

**VIAJANDO PARA BIZÂNCIO. MIKHAIL
VRUBEL E A URGÊNCIA DE UM RENASCIMENTO
BIZANTINO**

***SAILING TO BYZANTIUM. MIKHAIL VRUBEL
AND THE NECESSITY FOR A BYZANTINE REVIVAL***

Biagio D'Angelo¹

Júlia Lima Thomaz de Godoy²

RESUMO: Durante o século XIX, as artes decorativas, a literatura, a arquitetura e outros campos da produção cultural acharam inspiração em épocas anteriores. A cultura de Bizâncio também foi redescoberta, e sua arte foi considerada um estilo singular nas artes decorativas e figurativas. A reinvenção das formas canônicas medievais e bizantinas foi também um momento histórico importante da cultura russa do século XX. Nesse artigo examinamos alguns aspectos da obra do influente, mas pouco estudado, artista Mikhail Vrubel. Ativo no final do século XIX, Vrubel passou a entender a arte russo-bizantina como um importante precursor de uma tradição pictórica antirrealista e proto-abstrata que parecia pressagiar suas próprias inovações modernistas. Rompendo com a precisão fotográfica da escola realista predominante, Vrubel enfatizou a qualidade material da tinta e a planura da tela, criando uma sintaxe visual characteristicamente modernista. A nossa hipótese considera como a iconografia variável de Vrubel no final da década de 1880 e início da década de 1890 expressou uma experiência particularmente *fin de siècle* de

¹ Biagio D'Angelo é professor adjunto de Teoria e história da arte no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Arte da Universidade de Brasília. email: biagiodangelo@gmail.com ; biagioa@unb.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>

² Júlia Lima Thomaz de Godoy é formada em Letras-Russo pela Universidade de São Paulo, em fotografia pelo IESB e tem mestrado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Atualmente, é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. julialtgodoy@gmail.com.

mal-estar espiritual e identidade desestabilizada em face de uma crise religiosa provocada pela secularização generalizada.

Palavras-chave: Vrubel, renascimento bizantino, arte russa.

ABSTRACT: During the 19th century decorative arts, literature, architecture and other fields of cultural production were inspired by previous ages. Byzantium culture was rediscovered too, and its art was considered a fashionable style in decorative and figurative arts. The reinvention of canonical Russo-Byzantine forms was also a crucial historical moment in XX century Russian culture. In this paper we survey some aspects of the oeuvre of the influential but little-studied artist Mikhail Vrubel. Active in the late nineteenth century, Vrubel came to understand Russo-Byzantine art as an important forebear of an anti-Realist, proto-abstract painterly tradition that seemed to presage his own modernist innovations. Breaking with the photographic precision of the prevailing Realist school, Vrubel emphasized the material quality of the paint and the flatness of the canvas, creating a characteristically modernist visual syntax. Our hypothesis considers how Vrubel's shifting iconography in the late 1880s and early 1890s expressed a particularly *fin de siècle* experience of spiritual malaise and destabilized identity in the face of a religious crisis brought about by widespread secularization.

Keywords: Vrubel, Byzantine revival, Russian art.

*Por isso eu vim, vencendo as ondas e a distância,
em busca da cidade santa de Bizâncio.
(W.B.Yeats, *Sailing to Byzantium*””)³*

INTRODUÇÃO. VELEJANDO PARA BIZÂNCIO

O título desse trabalho toma inspiração da célebre lírica “ *Sailing to Byzantium*”, publicada na coletânea *The Tower* em 1928, do poeta irlandês

³ Os versos escolhidos para esse epígrafe são tratados de uma magnífica tradução da poesia de Yeats ao português, realizada por Augusto de Campos (Yeats, 2006, pp. 186-187).

William Butler Yeats, que utiliza uma viagem a Bizâncio como metáfora para uma viagem espiritual. Yeats explora seus pensamentos e reflexões sobre como a imortalidade, a arte e o espírito humano podem convergir. Por meio do uso de várias técnicas poéticas, “*Sailing to Byzantium*”, de Yeats, descreve a jornada metafórica de um homem que busca sua própria visão da vida eterna e sua própria concepção do paraíso. Viajar para Bizâncio, para Yeats, significa encontrar o lugar onde os sábios dos famosos mosaicos dourados da cidade poderiam se tornar os ““mestres cantores”” de sua alma. Ele espera que os sábios apareçam no fogo e o levem para longe de seu corpo, para uma existência fora do tempo, onde, como uma grande obra de arte, ele poderia existir no “artifício da eternidade”. Em uma tensão entre a fisicalidade e a espiritualidade, a mortalidade e a imortalidade, a lírica de Yeats nos introduz dentro uma experiência particularmente típica de um *fin de siècle* onde o mal-estar espiritual e a identidade desestabilizada enfrentam uma crise religiosa provocada pela secularização generalizada. A nostalgia para tempos mais profundamente enraizados na religiosidade, numa vida coletiva como peregrinação e no reconhecimento de uma Beleza transcendente por meio da arte domina o pensamento de Yeats, como pode se ler em um rascunho de roteiro escrito para uma transmissão da BBC em 1931:

Estou tentando escrever sobre o estado de minha alma, porque é correto que um homem velho crie sua própria alma, e alguns de meus pensamentos sobre esse assunto foram colocados em um poema chamado “*Sailing to Byzantium*”. Quando os irlandeses estavam iluminando o *Livro de Kells* e fazendo os pastoraís com joias no Museu Nacional, Bizâncio era o centro da civilização europeia e a fonte de sua filosofia espiritual, então simbolizou a busca pela vida espiritual com uma viagem a essa cidade (Yeats como citado em Bullen, 2005, p. 11).

Operação estética política e cultural do final do século XIX e do começo do século XX, o renascimento bizantino⁴, termo preferível ao mais

⁴ Como bem aponta Maria Taroutina, “o termo “russo-bizantino” é, em si, uma construção cultural e, por essa razão, é uma designação fluida e multivaleente. No final do século XIX, estudiosos como Nikodim Kondakov (1844-1925) e Dmitrii Ainalov (1862-1939) usaram esse termo para se referir a um tipo de arte e arquitetura medieval produzida em solo russo, mas que manifestava “completa sujeição ao estilo bizantino”. Assim, em suas várias publicações, Kondakov se esforçou muito para distinguir entre as linguagens pictóricas “bizantina”, “russo-bizantina” e puramente “russa”, observando cuidadosamente as minúsculas variações

difundido conceito de neo-bizantinismo, não pode ser restrita a “reconstituições” dos protótipos medievais⁵. Pelo contrário, a escolha específica de um retorno para Bizâncio, para usar a metáfora dos versos de Yeats, foi fortemente mediado pela estética, gostos e ideias do período.

