

O Mundo de Arte e a Arte do Mundo: Claude Monet e Vincent Van Gogh

The World of Art and the Art of the World: Claude Monet e Vincent Van Gogh

RESUMO – A presença das telas de Claude Monet no Brasil em 1997 foi marcada pelo renascimento dos debates sobre o movimento impressionista na história da pintura moderna. A exposição no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e no Museu de Arte de São Paulo atraiu multidões e foi considerada um dos maiores eventos culturais da América Latina nos últimos anos. Os trabalhos mostrados compõem a série *Ninféias*, à qual Monet dedicou os últimos anos de sua vida, buscando capturar as variações luminosas de seu jardim em Giverny.

Neste ensaio, resgatamos um argumento de Clement Greenberg, de 1956, para analisar as relações entre a série *Ninféias*, de Monet, e quadro *O Carteiro Joseph Roulin*, de Vincent Van Gogh, no período de Arles. A comparação que Greenberg estabelece entre ambos pareceu-nos inadequada, pois os trabalhos aqui comentados apontam que cada um deles, a seu modo, estabeleceu rupturas com a herança impressionista e apontou novos caminhos para a pintura contemporânea. Ambos são coloristas arbitrários.

Palavras-chave: Impressionismo – arte moderna – Monet – Van Gogh – ninféias – pesquisa com cor – colorista arbitrário.

ABSTRACT – The presence of Claude Monet's masterpieces in Brazil in 1997 was marked by the renaissance of the debates about impressionist movement in the history of modern painting. The exhibition in Rio de Janeiro's National Museum of Fine Arts and in São Paulo's Museum of Art attracted crowds and it was considered one of Latin America's greatest cultural events in the latest years. The exhibited works were part of the series *Nymphs*, to which Monet dedicated the last years of his life, trying to capture the luminous variations of his garden in Giverny. In this essay, we rescued an argument by Clement Greenberg, from 1956, to analyze the relationship between Monet's series *Nymphs* and Vincent Van Go-



MÁRCIO MARIGUELA
Professor da Faculdade de Filosofia,
História e Letras (UNIMEP);
doutorando em Filosofia
(Unicamp); analista praticante (AP),
membro da Escola Lacaniana
de Psicanálise de Campinas
m.mariguela@zaz.com.br

gh's *The Postman Joseph Roulin*, from the Arles' period. The comparison that Greenberg establishes between them seems inadequate to us, because the works here commented show that each painter, in their own manner, established ruptures the impressionist inheritance and showed new ways for the contemporary painting. Both are arbitrary colorists.

Keywords: Impressionism – modern art – Monet – Van Gogh – nymphaeas – researches with color – colorist arbitrary.

As coisas da arte são sempre resultado de ter estado a perigo, de ter ido até o fim em uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar. Quanto mais se avança, tanto mais própria, tanto mais pessoal, tanto mais singular torna-se uma vivência, e a coisa da arte é enfim a expressão necessária, irreprimível e o mais definitiva possível desta singularidade.

RAINER MARIA RILKE

Para Adriana

INTRODUÇÃO

A

exposição de 21 telas de Claude Monet no Rio de Janeiro e São Paulo foi divulgada pela imprensa como o maior evento cultural no Brasil em 1997. Juntamente com caricaturas realizadas pelo pintor em sua juventude, foram incluídas na mostra “Monet – O Mestre do Impressionismo”, objetos, fotografia, gravuras japonesas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes e obras do período pertencentes ao acervo do Museu de Arte de São Paulo. O adido cultural da França, Romaric Sulger Byuel, afirmou que aquele seria o maior evento cultural do ano no Brasil e na América Latina. Sem dúvida, as telas escolhidas para a exposição mostraram ao público brasileiro o último período da vida de um dos maiores expoentes do movimento impressionista francês.¹

¹ Com o título “Monet traz sua luz ao MASP”, o jornal *Folha de S.Paulo* anunciou a exposição. A mostra foi recordista de público. Foram gastos US\$ 2,5 milhões para organizar a exposição no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. De modo ilustrativo, o jornal apontou a ruptura que os impressionistas criaram na história da pintura. O articulista Marcelo Coelho, por exemplo, escreveu dizendo que “Monet é mais expressionista do que se pensa” (*Folha de S.Paulo, Ilustrada*, 04/06/1997).

