Ana Gonçalves Magalhães

Claude Monet: "A Canoa sobre o Epte" e "A Ponte Japonesa sobre o laguinho das ninféias em Giverny" do MASP

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia de Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do **Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior**.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 29/05/95

Banca:

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior

Prof. Dr. Walter Zanini

Prof. Dr. Luís Dantas

MAIO/1995

C4-00072071-0

FICHA CATALOGRAFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

M27c

Magalhães, Ana Gonçalves.

Claude Monet: "a canoa sobre o Epte" e "a ponte japonesa sobre o laguinho das ninféias em Giverny" do MASP / Ana Gonçalves Magalhães. - - Campinas, SP: [s.n.], 1995.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Monet, Claude, 1840-1926. 2. Impressionismo (Arte) . 3.Pintura francesa - Séc. XIX. 4. Arte - História 5. Crítica de arte. I. Coli, Jorge, 1947- . II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Índice

I - Introdução 1

II - Claude Monet: Análise crítica de sua obra 5

I - Monet e o Impressionismo 5

II - Monet e sua obra 11

III - evolução de sua obra 18

II.1 - O período de Giverny 21

II.1.1 - A questão da série 22

I - questões discutidas pela bibliografia recente 22

II - a série das *"Meules"* e o texto de Geffroy 26

II.1.2 - A construção do jardimde Monet em Giverny 30

II.1.3 - A coleção de estampas japonesas de Monet 34

III - Análise dos quadros do MASP 37

III.1 - "A Canoa sobre o Epte" 37

I - o problema da datação 37

II - os esboços sobre o tema da barca 42

III - o tema da barca na coleção de estampas japonesas de Monet 45

IV - as telas sobre o tema da barca 47

V - o poema de Mallarmé sobre o tema da barca 56

VI - o tema da barca na obras de outros pintores do mesmo período 64

III.2 - "A Ponte Japonesa sobre o laguinho das ninféias em Giverny" 71

III.3 - Monet e os quadros de figura 81

III.4 - Monet e o tema da ponte 93

IV - Conclusão 102

V - Bibliografia 106

VI - Anexo de imagens 128

Agradecimentos

Gostaria de agradecer:

- à CAPES, pela bolsa concedida.

- ao FAEP, pelo auxílio concedido para minha visita ao Art Institute of Chicago.

- ao Prof. Dr. Jorge Coli, pela confiança depositada na minha capacidade de trabalho.

- ao Prof. Dr. Nelson Aguilar, que me colocou em contato com o Art Institute of Chicago, cuja visita me possibilitou terminar o trabalho.

- aos Profs. Charles Stuckey, Gloria Groom e Madeleine Grynstejn pelas informações dadas e pela ajuda durante minha visita ao Art Institute of Chicago.

- a Ivani, Eugênia, Eunice e Maria do Carmo, do MASP, que me deram toda a assistência quando precisei usar o material do museu.

- a Dani e Jú, pela grande amizade e pela ajuda na pesquisa em termos de material.

Ao meu pai e minha mãe
à Lília, à Júlia e ao Paulo,
ao Vila, por todo o apoio,
paciência e carinho.

I - Introdução

Esta tese de mestrado tem por objetivo estudar os dois quadros do pintor impressionista francês Claude Monet pertencentes à coleção do Museu de Arte de São Paulo. São eles:

- "A Canoa sobre o Epte"

- "A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny"

O estudo destes dois quadros fez emergir alguns aspectos importantes da obra de Monet, os quais não parecem ter sido trabalhados pela literatura crítica do pintor.

Em primeiro lugar, eles permitem um novo enfoque sobre a questão da composição de Monet, pois nela se revela uma relação do pintor com a fotografia e o cinema. Dentro dessa relação, Monet se coloca o problema do movimento, que lhe parece ser fundamental entre o final dos anos 1880 e o início do século XX. Essa discussão surge a partir da análise da "Canoa sobre o Epte".

Outro aspecto importante é que a partir destes quadros, foi possível estabelecer uma série de relações entre Monet, a literatura, a música e a pintura de seu tempo. Quando se fala em pintura aqui, está-se referindo não ao impressionismo, cuja relação é redundante, mas sim, às demais correntes artísticas do final do século XIX e início deste século.