Até mesmo projetos de restauração ostensivamente responsáveis do ponto de vista histórico muitas vezes tendiam a uma reimaginação “fictícia” dos monumentos medievais à sua própria imagem do século XIX. Dessa forma, o renascimento russo-bizantino não foi simplesmente uma recuperação inocente de uma tradição artística perdida, mas um fenômeno investido, intencional e contingente. Isso não é surpreendente, dado o interesse pan-europeu mais amplo em ressuscitar as realizações artísticas de épocas passadas a serviço de novos objetivos estéticos, necessidades culturais e demandas políticas. De muitas maneiras, o “longo” século XIX pode ser caracterizado como uma sucessão de movimentos revivalistas na arte e na arquitetura, sendo que os mais conhecidos incluem Jacques-Louis David e o neoclassicismo, os românticos alemães e ingleses e o renascimento gótico, os movimentos estético e simbolista e um interesse renovado pelo helenismo. Entretanto, muitos desses movimentos não foram “retornos” conservadores ou retrógrados a tradições e estilos passados, mas protestos radicais contra os gostos e as práticas artísticas predominantes de um determinado período. Em outras palavras, o revivalismo foi frequentemente utilizado como uma estratégia de vanguarda para promover mudanças e inovações nas artes visuais e decorativas (Taroutina, 2018, p. 4).

de estilo e iconografia. Por outro lado, durante o reinado de Nicolau I (1825 a 1855), o termo “russo-bizantino” foi aplicado a um estilo revivalista híbrido, na arquitetura e no design do século XIX, que se baseava em protótipos russos bizantinos e medievais. Popularizado por arquitetos como Constantine Thon (1794-1881) e artistas como Timofei Neff e Fedor Solntsev (1801-1892), esse estilo foi chamado de forma intercambiável de “bizantino”, “neobizantino”, “russo-bizantino” e até mesmo “neorrusso” durante a segunda metade do século XIX, demonstrando assim a natureza porosa dessas categorias. De modo mais geral, pode-se dizer que as redescobertas de Bizâncio e da Rus medieval constituem dois lados da mesma moeda, que se encaixam na categoria transnacional mais ampla do revivalismo medieval romântico que se espalhou pela Europa após as Guerras Napoleônicas. Como resultado, em vários casos, o interesse em Bizâncio tendeu a estimular e perpetuar o interesse na Rus medieval e vice-versa” (Taroutina, 2018, p. 3, tradução nossa).

5 Vale a pena lembrar aqui que a evocação da arquitetura medieval durante o século XIX influenciou a formação de uma consciência nacional e europeia, tanto em termos de identidade quanto de diferenciação cultural. Nesse contexto, a posição de Bizâncio permanece ambígua: ela pertence ou não à história europeia? Essas questões têm sido debatidas (e não resolvidas) desde a queda de Constantinopla em 1453, mas uma análise dos renascimentos medievais do século XIX mostra o esforço de acadêmicos e arquitetos para incorporar a arquitetura bizantina à tradição da Europa Ocidental, cada um com suas próprias peculiaridades nacionais. Na França e na Itália, em particular, a assimilação da arquitetura bizantina baseia-se em premissas diferentes: por um lado, são enfatizadas as conexões entre Bizâncio e a arquitetura medieval francesa até o período gótico; na Itália, por outro lado, é enfatizado o caráter nacional dos monumentos bizantinos em Ravena, Veneza e Sicília. Frequentemente conhecida de segunda mão, por meio de gravuras e relevos publicados pelos poucos que realmente viajaram para a Grécia e o Império Otomano, a arquitetura bizantina tornou-se uma fonte de inspiração para uma nova geração de arquitetos, que apreciaram sua abordagem antoclássica e seu gosto oriental e retrabalharam seus elementos característicos, dando origem a um novo estilo, que foi denominado como “neobizantino”.

Oscilando entre o retorno a uma mera tradição de estilos passados e uma estratégia de vanguarda “ para promover mudanças e inovações nas artes visuais e decorativas ”, o caso de Mikhail Vrubel se destaca por sua originalidade e peculiaridade.

DE KIEV PARA A VENEZA BIZANTINA E DE VOLTA PARA A RÚSSIA E SEU NOVO ESTILO

Apesar de sua importância na história da arte russa, Mikhail Aleksandrovich Vrubel (1856-1910)⁶ recebeu menos atenção acadêmica do que se poderia esperar para um artista que marcou uma geração. Naum Gabo (2023) apontou esse fato como uma lacuna também nos estudos ocidentais de história da arte já que Vrubel foi decisivo para um grupo relevante de artistas — incluindo a si mesmo — ao permitir um desenvolvimento profundo de uma consciência artística no fazer intelectual e prático da pintura. Vrubel mostrou um novo caminho de experimentações. Vasily Kandinsky, Natalia Gontcharova, David Burliuk e Kasimir Malevich são alguns dos nomes que tiveram Vrubel como referência. No Ocidente, as primeiras pesquisas mais relevantes sobre o artista foram conduzidas por Naum Gabo, já mencionado, e por Camilla Gray (2004). Por algum tempo, a atenção se concentrou mais nas exposições que participou ou na sua instabilidade física decorrente da sífilis. No século XX, faltaram análises críticas aprofundadas sobre seu processo de criação e método. Uma das primeiras obras sérias sobre Vrubel foi escrita por seu assistente em Kiev, o pintor Stepan Petrovich Iaremitch (1869-1939). Esse livro, publicado em 1911 — um ano após a morte do artista —, levou cinco anos para ser concluído. Nos anos seguintes, com a ajuda de sua irmã Anna, surgiram outros esforços editoriais para compilar e preservar seu legado. Apenas posteriormente, estudos acadêmicos mais substanciais emergiram na Rússia e na União Soviética.

