582. Galleria degli Uffizi, Florença.
- Figura 30.** *As Três Graças*, em “*Emblemata*”, de Andrea Alciato. 1531.
- Figura 31.** *O Êxtase de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini. 1647-52. Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.
- Figura 32.** *Virgem com as perdizes (Fuga para o Egito)*. Van Dyck. 1629 – 1630. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 33.** Detalhe dos anjos no quadro de Van Dyck. Cena de “*Arca Russa*”.
- Figura 34.** *Banquete na casa de Simão, o fariseu*. Rubens. 1618 – 1620. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 35.** Cena de “*Arca Russa*” com quadro de Rubens.
- Figura 36.** *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris. 1659 – 1660. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 37.** O Marquês observa o quadro.
- Figura 38.** *Refeição de ostras*. Frans van Mieris. 1661. Mauritshuis, Haia.
- Figura 39.** *Cena de taverna*. Frans van Mieris. 1658. Mauritshuis, Haia.
- Figura 40.** Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris.
- Figura 41.** Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris.
- Figura 42.** Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris.
- Figura 43.** Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris.
- Figura 44.** Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris.
- Figura 45.** Detalhe de *Jovem pela manhã*. Frans van Mieris.

- Figura 46.** *São Pedro e São Paulo*. El Greco. 1587 – 1592. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 47.** *Abraão e os três anjos*. Rembrandt. Final da década de 1630 e início de 1640. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 48.** *Dânae*. Rembrandt. 1636. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 49.** *Timothy e Lois* Willem Drost. Década de 1650. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 50.** *O sacrifício de Abraão*. Rembrandt. 1635. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 51.** *O retorno do filho pródigo*. Rembrandt. 1668. Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 52.** *Auto-retrato com Saskia ao colo (O filho pródigo em uma taverna)*. Rembrandt. 1635. Gemäldegalerie, Dresden.
- Figura 53.** Cena de “*Arca Russa*”.
- Figura 54.** *O retorno do filho pródigo*. Rembrandt. 1636.
- Figura 55.** Fachada do Hermitage atingida por granadas e bombas. 1943. Acervo de fotografias do Hermitage.
- Figura 56.** “Galeria Rastrelli” no Hermitage atingida por uma bomba. 1943. Acervo de fotografias do Hermitage.
- Figura 57.** “Pequena Cúpula Italiana”, Hermitage. 1943. Acervo de fotografias do Hermitage.
- Figura 58.** Cerimônia no Salão São Jorge. Cena de “*Arca Russa*”.
- Figura 59.** Foto do Salão São Jorge. Hermitage, São Petersburgo. Acervo de fotografias do Hermitage.
- Figura 60.** *O fogo no Palácio de Inverno em dezembro de 1837*. B. Green. 1838. Museu Hermitage, São Peterburgo.
- Figura 61.** Brasão do Império Russo. Versão oficial de 1667.
- Figura 62.** Cena de “*Arca Russa*”.
- Figura 63.** Cena de “*Arca Russa*”.
- Figura 64.** Salão Armorial, Palácio de Inverno, São Petersburgo.
- Figuras 65 e 66.** Cenas de “*Arca Russa*”.
- Figura 67.** Porcelanas de Sèvres. Museu Hermitage, São Petersburgo.
- Figura 68.** Pintura de camafeu em uma porcelana de Sèvres. Museu Hermitage, São Petersburgo.

**Figuras 69 e 70.** Monograma da czarina Catarina II (Ekaterina) em porcelana. Museu Hermitage, São Petersburgo.

**Figura 71.** Cena de “*Arca Russa*”.

**Figura 72.** Salão Memorial a Pedro, o Grande. Palácio de Inverno, São Petersburgo.

**Figura 73.** *Pedro, o Grande com Minerva*. Jacopo Amiconi. 1732 – 1734. Palácio de Inverno, São Petersburgo.

**Figura 74.** Cena de “*Arca Russa*”.

**Figura 75.** Cena de “*Arca Russa*”.

**Figura 76.** Cena de “*Arca Russa*”.

**Figura 77.** Cena de “*Arca Russa*”.

**Figura 78.** Nicolau II e família. Fotografia de 1913.

**Figura 79.** Cena de “*Arca Russa*”.

**Figura 80.** Hospital montado na Grande Salão de Nicolau no Palácio de Inverno. 1915. Acervo de fotografias do Hermitage.