"A Ponte Japonesa sobre o Laguinho das Ninféias em Giverny" revelaria um terceiro aspecto da obra de Monet. Trata-se de um de seus últimos quadros, e nele vemos o pintor tender para uma concepção abstratizante de pintura. A análise da tela nos permite ver isto de forma muito clara.

Estas duas telas foram um desafio para a compreensão de um artista como Monet, porque elas não se enquadram numa definição rígida de impressionismo. Elas revelam um novo procedimento técnico por parte de Monet, que coloca em questionamento aquilo que se definiu como técnica de pintura impressionista ligada ao princípio do *plein air*.

Elas se constituem ainda em construções diferentes entre si, já que uma ("A Canoa sobre o Epte") ainda está ligada à idéia de representação, e a outra ("A Ponte Japonesa..."), tende a explorar os elementos da própria pintura. Isto também se expressa pelo tipo de análise feito para uma tela e para outra. Para "A Canoa sobre o Epte", era necessário que se fizesse referências a textos e obras fora da produção de Monet, pois só assim, foi possível trazer novos elementos para a análise de sua obra. Além disso, estas relações definiam o universo do próprio quadro, o que não podia ser deixado de lado para sua compreensão. No que se refere à "Ponte Japonesa...", a análise se baseou na própria tela, relacionando-a a outras telas da mesma série ou outras dentro do conjunto da obra de Monet. Isto é, houve um procedimento de fechamento, ou melhor, direcionamento para o quadro: só uma análise formal da tela, tendo em vista a própria linguagem da pintura permitiria trazer algo de novo para a obra de Monet dos anos 1920. O trabalho com esta segunda tela foi mais difícil, na medida em que praticamente não existe nada em termos de documentação sobre esta série, do ponto de vista de comentários feitos por críticos de época. Talvez isto se deva em parte ao fato dela parecer fugir completamente daquilo que nos foi construído como sendo a obra de Monet e a pintura impressionista.

O texto está dividido em cinco partes, todas elas fundamentais na elaboração da tese que se apresenta aqui. Na primeira parte, foi feita uma análise crítica de alguns aspectos da obra de Monet imprescindíveis para a pesquisa sobre os dois quadros do MASP. Nesta análise, consideramos, antes de mais nada, a relação do pintor com o impressionismo, de tal forma que pudéssemos rediscutir a questão da noção de impressionismo como algo fechado e teórico. Sem

esta redefinição, teríamos incorrido no erro de "classificar" as telas do MASP: procedimento que vem sendo recentemente abolido nas análises de história da arte. O segundo aspecto importante dentro desta primeira parte era o de se considerar toda a obra de Monet do período de Giverny (1883-1926). Aqui, a abordagem se concentrou em três pontos principais, a saber, as séries dos anos 1890, a construção do jardim do pintor em Giverny e a sua coleção de estampas japonesas. Estes três elementos foram fundamentais para o entendimento do procedimento de Monet nas duas telas do MASP.

A segunda parte trata da análise dos dois quadros do MASP. Pode-se dizer que ao chegarmos neste ponto, estamos no coração da pesquisa. Os dois subtítulos finais constituem-se em reflexões mais amplas a partir da análise de algumas outras obras do pintor, de forma a contextualizar "A Canoa sobre o Epte" e "A Ponte Japonesa...". A relação entre esta parte e o "Anexo de Imagens" é de importância vital. Todo o trabalho sobre os quadros do MASP parte da observação dos mesmos, bem como todas as análises de quadros no texto. Isto deve ser ressaltado porque a ordem das figuras no anexo é uma ordem que reflete o raciocínio seguido na análise dos quadros. Esta ordem é, portanto, expressão da tese em questão. Em parte, esta tese escolhe um tipo de procedimento dentro da história da arte, que tem como ponto fundamental a observação, a comparação e o olhar sobre o quadro enquanto um objeto que tem sua própria linguagem e que fala por si mesmo.

Na terceira parte, temos a conclusão do trabalho onde as questões levantadas no texto são retomadas de forma a dar uma síntese do que foi o cerne da tese.

Na quarta parte, temos o levantamento bibliográfico sobre Monet feito ao longo da pesquisa e que participa de outro aspecto fundamental da tese, qual seja, de que ela é também um conjunto de informações de documentações importantes para serem arquivadas no próprio

MASP. Trata-se, portanto, de um material organizado para ser usado por futuros pesquisadores que venham a se interessar em trabalhar sobre os quadros do MASP.