As telas de Monet expostas no Brasil são do acervo do Museu Marmottan-Monet de Paris. Pertenciam a Michel Monet, o segundo filho do pintor com Camille Doncieux. Com a prematura morte de Michel, os quadros foram doados à Academia de Belas Artes de Giverny e, posteriormente, ao Museu Marmottan. O acervo é composto por mais de 80 telas, além de quatro pastéis e três desenhos. Também possui obras que foram da coleção pessoal de Monet, dentre elas encontram-se telas de amigos contemporâneos: Caillebotte, Guillaumin, Manet, Morisot e Renoir. A clássica tela *Impressão, Nascer do Sol*, de 1873 – que infelizmente não esteve no Brasil –, foi acoplada à coleção de Monet no Marmottan por doação da filha única do médico Georges de Bellio: Monet havia pagado pela cirurgia de catarata com este quadro.

Claude Monet foi um destes artistas que sobreviveram pela obstinada paixão pela arte. Filho de um próspero comerciante, desde criança dedicou-se a desenhar caricaturas, passando do lápis ao pincel graças a insistência de Eugène Boudin, seu primeiro mestre nas telas. Ao chegar a Paris, em 1859, conheceu Camille Pissarro, com quem passou a sair em busca de cenários urbanos da capital francesa para pintar. O serviço militar prestado na Argélia foi decisivo para a carreira do pintor. Numa carta afirmou: “as impressões de luz e cor que lá recebi só se organizaram mais tarde; continham o germe de minhas futuras pesquisas com a cor”.

De volta a Paris, em 1862, juntou-se ao grupo dos jovens Renoir, Whistler, Sisley e Bazille, todos alunos do ateliê de Charles Gleyre. Iniciasse, assim, a história do movimento artístico moderno na pintura, o Impressionismo, que deu início ao caminho rumo à abstração. Obviamente, os impressionistas não se sabiam impressionistas. O nome foi criado por Louis Leroy, crítico de arte que escrevia para a revista satírica *Chavari*. Com maliciosa hostilidade, Leroy referiu-se a primeira exposição de Monet e seus amigos em 1874 como “exposição impressionista”.

As telas que vieram ao Brasil ofereceram um rico panorama da última fase de Monet e é possível reconhecer nelas as rupturas do pintor com sua própria trajetória impressionista. A série *Ninféias* retrata a pesquisa incansável de Monet com a magia das cores. Suas telas são verdadeiras explosões luminosas. Cores fortes e primárias predominam em pinceladas ligeiras e precisas. Monet parecia deter os segredos do esgrimista: usou o pincel como uma espada em sua luta para capturar as variações solares sobre os objetos do mundo. O jardim de Monet em Giverny foi o palco onde a natureza despudoradamente exibiu suas cores aos olhos do artista.

A presença dos trabalhos de Claude Monet entre nós foi um momento de rara beleza, uma oportunidade única para conhecer um dos ex-

poentes desse movimento artístico revolucionário que marcou os rumos da pintura neste século que se despede. Toda a pintura moderna orbita as rupturas provocadas originalmente pelos impressionistas. Monet foi um dos mais ousados e talentosos pintores desse grupo e, por intermédio de suas telas, somos arrebatados pelo magnífico esplendor das cores.