6 Nascido em Omsk em 1856, Mikhail Vrubel ingressou na Academia de Belas-Artes de São Petersburgo em 1880, onde estudou sob a orientação de Pavel Chistiakov, cuja influência foi fundamental para o desenvolvimento de sua técnica cristalina. Também teve aulas de aquarela com Ilia Repin. Na década de 1880, participou da restauração dos afrescos e mosaicos das igrejas de São Cirilo e São Vladimir, em Kiev, onde teve contato mais próximo com a arte bizantina e a pintura de ícones. A partir desse período, começou a se interessar pelo tema do demônio. Em 1890, deixou Kiev e mudou-se para Moscou, onde passou a frequentar o círculo do mecenas Savva Mamontov. Cego, Vrubel faleceu em 1910, em São Petersburgo, em decorrência da sífilis.

Apesar de a religião ter sido praticamente o tópico de maior relevância em um conjunto de obras produzidas no final de sua vida – como o ciclo das pinturas bíblicas e apócrifas – poucos estudos se ocuparam mais amplamente sobre a influência dos temas religiosos na sua perspectiva técnico-artística.

O percurso criativo de Vrubel desobedece a maneira cronológica tradicional de organizar os movimentos por escolas e períodos. Esse fato reforça ainda mais a aura de mistério que paira sobre o artista e desestabiliza as convenções sobre onde posicioná-lo corretamente. Entre simbolismo, *art nouveau* e uma rede de motivos entrelaçados com o tema espiritual, suas próprias obras se revisitam e de certa forma trazem o mesmo assunto em contradição ou em concordância entre si (como no caso dos demônios – ora uma figura andrógina, ora um semideus). E é nessa intercorrência que a pintura de Vrubel se insere.

Algumas notícias biográficas ajudam a focalizar a complexa personalidade do artista russo, especialmente para o público de língua portuguesa. Vrubel nasceu no seio de uma família de ascendência russa, polonesa e tártsara. Seu sobrenome tem origem no polonês *wróbel* (pardal), o que explica assinaturas latinizadas como “Wroubel” em algumas de suas obras. Sua infância foi marcada por perdas significativas: além da morte de sua mãe, perdeu um irmão e, possivelmente, uma irmã. A família mudou-se diversas vezes, inicialmente para Astrakhan, na desembocadura do Mar Cáspio. Mais tarde, devido ao segundo casamento de seu pai e pelo fato de ser um oficial do exército, estabeleceram-se em São Petersburgo e, posteriormente, em Saratov, onde Vrubel iniciou seus estudos formais. Em Odessa, os primeiros contatos com a arte ganharam força, consolidando sua formação e influenciando os rumos de sua carreira. O repertório russo-bizantino do artista ganhou corpo a partir de sua mudança de São Petersburgo para Kiev, quando já era aluno da Academia Imperial Russa de Artes nos anos de 1880. , onde “Vrubel teria tido acesso ao Museu de Arte Antiga Russa daquela instituição, que abrigava uma vasta coleção de ícones medievais bizantinos e russos ” (Taroutina, 2023).

Em Kiev, Vrubel entra em contato com a arte cristã e com os estudos bizantinos para um projeto de restauração da igreja de São Cirilo orientado pelo historiador de arte e arqueólogo Adrian Prakhov. Para a seleção nesse programa, o artista pintou uma obra inspirada no bizantinismo medieval da “Anunciação” de Santa Sofia. A partir desse momento, Vrubel foi se aproximando sobremaneira dos ícones e dos motivos medievais. Nessa fase, ele pintou os afrescos Dois anjos com lábaros (1884) inspirados no iconóstase da basílica de

Santa Maria Assunta na ilha de Torcello, Itália. Comparando os dois trabalhos, o de Vrubel e o da ilha de Torcello, notam-se os mesmos movimentos dos panejamentos, da estilização linear dos tecidos e dos traços faciais dos anjos. A aproximação com a ontologia religiosa e estética bizantina foi definitiva a partir desse momento.

Na década seguinte, já de volta a Moscou, casa-se com a cantora de ópera Nadiejda Zabela, que interpretou quase todos os papéis de soprano lírico nas óperas de Nikolai Rimsky-Korsakov, com o qual Vrubel desenvolveu uma forte conexão artística. O nexo entre pintura e música é de extrema relevância na poética de Vrubel: além de desenhar os cenários de várias óperas de Rimsky-Korsakov para a Ópera Russa Privada do célebre mecenas Savva Mamontov⁷, a grande inspiração para seu tema pictórico principal veio da ópera *O Demônio* (1873), de Anton Rubinstein (por sua vez, inspirada no poema homônimo de Mikhail Lermontov, que também teve uma edição ilustrada pelo pintor). A atmosfera imagética da ópera de Rubinstein deixou uma marca profunda em Vrubel (Rachmanova, 2021).

Vrubel contraiu sífilis, provavelmente em 1885, ainda no início de sua carreira artística, e sofreu periodicamente com seus efeitos pelo resto da vida. Devido a crises recorrentes de forte dores de cabeça, Vrubel era eventualmente internado em hospitais psiquiátricos. Mesmo assim conseguiu continuar trabalhando até 1906, quando sua visão ficou muito prejudicada. A deterioração física e mental do artista continuou até sua morte em 1910. Em 1903, Vrubel sofreu também outra perda significativa, o falecimento de seu filho. Os contemporâneos afirmavam que a doença exerceu um papel decisivo na sua produção, contrariando os estudiosos soviéticos que reforçavam que sua arte não tinha relação com seu estado de saúde. Ao analisar o percurso existencial de Vrubel, não há dúvida que mudanças, falecimentos, dores e doenças afetaram seu estado mental, mas outras aproximações artísticas marcaram muito sua produção. A permanência do artista em Kiev, por exemplo, balizou premente mente seu trabalho. Segundo seu biógrafo Iaremicich, estar diante do mural “Lamentação dos Anjos” na Igreja de São Cirilo trouxe uma outra luz para seu fazer artístico, ao ponto que o próprio Vrubel teria declarado:

⁷ Savva Mamontov fundou a primeira companhia privada de ópera russa e foi um patrono das artes, organizando uma colônia para artistas na propriedade de Abramtsevo. Repin, Vasnetsov, Vrubel e Serov foram alguns nomes que frequentaram o círculo de Mamontov.