**Figura 81.** Cena de “*Arca Russa*”.

**Figura 82.** Cena final de “*Arca Russa*”.

**Figura 83.** Entrada do Museu Hermitage com esculturas de Atlantes.

**Figura 84.** *Sombra e escuridão, a véspera do dilúvio*. Joseph Turner, 1843. Tate Gallery, Londres.

**Figura 85.** *O monge na praia*. Caspar David Friedrich, 1809. Nationalgalerie, Berlim.

## **Bibliografia**

AKHMÁTOVA, Ana. *Réquiem*. São Paulo: Art Editora, 1991.

\_\_\_\_\_. *Ana Akhmátova. Poesia: 1912 – 1964*. São Paulo: Editora LP&M, 1991.

ALCIATO, Andrea. *Livro de Emblemas*. <http://www.mun.ca/alciato/e163.html>

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: Arte da Memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1992.

\_\_\_\_\_. *Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema, em Representações do Espaço.*, Campinas, Autores Associados, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cinema – Arte da Cidade*. Pró-Posições, vol. 10, n.1 [28] março de 1999. Faculdade de Educação – Unicamp, Campinas – SP.

\_\_\_\_\_. *A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão*. Pró-Posições, vol. 10, n.2 [29] junho de 1999. Faculdade de Educação – Unicamp, Campinas – SP.

\_\_\_\_\_. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ARNAUD, Diane. *Le cinéma de Sokourov*. Paris: L'Harmattan, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 1990.

BIELI, Andrei. *Petersburgo*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BLOK, Aleksandr in *Poesia Russa Moderna - Nova Antologia*, Schnaiderman, Boris, Campos, Augusto de e Campos, Haroldo de. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BROWN, Christopher, Kelch, Jan e Thiel, Pieter van. *Rembrandt: the master and his workshop*. Yale University Press.

CABANNE, Pierre. *Rembrandt*. Série Grandes Mestres da Arte Européia. Lisboa: Editorial Verbo, 1991.

Catálogo da exposição *500 anos de arte russa*. Palace Editions, 2002.

CENNINI, Cennino, “O livro da arte”, in *A Pintura*, vol. 6. Lichtenstein, Jacqueline (org.). São Paulo: Editora 34, 2004.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CUSTINE, Marquis de. *Journey of our time: the russian journals of the Marquis de Custine*. London: Phoenix Press, 2001.

D'ÁVILA, S. Teresa. *Obras completas* Aveiro: ed. Carmelo, 1978.

DIETSCH, Bruno. *Alexandre Sokourov*. Lausanne: Editions L'Age d'Hommes, 2005.

DOLCE, Lodovico. “Carta a Gasparo Ballini” in *A pintura*, vol. 6. Lichtenstein, Jacqueline (org.). São Paulo: Editora 34, 2004.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *Noites brancas*. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *Irmãos Karamazov*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

\_\_\_\_\_. *Diário de um escritor*. São Paulo: Edimax, s/ data.

FIGES, Orlando. *Natasha's Dance, a cultural history of Rússia*. New York: Picador, 2002.

FIGUEIREDO, Rubens. “Bazárovs e seus irmãos”. In Turgueniév, Ivan. *Pais e filhos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

GOGOL, Nikolai. *O Nariz & a terrível vingança*. São Paulo: Edusp, 1990.

\_\_\_\_\_. *Avenida Niévski*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

GOMBRICH, E. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUDZENKO, Siemión in *Poesia Russa Moderna - Nova Antologia*, Schnaiderman, Boris, Campos, Augusto de e Campos, Haroldo de. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HAMILTON, George Heard. *The art and architecture of Rússia*. New Heaven; London: Yale University Press, 1983.

HESÍODO. *Teogonia*. “Quarta geração dos deuses”. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Canto do destino e outros cantos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

KAGAN, Julia. “Cameos”, in STEWARD, James Christen e ANDROSOV, Sergey. *The Collections of the Romanovs: European art from the State Hermitage Museum, St. Petersburg*. London: Merrel Publishers Limited, 2003.

KENNAN, George. *The Marquis de Custine and his Russia in 1839*. Princeton: Princeton University Press 1971.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

MACHADO, Álvaro. *Aleksandr Sokurov*. São Paulo: Cosasc e Naify, 2002.