A quinta parte constitui-se justamente no anexo de imagens que, como já foi dito acima, deve ser analisado juntamente com o texto de análise dos quadros de Monet. Esta relação não deve ser desconsiderada por hipótese alguma, já que se assim fosse, o eixo fundamental da tese estaria perdido.

II - Claude Monet: Análise crítica da sua obra

I - Monet e o Impressionismo

Claude Monet é o maior representante do impressionismo francês, movimento que ocorreu na segunda metade do século passado e que teve a participação de muitos outros pintores importantes como Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Bazille e Manet. Além dos pintores, juntou-se ao redor do grupo muitos críticos de arte e literatos, a começar pelo grande escritor naturalista Émile Zola.

Há muitas controvérsias quando se trata de tentar dar uma unidade a este grupo de personagens tão diversos. John Rewald[1] tenta propor essa unidade através das exposições impressionistas que ocorreram entre 1874 (ano da primeira, no atelier do fotógrafo Nadar) e 1886 (ano em que Seurat participa e se determina o fim do movimento impressionista[2]). Há ainda outros elementos que seriam comuns a todos estes artistas. Em primeiro lugar, a questão da pintura *en plein air*, o que já nos colocaria o problema de integrar alguns pintores que fizeram parte do grupo, como por exemplo Edgar Degas. Podemos falar também numa comunhão entre eles do ponto de vista do tema, o da paisagem e da vida urbana da segunda metade do século XIX. A técnica utilizada por eles também é semelhante, ao menos aos olhos dos críticos contemporâneos a eles, que falam sempre numa fatura de esboço. Enfim outro elemento bastante

[1] John Rewald, *History of Impressionism*, London, Secker & Warburg, 1985 (4a ed. - 1a ed., 1946).

[2] Seurat exibe "La Grande Jatte", hoje petencente à coleção do Art Institute of Chicago. Este quadro marca o advento do Neo-Impressionismo, devido ao uso do pontilhismo.

comum a todos eles é a formação a partir do desenvolvimento do realismo na França, o que faz com que eles se voltem para a captação da luz e dos efeitos atmosféricos.

Todas as tentativas feitas no sentido de buscar uma homogeneidade entre estes pintores foram de certo modo em vão. Em primeiro lugar, por uma questão histórica, da qual não poderíamos escapar quando tratamos justamente de história da arte: os críticos que escreveram sobre o impressionismo na segunda metade do século XIX se atêm muito à questão da independência desses artistas. Os impressionistas foram pintores de formação marginal, no sentido de buscar uma prática longe dos ateliers de pintura e das exposições oficiais[3]. Esta prática está associada à pintura *en plein air*, ou seja, de se pintar diante do motivo.

Monet é um exemplo claro disto. Sua formação junto a Eugène Boudin e Jongkind deixou nele a preocupação, até o final de sua vida, em pintar diante do motivo. Evidentemente, como nenhum destes dois pintores estava ligado à academia francesa, Monet tem uma formação paralela a esta importante instituição artística do século XIX francês. A tentativa de Boudin em colocar Monet dentro de um atelier de um pintor acadêmico em Paris é frustrada. Monet não suportou a rigidez inflingida a ele na avaliação de seu trabalho. Mesmo porque, o enfoque dado pelos pintores acadêmicos era aos temas clássicos e ao desenho, coisa que Monet não poderia assimilar, tendo uma primeira experiência pictural com Boudin, pintando marinhas ao ar livre.

Considero fundamental tratar da questão do impressionismo e a relação de Monet com esse movimento - pelo menos como a crítica do século XX o considerou. Para a história da arte que viria a se constituir no nosso século o impressionismo foi um movimento artístico. Este termo é forjado num momento em que a história da arte sente necessidade de adotar modelos para facilitar a compreensão e o conhecimento das obras dos mais diversos artistas para a pesquisa

[3] É preciso deixar claro aqui, que não se trata propriamente de uma escolha, visto que os impressionistas inicialmente tentaram expor nos salões oficiais. O próprio Monet foi inclusive premiado no ano de 1868, pelo seu "Vestido Verde". O que ocorreu de fato é que a pintura desenvolvida por eles parecia estar completamente fora do gosto da época.

acadêmica. Se por um lado, isto facilitou nosso conhecimento deste período, é preciso agora reabrir o campo de modo que possamos tratar historicamente da arte. Pelo termo impressionismo forçamos um caráter que de fato não existiu, ou seja, a idéia de que os artistas impressionistas formaram um movimento artístico. Isto decorre de uma razão histórica, qual seja, o advento (aí sim) das vanguardas de arte moderna, como por exemplo, o Cubismo.