“ Em essência, esse é o tipo de obra para o qual eu deveria sempre retornar ” (Iaremidch, 1911, p. 55). É no período kieviano que, segundo o próprio artista, foram produzidos seus melhores trabalhos, incluindo os afrescos da Catedral de São Cirilo. Contudo, inicialmente, os afrescos da Catedral de Kiev não ficaram isentos de críticas por se aproximarem muito do modelo arcaico e inalcançável dos ícones, sem nenhuma aparente novidade para a modernização da pintura: somente alguns anos depois, a proposta de Vrubel de uma perspectiva medievalista russo-bizantina foi finalmente aceita como um novo renascimento que se inscrevia nos moldes de recuperação do passado, uma tipologia filosófica-estética da assim denominada “ Idade de Prata ” russa.

DEMÔNIOS COMO PROFETAS

Foi justamente no período de Kiev que o artista explorou diferentes técnicas de pintura. O trabalho de restauração também foi fundamental não só pela aproximação temática, mas pelo desenvolvimento de um estilo próprio. O “ Demônio sentado ” (1890) só foi pintado depois do período ucraniano. Nota-se, em minúcia, que as pinceladas imitam mosaicos e o pouco recuo do assunto central traz uma perspectiva plana para a pintura confundindo os objetos e trazendo planaridade para a tela como as encontradas na arte medieval russa-bizantina. O demônio aparece grande como um deus, porém, humanizado com suas mãos cruzadas.

Não é supérfluo lembrar que o demônio romântico pertence à genealogia judaico-cristã que alcançou seu apogeu durante a cultura medieval, mas que está bem longe de ser uma contrafigura ou uma reprodução satânica. O diabo era uma presença constante no pensamento e na cultura medieval, seja na forma de um tentador que seduzia os pecadores para o mal (sob o disfarce da serpente do Gênesis ou, mais frequentemente, de uma bela mulher), seja no papel de atormentador dos condenados no Inferno, onde ele assume formas animais e deformadas que despertam o terror. A iconografia do diabo é extremamente variada e várias tradições convergem nela (o Antigo Testamento, o Apocalipse, representações populares e folclóricas...), mas os demônios do Inferno são frequentemente representados nas artes figurativas como seres monstruosos, com cabeças de chifre e garras de urso ou felinas, seus corpos cobertos de pelos, e não raro com asas. O demônio de Vrubel é filho do imaginário pushkiniano e lermontoviano, e talvez tem origine no resgate a Lucifer

dado por John Milton em seu *Paradise Lost*. Em Vrubel o demônio é, seguindo a releitura romântica, um anjo caído, um arquétipo do sujeito danado e sofredor, que combina os elementos masculino e feminino dentro de si, e cuja luta interior é enfatizada pois não consegue escolher entre o céu e a terra.

Figura 1. *Mikhail Alexandrovich Vrubel, Demônio em voo, 1899. Óleo sobre tela, 138,5 x 430,5 cm. Museu Russo de São Petersburgo, 1899*



Fonte: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh_1846/index.php. Acesso em: 04/07/2025.

Vrubel voltou a representar o Demônio em 1898 com a pintura *Demon letjaščij* (*Demônio em voo*, Figura 1), que permaneceu inacabada, e em 1902, com a pintura a óleo *Demon poveržennyj* (*Demônio caído*, Figura 2), nas quais o monocromatismo acentua o caráter dramático da mitologia do personagem romântica.

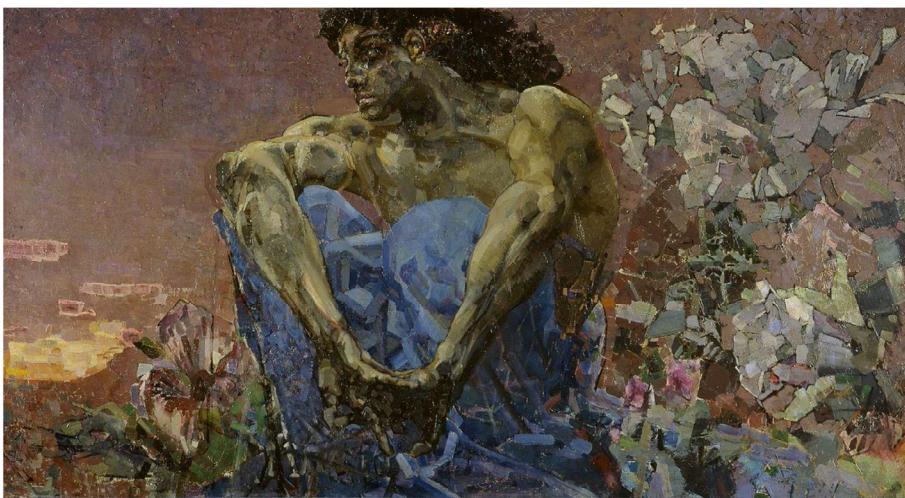
Figura 2. *Mikhail Alexandrovich Vrubel, Demônio caído, 1902. Óleo sobre tela, aquarela, tinta bronze, guache, pincel, pena, tinta nanquim, 114 X121 cm, Galeria Estatal Tretyakov, Moscou*



Fonte: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8996>. Acesso em: 30/06/2025.

Os esboços de desenho que o artista produziu para a restauração da igreja também serviram de material para futuras pinturas do Demônio, algo como um protótipo. Nesses desenhos já se notava a inspiração estética e espiritual da arte religiosa como a frontalidade icônica, a linearidade e escolha por uma paleta vívida que lembram mais o uso de espátula do que de pincel. Nesse momento, surge a técnica cristalina em sua pintura, provocando um embaralhamento das definições de cada assunto. Em *O demônio sentado* (1890) o pintor justapõe microssuperfícies “esculpindo” a tela – o artista experimentou também a escultura esmaltada como parte do seu projeto de pesquisa. Há uma dualidade nesse estilo, oscilando entre dinamismo e estagnação – marcas essenciais desse demônio lermontoviano solitário e misterioso que assombra as montanhas do Cáucaso. Um demônio dual entre o descanso e a inquietação, feminino e masculino, real e sobrenatural. Analisando a imagem, à sua direita, flores explodem e fundem-se com ele. Ao fundo, a montanha Kazbek repousa.

Figura 3. *Mikhail Alexandrovich Vrubel, Demônio (sentado), 1890.* Óleo sobre tela, 114 X121 cm, Galeria Estatal Tretyakov, Moscou



Fonte: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8393>.
Acesso em: 30/06/2025.