A PRESENÇA DOS IMPRESSIONISTAS NO LOUVRE

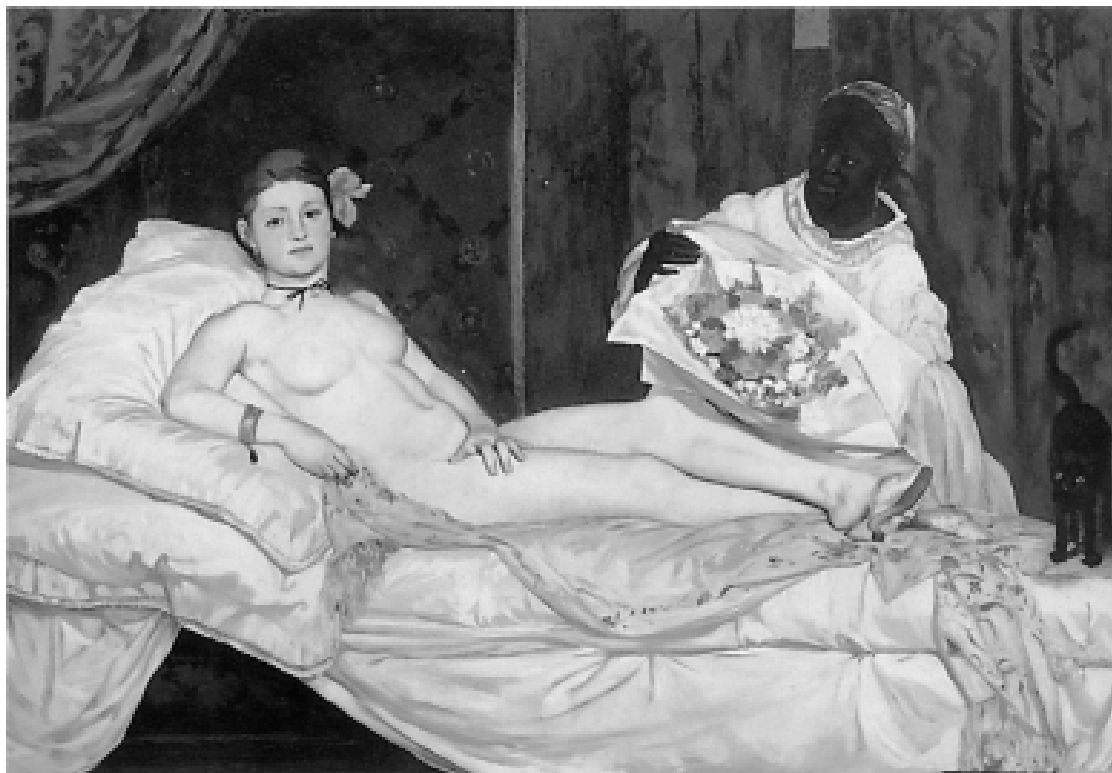
O Jardim das Tulherias, na capital francesa, originalmente fazia parte da grande extensão do Palácio Imperial, incendiado em 1871 como resultado do confronto final da Comuna de Paris. Projetado no século XVII pelo arquiteto André Le Nôtre, jardineiro real de Luís XIV, atualmente compõe a paisagem da margem direita do Rio Sena que vai do Museu do Louvre à Praça da Concórdia, de onde parte a Avenida Champs-Élysées.

Monet pintou várias paisagens desse jardim, assim como Édouard Manet (*Música nas Tulherias*, 1862) e outros de seus amigos. O Jardim das Tulherias foi o cenário da vida burguesa parisiense na segunda metade do século XIX, substituindo o Palais Royal. Théodore Duret, amigo de Manet, disse em uma carta: “(...) o Palácio das Tulherias, sede da corte imperial, era um centro da vida luxuosa, que se estendia para os jardins. A música ali executada duas vezes por semana atraía uma multidão cultivada e elegante”. Para lá Manet se dirigia “todos os dias, das duas às quatro; fazia estudos ao ar livre, sob as árvores, das crianças que ali brincavam e dos grupos de babás atiradas nos bancos. Charles Baudelaire costumava acompanhá-lo”.² É no jardim das Tulherias que Monet e seus jovens amigos se encontram com Édouard Manet, o mestre de todos.

Destaco inicialmente o cenário das Tulherias para representar, por um lado, o cerne da vida parisiense e, por outro, a porta de entrada do Museu do Louvre, meca da arte ocidental. Além de possuir uma das mais importantes coleções de arte do mundo, sua história remete ao período medieval. Construído em 1190 para ser a fortaleza do rei Felipe Augusto, passou por significativas transformações arquitetônicas, tornando-se a residência oficial da corte de Luís XIV. Após a Revolução Francesa, em 1793 a coleção das obras pertencentes à tradição imperial foi aberta para visitação pública. O Louvre abriga em seu acervo, as mais representativas telas da pintura clássica até a primeira metade do século XIX, além de um conjunto de esculturas que recobre o mesmo período.

² FRIEDRICH, 1993, p. 115.

Em 1908, as telas dos impressionistas foram incorporadas ao acervo do Louvre. A presença dos impressionistas nesse museu foi motivo de vitória para os defensores da nova forma de expressão pictórica, e motivo de indignação para os baluartes da pintura clássica. Diziam que o Louvre havia sido maculado pelas cores primárias que emanavam das telas dos impressionistas.



Olympia, Édouard Manet, 1863.