MANDELSTAM, Ossip. *O rumor do tempo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MENESTRIER, Claude François. “A arte dos emblemas”, in *A Pintura*, vol. 1, pgs. 51-55. Jacqueline Lichtenstein. São Paulo: Editora 34, 2004.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. “Pedagogia visual e educação da memória”. No site <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp279.asp>, mas publicado originalmente nos Anais do Colóquio Brasileiro de História da Arte em Belo Horizonte, 2004.

*Las pinturas em los grandes museos*. Barcelona: Editorial planeta, 1975.

PÚCHKIN, Aleksandr. “Nevasca”, in *Salada russa: contos. Tolstoi ... (et al.)*. São Paulo: Edições Paulinas, 1988.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Poesias Escolhidas*. José Casado (organização). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

\_\_\_\_\_. *A Dama de Espadas: prosa e poemas*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Cavaleiro de Bronze e outros poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

RUBENS, Pieter Paul. “Teoria da figura humana, considerada em seus princípios, seja em repouso ou em movimento”, *A Pintura*, vol. 6, pgs. 63-68. São Paulo: Editora 34, 2004.

SCHMIDT, Joel. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris e ASCHER, Nelson. *Notas aos poemas*. Púchkin, A. A dama de espadas, prosa e poemas. São Paulo: Editora 34, 1999.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito – a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SLIVE, Seymour. *Pintura Holandesa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

STARCKY, Emmanuel. *Rembrandt*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

STEWART, James Christen e ANDROSOV, Sergey. *The Collections of the Romanovs: European art from the State Hermitage Museum, St. Petersburg*. London: Merrel Publishers Limited, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

TOLSTOI, Leon. “Depois do baile”, in *Salada russa: contos. Tolstói ... (et al.)*. São Paulo: Edições Paulinas, 1988.

TURGUENIÉV, Ivan. *Pais e filhos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Fumaça*. Rio de Janeiro: Ediouro. 1993.

TROUBETZKOY, Wladimir. *Saint-Pétersbourg, mythe littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

TZVIETÁIEVA, Marina in *Poesia Russa Moderna - Nova Antologia*, Schnaiderman, Boris, Campos, Augusto de e Campos, Haroldo de. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WALTHER, Ingo (organização). *Obras-Primas da Pintura Ocidental, primeira parte*. Lisboa: Taschen, 2002.

WHITE, Christopher. *Peter Paul Rubens: man and artist*. New Heaven; London: Yale University Press, 1987.

WOOLF, Virginia. *Entre os atos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

VOLKOV, Solmon. *São Petersburgo, uma história cultural*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ZUCCARO, Federico. “Idéia dos pintores, escultores e arquitetos”, in *A Pintura*, vol. 1, pgs. 42-50. Jacqueline Lichtenstein. São Paulo: Editora 34, 2004.

## **Filmografia**

ENCOURAÇADO POTENKIM (Bronenosets Potyomkin). Serguei Einsestein. União Soviética. 1925. 75 minutos.

OUTUBRO (Oktyabr). Serguei Einsestein. União Soviética. 1927. 95 minutos.

O ESPELHO (Zerkalo). Andrei Tarkovski. União Soviética. 1975. 108 minutos.

RUSSIAN ARK (Russkiy kovcheg). Alexander Sokurov. Rússia/Alemanha. 2002. 96 minutos.

## **Sites consultados**

Site do Museu Hermitage, <http://hermitagemuseum.org>

Site oficial de Alexander Sokurov, [http://www.sokurov.spb.ru/island\\_en/mnp.html](http://www.sokurov.spb.ru/island_en/mnp.html)

Site do filme “*Arca Russa*”, <http://www.russianark.ru/eng/index.html>

Site da exposição de obras de Frans van Mieris na National Gallery of Art (Washington, USA), [http://www.nga.gov/exhibitions/2006/vanmieris/vanmieris\\_brochure.pdf](http://www.nga.gov/exhibitions/2006/vanmieris/vanmieris_brochure.pdf)

Site dos museus do Vaticano, [http://mv.vatican.va/3\\_EN/pages/x-Pano/SDR/Visit\\_SDR\\_Main.html](http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Pano/SDR/Visit_SDR_Main.html)