A versão em tela do tema, *Demon sidjaščij* (*Demônio sentado*, *Figura 3*), fala de sua melancolia, de sua nostalgia pelo que está vivo. Assim, as flores no jardim parecem cristais de gelo cuja superfície reproduz as fraturas típicas

das rochas, e as nuvens no céu também parecem.” pedregosas ”. O “ olhar vazio e melancólico do demônio ” (Wedekin, 2017, p. 46), de reminiscência poética lermontoviana, é associável àquele simbolismo místico que na Rússia do século XIX se alimentava de releituras medievais e bizantinas. É quase um ícone ao revés. Se para a cultura ocidental o ícone pode ser entendido simplesmente como um artefato feito para um período histórico específico, na cultura espiritual e artística russa, o ícone seria, pelo contrário, um organismo sempre vivo, uma presença, não uma representação. Em outras palavras, o ícone é uma palavra para imagens, um ato de oração e um instrumento litúrgico: não é um objeto a ser observado (e admirado), mas o sinal vivo de uma dimensão de devoção e contemplação. A inversão do ícone operada por Vrubel pode ser lida como uma “ imagem-sintoma ”, conforme a proposta de Georges Didi-Huberman: um sintoma que “ aparece, sobrevém... interrompe o curso normal das coisas ” (2015, p. 44), uma “ imagem-sintoma ” que “ se aninha nos olhos do espectador, perturba, questiona, desfigura, leva à desrazão ”. (Wedekin, p. 51). Se o ícone é epifania do divino e essência da sacralidade e da divindade, Vrubel apresenta, ao contrário, uma abstração e uma atemporalidade ligadas não tanto à dimensão do divino, como à angústia e à solidão frente ao Espírito e ao Eu. É essa revolução que é perceptível na tela *Cabeça do demônio* (Figura 4), onde o demônio encara o espectador diretamente.

Figura 4. *Mikhail Alexandrovich Vrubel, Cabeça do demônio, 1890-18911.*
Ilustração para o poema de M.Y.Lermontov *O Demônio*. Óleo sobre tela, aquarela, lápis grafite e carvão prensado., 23 x 35,6 cm, Galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8994>.
Acesso em: 30/06/2025.

Vrubel foi um sofisticado intérprete das noções bizantinas do espaço pictórico. Foi a partir da reapropriação do modelo do ícone de Vrubel que “Kazimir Malevich e Vladimir Tatlin apresentaram suas versões concorrentes de um “novo realismo” de vanguarda, que se baseou no status ontológico único do ícone como uma “apresentação” em vez de uma “representação” de uma realidade metafísica invisível” (Taroutina, 2018, p. 11).

O modelo ontológico do ícone deu um impulso decisivo para a proposta estética da vanguarda russa reformulando assim um inesperado neobizantinismo no realismo pictórico da época, como bem observa Taroutina:

A abordagem de Tatlin lembra o tratamento dado por Vrubel ao ditado de Mamontov no *Retrato de Savva Mamontov* e inverte os métodos pictóricos da tradição russo-bizantina, em que o artista construía as cores das mais escuras na parte inferior para as mais claras na parte superior, deixando o pigmento branco puro para a última camada. Esse afastamento dos arquétipos medievais é significativo porque ilustra que Tatlin, assim como Vrubel, Kandinsky e Malevich, não apenas replicou efeitos estilísticos icônicos, mas os transformou a serviço da pintura modernista (Taroutina, 2018, p. 187).

Além disso, se pensado em termos gráficos, o ícone medieval, era percebido como uma imagem plana e bidimensional justamente para criar uma distância entre a realidade e o celestial, pois o conceito de relevo é estranho à arte bizantina. A visualidade na ortodoxia era um convite para a contemplação e um acesso do mundo material para o mundo das ideias, os ícones tinham um poder miraculoso, um canal tanto da matéria quanto do divino. E essa mentalidade persistiu nos russos por muito tempo e, de certa forma, explica o recorte técnico de Vrubel com uma atitude um pouco mais distante da acadêmico-realista difundida no Império Russo. Esse foi o modelo simbólico para Vrubel.

Figura 5. *Mikhail Alexandrovich Vrubel, Pérola , 1904.* Guache, pastel, carvão 35 x 43,7 cm. Galeria Tretyakov, Moscou



Fonte: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8993>.
Acesso em: 30/06/2025.

O exemplo mais marcante do método de desenvolvimento de padrões de Vrubel é um grande esboço monocromático em aquarela que nos ajuda a compreender as origens misteriosas do *Demônio Abatido* , cuja figura é quase uma cópia exata do *Demônio voando* , mas acomodado do lado oposto.

Isto parece sugerir que esta enorme tela inacabada é na verdade a primeira versão de *Demônio Abatido*. Além de esboços em aquarela, outras duas grandes telas foram quase terminadas, mas abandonadas pelo artista. Em uma delas, o perfil do Demônio é perfeitamente masculino; seus quadris nus possuem uma corrente de placas douradas e o mesmo tipo de placas adornam o peito. As asas estendidas se assemelham às de uma águia ou até mesmo a de um cisne. No outro, parece haver algo feminino nele; nada adorna seu corpo, mas suas asas estão vivas com penas de pavão brilhantes e coloridas. Aqui já se percebe o desenvolvimento do azul noturno arroxeadado característico de suas obras (que aparece com destaque tanto no *Demônio Abatido* quanto em *Pérola* (Figura 5) e em *O serafim de seis asas* .

Figura 6. *Mikhail Alexandrovich Vrubel, Dois anjos com lábaros* , 1884. Afresco, Igreja de São Cirilo, Kiev.



Fonte: <https://www.myslenedrevo.com.ua/ru/Sci/HistCulture/Vrubel/4Kiev.html>. Acesso em: 30/06/2025.

RENASCIMENTO BIZANTINO EM VRUBEL

Os demônios de Vrubel parecem ser continuações dos primeiros anjos inquietos que o artista russo pintou para a Igreja de São Cirilo de Kiev.

Os dois anjos com lábaros (Figura 6), os vexilos romanos, onde Constantino fez foi colocar o monograma do nome de Cristo em grego, repropõem simbolicamente a visão do fundador o Império Romano de Oriente, que, após um sonho, teve a convicção de que ele lutaria sob a proteção de Deus.

Vrubel viajou para a Itália duas vezes: a primeira vez, em 1884, e uma segunda vez, dez anos depois, em 1894, quando, como consultor, acompanhou Savva Mamontov, que estava interessado em conhecer as manufaturas e as novas tendências estéticas italianas para a sua oficina de cerâmica de Abramtsevo.