Otto Friedrich narrou, em torno da *Olympia* (1863) de Édouard Manet, a história do movimento impressionista e conclui seu ensaio com a entrada triunfante dessa tela no Louvre. Considerar a *Olympia* como ponto de partida da trajetória dos impressionistas é um bom exemplo para designar as rupturas estéticas que os amigos de Manet iriam realizar na segunda metade do século XIX. A modelo Victorine Meurent ficou imortalizada como *Olympia*: nua sobre almofadas, ornada por uma flor no cabelo, brincos, gargantilha, bracelete e tamanhos, a mulher olha sem pudor para o espectador, interrogando-o. A exposição pública da *Olympia* em 1865 foi motivo de escândalo social. O que produziu indignação nos espectadores e na crítica em geral? Certamente não foi o nu retratado.



Nascimento de Vênus, Alexandre Cabanel, 1863.

Se o compararmos com o nu da tela *O Nascimento de Vênus*, de Alexandre Cabanel, exposta no Salão de 1863 e adquirida posteriormente pelo Imperador Napoleão, veremos que o aspecto mais intrigante e instigante não é o nu, mas sim a mudança temática: Cabanel utiliza a célebre referência mítica do nascimento de Afrodite: Cronos castra seu pai Urano e lança ao mar os testículos. Da espessa espuma do esperma, surgiu Afrodite, deusa do amor e da beleza, identificada como Vênus, entre os romanos. Já Manet utiliza uma jovem cortesã conhecida na sociedade parisiense e a retrata como uma deusa pagã: a vida urbana invade o cenário das artes pictóricas.

Todos olham para *Olympia* e reconhecem na tela seu duplo retratado. A pintura moderna inicia-se desta emergência da vida concreta. O cotidiano é revestido pela beleza que emana das mãos dos artistas. Telas, tintas e pincéis são os instrumentos para capturar uma imagem e apresentá-la como composição de cores, traços e formas. A arte do mundo é construída pelas vivências imediatas, o *demasiado humano*, como diria Nietzsche. Um modo fulgurante de captura.

Em 1888, Claude Monet soube que Suzanne, esposa de Édouard Manet, pretendia vender *Olympia* a um americano por 20 mil francos. Monet fica indignado com a possibilidade da tela sair de Paris e iniciou uma coleta de dinheiro junto aos amigos para adquirir a tela e oferecê-

la ao Louvre. Quando conseguiu o montante, escreveu uma carta ao Ministério da Instrução Pública e das Belas-Artes afirmando: “Tenho a honra de oferecer ao Estado, *Olympia* de Édouard Manet (...) ele desempenhou um importante papel individual, como ainda foi o representante de uma grande e frutífera evolução. Assim, parece-nos impossível que uma obra dessas não pertença a nossas coleções nacionais, que ao mestre se negue ingresso onde seus discípulos já foram admitidos”.³

Por questões políticas, a tela de Manet só ingressou no Louvre em 1907, após sua exposição no museu de Luxemburgo. Foi pendurada em lugar de honra, na Salle des États. Atualmente encontra-se no Museu d’Orsay, em Paris, dedicado à pintura impressionista. Numa sala de honra, esta lá *Olympia*, atraindo multidões de espectadores, que não conseguem esquivar-se ao olhar sedutor da jovem Victorine.

Também em 1907 ocorreu a segunda exposição de Vincent Van Gogh em Paris. Cem telas do artista holandês foram reunidas para celebrar a entrada triunfante da *Olympia* no Louvre. O público parisiense começa ser atraído pelo trabalho do jovem holandês, que em 1890 havia se suicidado com um tiro no peito. Nessa época, o poeta Rainer Maria Rilke estava em Paris e escreve diariamente para Clara, sua mulher. Naquele verão, Rilke conta sua impressão sobre os trabalhos de Van Gogh: “Imagino com frequência quão absurdo teria sido, e quão destrutivo para ele, se Van Gogh tivesse que partilhar com alguém a singularidade de suas visões, de contemplar com alguém os motivos, antes fazer deles seus quadros, existências que lhe dão razão com todo o espírito, que respondem por ele, que invocam sua realidade”.⁴

Por essa época começam a aparecer os primeiros sintomas de uma doença nos olhos de Claude Monet. Ele decide conhecer Veneza com Alice, sua segunda esposa, antes que seus olhos sejam tomado pela catarata.