É possível aproximar os pintores chamados impressionistas através de alguns elementos, como vimos anteriormente. Principalmente com relação à temática, estes pintores compõem um mesmo universo, bem como a maneira através da qual ela é abordada: a preocupação com efeitos atmosféricos e luminosos. É até mesmo possível falar num impressionismo internacional, como já se tem tentado demonstrar, envolvendo alguns pintores espanhóis, alemães, os macchiaoli italianos e o chamado impressionismo americano, representado por pintores como Thedore Robinson e Mary Cassatt. Mas isto traz alguns problemas, pois se assim fosse estenderíamos por demais um campo que por determinações teóricas, não pode ser estendido.

Do ponto de vista histórico, podemos sim buscar semelhanças muito grandes entre tantos artistas, mesmo porque eles viveram num mesmo período, em países diferentes, num momento em que a troca de informações torna-se enorme e pessoas do mundo inteiro passam a ter acesso ao que não poderia nem ser imaginado anteriormente.

Com relação à técnica, o problema é mais complexo, pois cada um dos impressionistas tem evidentemente uma particularidade, dada pela própria individualidade de cada um. Isto parece ser óbvio demais, mas não é tanto assim. Esta individualidade tem uma importância fundamental para o momento que estamos tratando, e é reveladora do estilo desta época. Mesmo porque é preciso lembrar que antes das manifestações da segunda metade do século XIX, está o

romantismo, que parece abrir um espaço novo dentro da arte, justamente em direção à individualidade.

A técnica nos coloca o problema de como analisar o que foi escrito sobre o impressionismo na segunda metade do século XIX, já que ela parece marcar uma grande diferença entre os impressionistas e a pintura acadêmica. Os críticos falam sempre de uma fatura de esboço, marcada pelo uso do espatulado que vemos em muitos dos pintores impressionistas. Neste sentido, é importante colocar Renoir em comparação a Monet. Renoir vai estar muito próximo a Monet nos anos 1870 (período em que Monet pintou em Argenteuil). Nesta época, os dois pintores executam quadros com exatamente a mesma temática (caso das regatas em Argenteuil e *La Grenouillère*), nos quais eles apresentam uma técnica muito semelhante. Ambos fazem uso do espatulado e trabalham com uma pincelada que resulta numa fatura aveludada. Renoir guarda este tipo de execução até o final de sua vida. Monet realizaria algo completamente diferente, como veremos adiante. Além disso, a temática destes dois pintores evolui para direções muito diversas[4].

A questão da semelhança entre as obras dos pintores impressionistas é problemática para considerarmos este grupo como um movimento. Considero legítimo chamá-los de impressionistas, pois historicamente eles foram vistos como tais. Mas impressionismo implica em algo muito diferente de impressionista. Na produção destes pintores nada nos mostra tamanha coerência para tomarmos seu advento como um movimento.

Outro elemento que perturba o estudo dos chamados impressionistas é o advento das vanguardas de arte moderna que surgiram no início do século XX. A arte moderna toma o impressionismo como seu precursor. Isto se deve à liberdade dos impressionistas, não só do ponto de vista da técnica, mas também por eles terem construído um universo, um espaço para a

[4] A obra de Renoir do final da vida, ou seja, dos anos 1900 é influenciada pela pintura de Fragonard. Ele realizaria vários quadros sobre o tema das banhistas.

arte fora do circuito oficial. O impressionismo passa a ser considerado como uma espécie de "escola formadora" da arte moderna. Podemos perceber esta influência na evolução de alguns pintores modernos, que partem de uma pintura de caráter impressionista para na maturidade tomar suas próprias direções.