A primeira das duas viagens é com certeza a mais formativa para o sentimento de uma busca de beleza e de um renascimento das origens que determina a estética de Vrubel e que terá nas pinturas dos Demônios sua faceta mais profética e angustiada, uma crise existencial que torna ainda mais aguda a necessidade de um retorno ao passado, mas ao mesmo tempo decreta seu fracasso ideal.

Figura 7. *Mikhail Alexandrovich Vrubel, A Descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos, 1884. Afresco. Igreja de São Cirilo, Kiev.*



Fonte: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%Bo%D0%B9%D0%BB:St._Cyril%27s_Church%27s_Frescoes.jpg

Antes da primeira viagem para a Itália, na década de 1880, durante sua estada na Academia de Artes e a mudança para Kiev, Vrubel aprofunda os estudos de arte bizantina e pintura de igreja. Uma de suas composições mais decisivas no período kieviano de Vrubel foi a pintura a óleo sobre fundo de gesso (em oposição a um afresco tradicional) no coro da Igreja de São Cirilo, em Kiev, *A Descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos* (Figura 7). A pintura combina características precisamente capturadas da arte bizantina e a busca do retrato do jovem Vrubel. As figuras dos doze apóstolos estão dispostas em um semicírculo na abóbada do coro, com a Mãe de Deus em pé no centro. O fundo é azul, raios dourados descem sobre os apóstolos a partir do círculo com a imagem de uma pomba. Como sugere Vera Domiteeva (2014) todas as imagens da obra foram pintadas como homenagem e inspiração de conhecidos, amigos, e benfeiteiros do próprio artista: entre todos, destaca-se o terceiro, a partir da direita, que representa Peter Orlovsky, reitor da mesma Igreja de São Cirilo, que incentivou a Sociedade Arqueológica Russa depois de ter descoberto e valorizado as pinturas antigas da Rússia medieval de Kiev.

Figura 8. *Mikhail Alexandrovich Vrubel, Lamentação dos anjos*, 1884. Afresco, Igreja de São Cirilo, Kiev.



Fonte: https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A4%D0%Bo%D0%B9%D0%BB%D0%9D%D0%Bo%D0%B4%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D0%BB%D0%Bo%D1%87.jpg. Acesso em: 30/06/2025.

Sempre segundo Domiteeva (2014, pp. 123-125) a tela foi pintada diretamente na parede, sem desenhos preparatórios ou outros esboços preliminares, e apenas detalhes mínimos foram resolvidos em pequenas folhas de papel usadas para resolver problemas de proporções.

O esquema da pintura – um semicírculo dos apóstolos, cujas auréolas estão conectadas ao emblema do Espírito Santo semelhante a um feixe de luz conectado ao sol – é de origem bizantina e foi emprestado de uma dobra entalhada de um dos mosteiros georgianos de Tblissi.

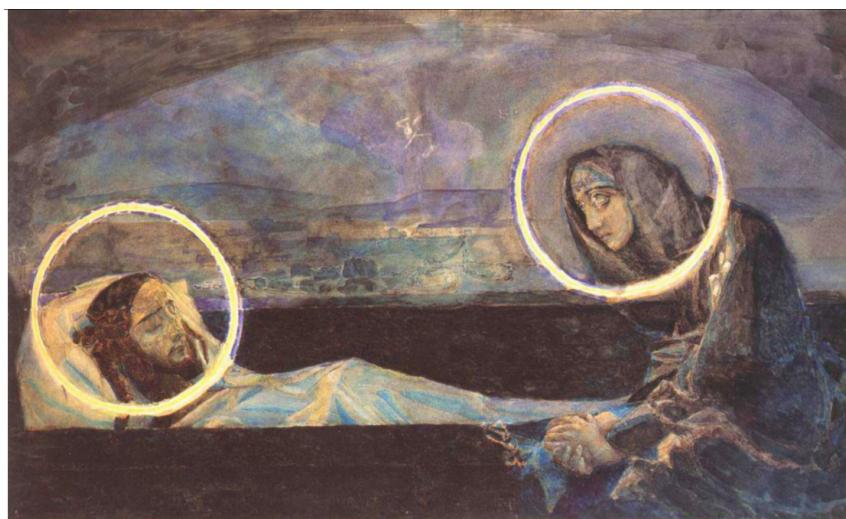
Além de *A Descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos*, sempre na Igreja de São Cirilo, Vrubel pintou uma tocante *Lamentação dos Anjos* (Figura 8). A composição, que apresenta o luto de três anjos chorando sobre o corpo do Cristo morto, é pintada no nicho do nártex e segue mais de perto a antiga tradição bizantina. Aqui as figuras não são modeladas, são desdobradas no plano e são resolvidas por técnicas gráficas. Ao reviver o estilo bizantino, Vrubel renuncia ao virtuosismo de certa técnica pictórica e substitui as roupas douradas com túnicas. A pintura bizantina, como é notório, é alheia ao conceito de relevo. Então, Vrubel assume como objetivo principal aquele de fortalecer o plano da parede com a ajuda do arranjo ornamental das próprias formas corporais dos anjos.

À diferença da *Descida*, onde há uma predileção pela construção rítmica da cena mística e das personagens, na *Lamentação* se aproxima mais das pinturas bizantinas do século XII por um teor religioso ainda mais intenso e mais contemporâneo à busca do artista.

Figuras 9 e 10. *Mikhail Alexandrovich Vrubel, Piedade (Надгробный плач).*
Esboços de pinturas não realizadas para a Catedral de São Vladimir em Kiev,
1887. Papel, lápis italiano. 11,5 x 19,2 cm.



Fonte: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/museums/gtg/vrubel_m._a._nadgrobniy_plach._1887._inv._r-137._gtg/index.php. Acesso em: 30/06/2025.



Fonte: https://ru.m.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A4%D0%Bo%D0%B9%D0%BB%D0%9D%D0%Bo%D0%B4%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BF%D0%BB%D0%Bo%D1%87.jpg. Acesso em: 30/06/2025.