A PESQUISA COM A COR: VAN GOGH, UM COLORISTA ARBITRÁRIO

Em 1956, o norte-americano Clement Greenberg, um dos mais respeitados críticos de arte do período, diagnosticou um crescente interesse pela série *Ninféias* de Claude Monet. Em um ensaio afirma que o pintor tinha sobrevivido a si próprio e considera as *Ninféias* a síntese de uma vida. No último parágrafo, escreve:

³ FRIEDRICH, 1993, p. 308.

⁴ RILKE, 1995, p.25.

(...) a reabilitação de Monet está tendo um efeito desorganizador sobre a opinião artística, assim como sobre a própria arte. Ela faz com que percebamos, e nos ajuda a esclarecer, uma certa insatisfação com Van Gogh, e confirma nossa impaciência com a adoração acrítica de Cézanne. Van Gogh foi um grande artista, mas o exemplo de Monet serve ainda melhor do que o de Cézanne para nos lembrar que faltava a ele a amplitude de visão mais bem estabelecida. Em Monet encontramos um mundo de arte, com a variedade, o espaço e o confronto de um mundo; na curta vida de Van Gogh, que viveu pouco, encontramos somente o relance de um mundo.⁵

Observemos primeiramente que Greenberg fala de uma “amplitude de visão” para designar a série de Monet. Grande parte da série foi produzida no período em que a catarata recobria os olhos do pintor. Outro aspecto que merece atenção é a posição do crítico sobre Van Gogh: nele “encontramos somente o relance de um mundo”. Analisemos as duas observações.

Começemos pela segunda. Vincet Van Gogh escreveu a seu irmão Théo em junho de 1879:

Não conheço melhor definição da palavra arte que esta: “A arte é o homem acrescentado à natureza”; à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, resgata, distingue, liberta, ilumina. Um quadro de Mauve ou de Maris ou de Israels diz mais e fala mais claro que a própria natureza.⁶

Van Gogh ainda não dominava as técnicas da pintura; esboçava seus primeiros desenhos com carvão das minas do Borinage, onde vivia como pastor protestante. As densas cores primárias de suas telas serão materializadas em anos posteriores. No entanto, os olhos do pintor estavam impregnados por essa definição de arte; na sensibilidade poética do artista com as cores é visível sua concepção de arte, formulada nos anos em que trabalhou na filial da galeria Goupil, em Haia; e por suas leituras de Shakespeare, Victor Hugo e Émile Zola.

⁵ GREENBERG, 1991, p. 16.

⁶ VAN GOGH, 1991, p. 16.

As telas de Van Gogh resgatam a tradição de Delacroix e Millet: “estou pensando no que diz Millet: não quero suprimir de maneira alguma o sofrimento, pois freqüentemente é ele que faz os artistas se expressarem mais energicamente”; estabelece interlocução com sua realidade existencial: “sou um pintor de camponeses, isto é bem real. Não foi por nada que durante tantas noites meditei junto ao fogo entre os mineiros, os turfeeiros e os tecelões, salvo quando o trabalho não me deixava tempo para a reflexão”.⁷

Na carta 402, que faz parte do período em que vivia na Holanda (dezembro de 1883 a novembro de 1885), Van Gogh tem uma posição bem clara sobre os impressionistas. Enquanto trabalhava na criação da tela *Comedores de Batatas*, escreveu:

Existe – eu acho – uma escola de impressionistas. Mas não a conheço muito. Sei entretanto muito bem quem são os artistas verdadeiros e originais em torno dos quais girarão, como ao redor de um eixo, os paisagistas e os pintores de camponeses. Delacroix, Millet, Corot e o resto. Isto é o que sinto, embora mal expresso. Quero dizer com isto que, mais que pessoas, existem regras, princípios ou verdades fundamentais, tanto para o desenho quanto para a cor. Aos quais é preciso recorrer quando se encontra algo de verdadeiro.⁸

Van Gogh desembarca na tumultuada Paris dos impressionistas em março de 1886. Como já apontamos, Édouard Manet havia apresentado sua *Olympia* ao mundo parisiense, causando um escândalo de proporções decisivas para os impressionistas. Em 1874 Edgar Degas e Claude Monet reuniram um grupo de pintores (Renoir, Pissarro, Cézanne, Sisley e Berthe Morisot, a única mulher do grupo) para apresentarem suas telas. A maioria dos artistas estava na casa dos trinta anos. Pissarro resume com elegância a identidade do grupo ao escrever a um jovem estudante de seu ateliê: “Não tenha medo de usar a cor (...). Não se prenda a regras e princípios, mas pinte o que você observa e sente. Pinte generosamente e sem hesitações, pois é melhor não perder a primeira impressão. Não se intimide ante a natureza; precisamos ousar, com o risco de nos decepcionar e cometer erros”.⁹

⁷ VAN GOGH, 1991, pp. 94 e 95.

⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁹ FRIEDRICH, 1993, p. 252.



O Carteiro Joseph Roulin, Vincent Van Gogh, 1888.

Ao chegar a Paris, Van Gogh ainda teve tempo de visitar a oitava e última exposição dos impressionistas. Descobre a pintura luminosa, onde as cores são a matéria-prima da expressão pictórica. Conhece Toulouse-Lautrec, Gauguin, Seurat, Pissaro, Cézanne e o comerciante de tintas Mrs. Tanguy. Defronta-se com as estampas japonesas que inundavam a capital francesa. Frequenta os célebres cafés do bairro Montmartre em companhia dos impressionistas. Regado a muito absinto, Van Gogh envolve-se cada vez mais com o estilo impressionista, mas logo sente saudade de sua vida no campo. Em 1888 toma o trem e desembarca em Arles, região da Province. Encanta-se com o esplendor das cores radiadas pelo Sol da primavera em campos de trigo e girassóis. Escreveu dizendo sentir-se no Japão. Em 06 de junho, contou a seu irmão que está lendo um livro sobre Wagner: “(...) que artista, um destes na pintura, isso é que seria bom – ainda virá”.

No início de agosto de 1888 (período em que Monet construía seu jardim em Giverny), Vincent escreve fazendo um balanço de sua estadia em Paris e os contatos que manteve com o movimento impressionista. Reconhece a importância histórica de Édouard Manet e o escândalo que este causou com sua *Olympia*, no Salão de 1865. Van Gogh disse que Manet esteve bem perto – assim como Courbert – de casar a forma com a cor. É nesta carta que Vincent relata sua ruptura com o movimento impressionista, muito embora reconheça em Manet e seus descendentes, esse esforço de integração entre forma e cor.

Ao contar a Théo o início de seu trabalho sobre um carteiro de uniforme azul, Vincent enuncia seu estilo como pintor, “a singularidade de suas visões”, como reconheceu o poeta. A figura do carteiro Roulin é uma das telas representantes desse momento inaugural na vida do pintor. Em suas próprias palavras: “Não há caminho melhor e mais curto para melhorar o trabalho que o de fazer figuras. Ademais, sempre me sinto confiante ao fazer retratos, sabendo ser este trabalho bem mais sério – talvez não seja esta a palavra correta –, mas é o que mais me permite cultivar o que tenho de melhor e mais sério”.¹⁰ Van

¹⁰ VAN GOGH, 1991, p. 183.

Gogh conseguiu realizar o feliz casamento da forma com a cor na figura do carteiro e, certamente, tal ato estabeleceu uma surpreendente ruptura no movimento impressionista.

O pintor holandês havia chegado a Paris no final da festa impressionista. Sua estadia na cidade permitiu contato com alguns expoentes do Impressionismo. No entanto, sua convivência com os mais jovens seguidores do grupo apontava os caminhos para rupturas. É certo que os grandes nomes do movimento moravam fora de Paris nessa época. Monet, por exemplo, estava em viagem pela Holanda e Bretanha. Por outro lado, foi em Paris que Vincent pôde entregar-se à sua grande paixão: a pintura. Passava dias inteiros no museu do Louvre estudando cada detalhe dos mestres da arte visual. A admiração que nutria por Delacroix é testemunha de seu apreço pelos clássicos.

O trabalho de todo pintor, tal como estabelecido desde o Renascimento,¹¹ situa-se nesse ponto: estabelecer relações entre a forma e a cor. O que decide o estilo de um pintor é a maneira como cada um realiza essa relação. A história da pintura é marcada por esse critério estético.

Pelas mãos de Van Gogh podemos contemplar o casamento feliz entre a forma e a cor. Suas telas são luminosas. As cores saltam e enchem nossos olhos de luz. Por vezes, a intensidade é tamanha que chega a nos ofuscar, levando-nos como que à perda parcial dos sentidos. As telas de Vincent são arrebatadoras.