Contudo, essa obra não é apenas uma estilização da antiguidade bizantina. A *Lamentação* possui um lirismo emotivo altamente espiritual, uma expressão de pesar combinada com uma paz solene. Nessa combinação da atualização de uma busca religiosa autêntica e da re-apropriação do estilo icônico antigo consiste todo o renascimento bizantino de Vrubel: a *Lamentação* da Igreja de São Cirilo prenuncia os esboços de outra *Piedade* (Figuras 9 e 10), destinada à Catedral de Vladimir, em Kiev, feita três anos depois, já após a viagem do artista a Veneza.

Entre 1884 e 1885 Vrubel conclui o ícone mais representativo do renascimento bizantino que marca tanto o começo do Art Nouveau como o simbolismo poético e artístico na Russia do século XX, Mão de Deus com o Menino (Figuras 11 e 12, detalhe). Como no caso da *Descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos*, Vrubel escolhe homenagear o rosto sagrado utilizando os traços de uma mulher, Emilia Lvovna Prakhova, com a qual o artista teve uma paixão breve e fulgurante. O ícone foi criado para a iconóstase da Igreja de São Cirilo, em Kiev. A escolha do rosto de Emilia Prakhova não deve fazer pensar numa atitude de rebeldia iconoclasta, pois o ícone foi executado de acordo com todos os cânones da iconografia ortodoxa.

Figura 11. *Mikhail Alexandrovich Vrubel, A Mãe de Deus e o Menino, 1885.*
Zinco, óleo e douramento. Igreja de São Cirilo, Kiev



Fonte: <https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%91%D0%BE%D0%BC%D0%BC%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%8C%D1%81%D0%BC%D0%BB%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BC%D0%92%D1%80%D1-83%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8C>. Acesso em: 30/06/2025.

O que se destaca no ícone é justamente a sua expressividade familiar e incomum, além de sua originalidade. Iconograficamente, este ícone pertence ao tipo “Panachranta” (do grego: Πανάχραντα - “a Toda-Misericordiosa, a Mais Pura”, a Toda-Misericordiosa, a Toda-Gloriosa). Esse ícone, cuja tipologia iconográfica tinha aparecido em Bizâncio nos séculos XI-XII, mostra a imagem da Mãe de Deus, entronizada, que simboliza sua majestade real, com o Menino Jesus em seu colo. O Cristo menino está sentado nas mãos da Mãe de Deus, abençoa com a mão direita e segura um pergaminho com a mão esquerda, o que corresponde ao tipo iconográfico de Cristo Pantocrator (Todo-Poderoso).

Figura 12. *Mikhail Alexandrovich, “A Mãe de Deus e o Menino”, 1885. Zinco, óleo e douramento. Igreja de São Cirilo, Kiev (detalhe)*



Fonte: [https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%91%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%8C%D1%81%D0%BC%D0%BB%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BC%D0%92%D1%80%D1%83%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8C&oldid=10500000](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%91%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%8C%D1%81%D0%BC%D0%BB%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BC%D0%92%D1%80%D1%83%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8C&oldid=10500000) (detalhe).

Acesso em: 30/06/2025.

De acordo com a iconografia de escola medieval russo-bizantina, Jesus é também facilmente reconhecível por seu nimbo em que a cruz se torna visível. A Mãe de Deus é retratada em um *maphorion*⁸ vermelho, representando um símbolo de sofrimento e uma lembrança de sua origem real. Na testa e nos ombros da Mãe de Deus estão representadas três estrelas douradas como sinal de sua virgindade.⁹ De acordo com a iconografia da

⁸ O *maphorion* (do grego μαφόριον) era uma vestimenta externa no Oriente Médio; uma capa usada por mulheres sobre uma túnica para se protegerem da poeira e do calor. Em Bizâncio, desde o século IX, o *maphorion* era honrado como uma vestimenta sagrada da Mãe de Deus e era considerado como uma das relíquias mais importantes relacionadas à memória da Mãe de Deus. Não é superfluo destacar que, na iconografia da Europa Ocidental, o *maphorion* é representado em azul e, apenas ocasionalmente, na cena da Anunciação, em vermelho, já que o vermelho é o símbolo do Espírito Santo na imagem do Arcanjo Gabriel. Um dos exemplos de uso do *maphorion* pode ser encontrado na imagem de Nossa Senhora no *Político da Misericórdia*, de Piero della Francesca (1444-1465, hoje no Museo Civico de Sansepolcro, na Itália).

⁹ De acordo com a liturgia bizantina, a Mãe de Deus era e manteve sua milagrosa virgindade “antes, durante e depois da Natividade”. Naturalmente, as três estrelas representam também um símbolo da Trindade.

Virgem Maria, acima de sua cabeça estão escritas as letras gregas “ MP ΘY ”, abreviação de “ Mãe de Deus ”.

Quando, portanto, Vrubel chega a Veneza, durante a sua primeira viagem para a Itália, o principal objeto de seu interesse eram as igrejas da ilha de Torcello, especialmente, a basílica de Santa Maria da Assunção, em cujo interior se encontra um imponente mosaico em estilo bizantino representando o Juízo Final, na base do qual está uma Madona em oração, e a igreja de Santa Fosca (século XII) que tem uma planta em cruz grega, elemento muito raro naquela área e sintomático da dominação cultural bizantina pela qual Veneza passou entre os séculos IX e XII. Os mosaicos medievais e vitrais de San Marco e as igrejas de Torcello e os pintores do início da Renascença, como Carpaccio, Cima da Conegliano, Giovanni Bellini, consolidam suas ideias de um renascimento bizantino, necessário e urgente para a construção de uma renovada identidade artística e política: “ se o primeiro encontro com a antiguidade bizantino-russa em Kiev enriqueceu a compreensão de Vrubel sobre a forma plástica, Veneza enriqueceu a paleta, despertou o dom colorístico ” (Dmitrieva, 1990, pp. 37-38).