Ainda na carta do início de agosto, Van Gogh escreveu:

Só que eu acho que o que eu aprendi em Paris se esvai, e estou voltando às idéias que me surgiram no campo, antes de conhecer os impressionistas. Eu não ficaria muito impressionado se dentro em pouco os impressionistas encontrassem o que censurar em minha maneira de fazer, que foi fecundada mais pelas idéias de Delacroix que pelas suas.¹²

E conclui dizendo que deseja ser um *colorista arbitrário*. Eis um bom epíteto para designar seu trabalho.

Se compararmos a descrição que Van Gogh faz de si como pintor, poderemos inserir a série *Ninféias* de Monet no âmbito da pesquisa com a cor, tal como ele mesmo referia-se em sua carta sobre o

¹¹ Um exemplo é o tratado *Da Pintura*, escrito por Leon Battista Alberti em 1435. Nos três livros que o compõe Alberti estabelece uma série de conceitos e conselhos técnicos que permitiram sistematizar uma teoria da pintura e do ofício do pintor.

¹² VAN GOGH, 1991, p. 188.

Sol da Argélia. Nelas podemos reconhecer o desejo enunciado por Van Gogh: um colorista arbitrário.

O MUNDO DA LUZ EM MONET

Passemos, portanto, ao outro aspecto ressaltado por Greenberg: em Monet encontramos um mundo de arte. Mundo este estruturado sobretudo no último período da vida do pintor, no qual produziu a célebre série de grande painéis, tendo como modelo as flores aquáticas (ninfeáceas) que importou dos trópicos para decorar seu jardim.

As composições pictóricas iniciadas em 1899 ocuparão Monet até sua morte, em 1926. Os problemas com a catarata, cujos primeiros sinais surgem em 1908, serão diagnosticados em 1912. Duas operações restituem sua visão em 1923, quando retoma o trabalho nas “Grandes Decorações” de seu terceiro atelier em Giverny. Parte dessas telas compõe o acervo do Museu Marmottan de Paris e outra parte encontra-se no Museum of Modern Art de Nova York.

No início do século, Arsène Alexandre, o crítico de arte do jornal *Le Figaro*, fez a seguinte descrição do jardim de Monet:

E Giverny vislumbra-se ao fim da estrada; a vila é bonita mas sem grande caráter; semicampo, semicidade. Mas, subitamente, ao atingir a saída do burgo e ao continuar a estrada de Vernon um espetáculo novo, extraordinário e inesperado como toda surpresa, saudá-nos. Apresenta-nos todas as cores de uma paleta, todas as notas de uma fanfarra: é o jardim de Monet.¹³

A variação rítmica de sons tomada como metáfora para variação da luz é uma bela imagem para designar as centenas de telas criadas por Monet de seu jardim. Sobre as *Ninféias*, Maurice Sérullaz comentou: “Miragem, fantasia, fantasmagoria, cintilações, realidade e abstração, verdade e cenário, encanto das cores e sutilezas infinitas dos cambiantes, eis o que são os nenúfares. À semelhança do músico que compõe variações sobre o mesmo tom, Monet modula sem repetições até ao infinito”.¹⁴ A série dos *Nenúfares* – designação comum a diversas plantas da família das ninfeáceas –, como traduzem alguns, representam a síntese de uma vida, um mundo de arte. As variações de cores iluminam e arrebatam nosso olhar, encantam nossas vidas e estimula nossa imaginação.

¹³ SÉRULLAZ, s/d, p. 71.

¹⁴ *Ibid.*, p. 132



Nenúfares, Claude Monet, 1897-98.

As *Ninféias* podem ser comparadas a *opus incertum*, tipo de construção em blocos de pedra irregulares, mas que se ajustam entre si. As telas que compõem a série são construções de estilo arquitetônico. Linhas se entrecruzam numa sinfonia de cores, ajustando, na horizontalidade da superfície da água, folhas, ervas, flores; na verticalidade, os reflexos dos salgueiros e roseirais. Como esgrimista, Monet luta com a luz solar capturando suas variações. Outro exemplo célebre é a série de 30 telas da *Catedral de Rouen*, de 1894, nas quais o artista procura fixar os efeitos fugidios da luz, as horas entre o momento onde a bruma matinal se levanta e o momento onde se extinguem os últimos raios de Sol.

Além disso, podemos reconhecer nas *Ninféias* uma referência erótica através da própria etimologia. Isso porque ninféia é o feminino de ninfeu, que por sua vez é adjetivo de ninfa, do grego *nymphē*, designa “divindade fabulosa dos rios, dos bosques e dos montes; em sentido figurado, mulher nova e formosa; anatomicamente, designa o pequeno lábio da vulva; e na zoologia nomeia a forma intermediária entre a larva e o inseto adulto.

A sensualidade das *Ninféias* foi capturada pelo filósofo-poeta Gaston Bachelard:

a cada aurora, após o bom sono de uma noite de verão, a flor da ninféia, imensa sensitiva das águas, renasce com a luz, flor sempre jovem, filha imaculada da água e do Sol. Tanta juventude reencontrada, tão fiel submissão ao ritmo do dia e da noite, tal pontualidade em dizer o instante da aurora, eis que faz a ninféia a própria flor do Impressionismo. A ninféia é um instante do mundo. É uma manhã dos olhos. É a surpreendente flor de uma alvorada de verão.¹⁵

As flores aquáticas ofereciam seu esplendor matinal aos olhos do pintor, cansados pelo tempo. Os últimos anos da vida de Monet foram dedicados à captura da beleza de suas flores através da luminosidade que as cores expressam.

CONCLUSÃO

Concordo com a posição de Greenberg sobre Monet: nas *Ninféias*, encontramos um mundo de arte. A amplitude de visão guiada unicamente pelas mãos que obedecem a imaginação criadora do artista comparece na sinfonia de cores, nas explosões luminosas de suas telas. No entanto, pareceu-me inadequado comparar a série de Monet com o conjunto das telas de Van Gogh e concluir que faltava a este aquilo que sobra ao primeiro. Pelo exposto, não concordo que o pintor holandês possuisse um relance do mundo de arte. Ao contrário, Van Gogh expressou uma visão muito bem estabelecida de seu trabalho. Uma leitura atenta das cartas enviadas a Théo revela clara visão do conjunto e dos procedimentos do labor pictórico sem igual. É possível acompanhar passo-a-passo a criação de Van Gogh: como um diário de bordo, ele escrevia com a mesmo ímpeto com que pintava.

Em ambos, a pesquisa com a cor é o objetivo principal para capturar as variações de luz sobre os objetos do mundo. Monet obteve reconhecimento público de seus trabalhos e passou a reinterpretá-los, ampliando significativamente os limites formais da técnica por ele construída. Sempre foi o pesquisador da cor, como ele próprio se definiu no início de seus trabalhos como pintor. Van Gogh suicidou-se dominado por perguntas que instigaram sua breve existência: o que

¹⁵ BACHELARD, 1994, p. 4.

define as características de uma obra de arte? Qual é o ofício do pintor? Como realizar o casamento feliz entre a forma e a cor?

A descrição de seu labor como pintor permitiu a Van Gogh vislumbrar a arte do mundo. É assim que marca a singularidade do seu trabalho artístico. É possível aplicar tanto ao artista holandês quanto ao francês o epíteto de *colorista arbitrário*. Imprimiam às telas a beleza que seus olhos capturavam no mundo das coisas, criando um novo conjunto de procedimentos técnicos de grande amplitude. Cada um a seu modo abriu caminhos para um novo estilo pictórico que marcou a pintura contemporânea: o expressionismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *As ninféias ou as surpresas de uma alvorada de verão*. In: *O Direito de Sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha, 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- CONSTANTINO, Maria. *The Impressionists*. New Jersey: Chartwell Books, 1993.
- FRIEDRICH, Otto. *Olympia: Paris no tempo dos impressionistas*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: ensaios críticos*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.
- HEINRICH, Cristoph. *Claude Monet (1849-1926)*. Germany: Benedikt Taschen Verlag, 1995.
- LOBSTEIN, Dominique. *Au Temps de l'Impressionnisme*. Paris: Gallimard, 1993.
- MICHELLI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- REWALD, John. *História do Impressionismo*. Trad. Jefferson Luis Carmargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Trad. e pref. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

SCHAPIRO, Meyer. *Vincent Van Gogh*. New York: Harry Abrams, 1983

SÉRULLAZ, Maurice *Enciclopédia do Impressionismo*. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa: Verbo, s/d.

SWEETMAN, David. *Vincent Van Gogh: uma biografia*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprecht, 4ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.