CONCLUSÕES. UMA ANTROPOLOGIA DO ESPÍRITO DO TEMPO

É impossível cobrir o conjunto da obra de Vrubel nestas páginas. Entre santos, profetas e revisitações de momentos históricos que ele considerava pontes de salvação, Vrubel fez com seu renascimento bizantino fora do tempo o que gostaríamos de definir “ uma antropologia do espírito do tempo ”. Se relata que Vrubel amasse perdidamente as pedras preciosas, pois achava nelas uma plasticidade mineral bárbara. Um dos poetas da assim chamada “ Era de Prata russa ”, Vasily Rózanov, que, pela sua conexão com a geração do grupo de “ Mir iskússtva ” (O mundo da arte), no volume *Sredí khudózhnikov* (Entre artistas, 1914) escreveu notas perspicazes sobre a pintura de Vrubel, tinha notado a unicidade do fervor bizantino da estética do artista, em que, além de sua “ espiritualidade mineral ”, admiravam a presença de tecidos orientais e inesperadas combinações de cores. O retorno simbólico, irreal mas também melancólico e mítico a Bizâncio evoca em Vrubel uma inspiração lírica e evanescente. Anjos e demônios davam vida àquilo que foi denominado “ Art Nouveau ”. Nesses módulos iconográficos e antropológicos, Vrubel elaborou uma linguagem antinaturalista refinada, rica e luxuriante, contrária ao

populismo, mas de que manteve, no entanto, o uso do folclore russo, transposto em um tom fabuloso, onírico, religioso. Vrubel foi um pintor-místico que descobre em momentos de êxtase o significado mais profundo da existência humana, em uma atmosfera geral de ansiedade, na virada do século, e de espera pela revolução ou pelo fim do mundo. Seu renascimento bizantino foi um retorno grandioso e, ao mesmo tempo, falimentar, para não pintar mais a realidade ou a sua impressão, mas sim a ideia, sugerindo o que está além do visível e do aparente, portanto, o sonho e o mistério, ou seja, o símbolo. Vrubel estava muito distante do estilo dos outros artistas realistas envolvidos naquela época, mas estará próximo de músicos como Aleksandr Skriabin e Serguei Rachmaninoff, e visionários como Serguei Diaguilev. A sobrevivência da pintura bizantina foi uma busca incessante em Vrubel, uma busca capaz de transcender os limites da matéria e da cor, para aterrissar em uma dimensão mística próxima à realidade de outro mundo. Alimentado talvez por esse misticismo que podia ser reencontrado na época de Bizâncio e na Rússia medieval, Vrubel incorporou, interpretou e expressou sua urgência de retorno às origens por meio de uma nova técnica de composição, com formas e cores cristalizadas, irradiando uma luz hipnótica, que simboliza a inquietação de sua época.

Vrubel foi o porta-voz de uma necessidade e de um sentimento comuns: por um lado, a necessidade interior que os levou a buscar novos meios artísticos de expressão para expressar sua identidade cultural de forma original. Por outro lado, havia a aspiração de recuperar um relacionamento harmonioso com a natureza e o cosmos como um todo, para restaurar um equilíbrio que havia sido quebrado devido à racionalidade estéril usada como critério absoluto para justificar, explicar, marcar e ordenar cada pensamento, ação e gesto do indivíduo na sociedade ocidental. Em vez de uma atitude hostil, percebe-se nessa declaração de Vrubel o entusiasmo de uma escolha já feita, que reverteu o curso tomado dois séculos antes por Pedro, o Grande. Grande era a atração pelo que vinha da cultura, da filosofia e da arte orientais (Gavrilovich, 2017, p. 198).

Seguindo as intuições de Prakhov, que queria que as obras de arte refletissem os ideais religiosos, éticos e estéticos da época, Vrubel aceitou o projeto revivalista do especialista em arte russo-bizantina. Assim, “a predominância de ornamentação estilizada na forma de padrões abstratos e geométricos, bem como motivos vegetais e florais sinuosos” se tornou elemento estruturante do “*Art Nouveau* internacional, ou *stil modern*, como era chamada na Rússia na virada do século” (Taroutina, 2018, p. 40).

O renascimento russo-bizantino tornou-se intimamente ligado à expressão artística moderna e ao advento de um novo estilo, distintamente fin de siècle. Em outras palavras, esses novos monumentos revivalistas se tornaram microcosmos estéticos do envolvimento mais amplo da Rússia com a modernidade e sua resposta a ela, combinando a nostalgia pelo passado, o tradicionalismo, o historicismo e o nacionalismo, por um lado, com o progresso tecnológico, a inovação artística e a experiência de vanguarda, por outro (Taroutina, 2018, p. 40).

O retorno ao bizantino foi em Vrubel produto de uma singular busca religiosa, mística e estéticas, que se tornou um *Zeitgeist* da Era de Prata russa. Vrubel conseguiu superar a tentação do individualismo e do esteticismo de sua época. Os problemas e as contradições que podem ser encontrados nas formas individuais do artista, fazem parte das inquietações da atmosfera cultural e filosófica daquela época. O renascimento bizantino em Vrubel foi o resultado de uma luta espiritual constante, que se manifestou em sua obra artística por meio de sua experiência pessoal, de sofrimento, de arrependimento e de busca da verdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bullen, J. B. (2005). *Byzantium Rediscovered*. Phaidon.

Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Humanitas.

Dmitrieva, N. (1990). *Mikhail Aleksandrovich Vrubel*. Khudozhhnik RSFSR.

Domiteeva, V. (2014). *Mikhail Vrubel*. Molodaya Gvardiya.

Gabo, N. (2023). *Of Divers Arts*. Princeton University Press.

Gavrilovich, D. (2017). L'eredità teatrale e artistica di Savva Mamontov: un ponte tra Oriente e Occidente. In C. Pieralli, C. Delaunay, & E. Priadko (Eds.), *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo : fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria* (pp. 195-213). Firenze University Press.

Gray, C. (2004). *O grande experimento: Arte russa 1863-1917*. Worldwhitewall Editora.

Iaremych, S. (1911). *Mikhail Aleksandrovich Vrubel': zhizn'i tvorchestvo*. Knebel'.

Isdebsky-Pritchard, A. (1980). *The art of Mikhail Vrubel*. UMI Research Press.

Rachmanova, M. P. (2021). All shall be forgotten, and time will end. *Galereya*, 3(72). <https://tinyurl.com/2hsw3sx4>

Taroutina, M. (2018). *The Icon and the Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*. Pennsylvania State University Press.

Taroutina, M. (2023). *De anjos a demônios: Mikhail Vrubel e a busca por um idioma modernista. 19&20, XVIII*. <https://doi.org/10.52913/19e20.xviii.10>

Wedekin, L. (2017). Gogol e Vrubel: os poderes demoníacos da obra de arte. In C. M. Avolese, M. Berbara, M. N. Seraphim, P. Meneses, R. Conduru, & T. Quírico (Orgs.), *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação* (pp. 42-53). Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA.

Yeats, W. B. (2006). *Poesia da recusa*. Perspectiva.