A crítica do século XX estabelece uma linearidade muito grande para os acontecimentos que envolvem a arte no final do século XIX e início do nosso século. Isto é, passa-se a colocar na pintura impressionista algo que é exterior a ela, pois anacrônico historicamente. Que os pintores modernos tenham tomado os impressionistas como precursores, isto é absolutamente legítimo. O problema é ver na pintura impressionista uma característica que viria depois e que muito embora possa ser percebida dentro de seu âmbito, não é exatamente aquilo que define esta pintura. Historicamente, ver na pintura impressionista aspectos que se desenvolvem na arte abstrata é anular aquilo que ela foi no contexto do século XIX. Não que não seja possível ver certas semelhanças entre uma coisa e outra. Trata-se apenas do modo como colocamos as falas: não podemos andar para trás.

A obra de Monet também passa por um processo de análise deste tipo, principalmente por ele ser considerado como o grande representante do movimento impressionista. Monet é colocado numa posição constrangedora, já que no final de sua vida ele é considerado o maior pintor da França, um personagem oficial no mundo das artes. Haja visto que é neste período (1900-1920) que ele realiza o que viria a ser sua única encomenda feita ao Estado: suas Ninféias que estão no Musée de l'Orangerie, das quais trataremos com mais detalhe posteriormente.

Este é outro aspecto que torna a obra de Monet óbvia, aos olhos contemporâneos, no sentido de se tratar de uma pintura, embora tecnicamente elevada, fácil do ponto de vista da posição de reconhecimento em que Monet se encontra no final de sua vida. A pintura moderna

está associada também à idéia de que toda grande pintura é marginal, visão distorcida, por questões circunstanciais, daquilo que foi o próprio precursor (impressionismo). Uma figura como Monet é então indigesta, já que ele é um pintor que morre com todos os méritos e reconhecimento público.

Junte-se a este último ingrediente o fato de Cézanne nunca ter sido reconhecido publicamente até o advento do Cubismo. Deste modo, instaura-se um paradigma para a análise da obra de Monet: sua oposição a Cézanne.

Robert Herbert[5] questiona a crítica que estabelece uma relação de oposição entre Monet e Cézanne. Através de radiografias dos quadros de Monet, Herbert demonstra como as composições de Monet eram extremamente construídas e, ao contrário do que se costuma dizer, que o pintor voltava a trabalhar várias vezes sobre um mesmo quadro. Isto significa que a técnica do *plein air* puro e simples e o vistuosismo de Monet não constituem única e exclusivamente o princípio da sua pintura. Logo, a idéia de opor Cézanne, um pintor da construção compositiva, e Monet, supostamente virtuoso, não é verdadeira. Descobrimos em Monet um grande cuidado na construção compositiva de suas telas. Isto se torna explícito no caso do quadro "A Canoa sobre o Epte" do MASP.

Evidentemente, Herbert não pretende com isso considerar a produção destes dois pintores como sendo igual do ponto de vista de resultados formais. O que ele quer ressaltar é o fato de Monet ter, tanto quanto Cézanne, grande preocupação com a composição de seus quadros. Apenas, ele parece usar a construção de suas telas para criar efeitos de espontaneidade.

Finalmente, é preciso ter muito cuidado ao analisar a obra de um pintor como Monet, não só devido às questões levantadas anteriormente, mas também pelo fato dele nos parecer um

[5] Robert Herbert, "Method and Meaning in Monet", *Art in America*, 76, n.5, 1979, pp.90-108.

personagem conhecido por demais. Toda vez que vemos alguém tratar da obra de Monet, isto parece nos soar como uma repetição de algo que já foi feito.

II - Monet e sua obra

Um elemento de grande dificuldade quando nos deparamos com a obra de um pintor como Monet, é o fato de muito se ter escrito sobre ele. Isto parece ser um pouco contraditório, já que estes textos compõem um conjunto de documentos sobre o pintor. Mas devemos ter o cuidado de perceber que trata-se do olhar do espectador sobre a obra de Monet, e não dele mesmo se debruçando sobre sua pintura. Temos então, pelo menos dois pontos de vista para adentrar a sua obra: o ponto de vista do público e o de Monet. Sobre a questão do olhar do espectador, os textos além de serem numerosos, já foram vastamente comentados[6].

Monet pouco escreveu ou falou sobre a sua obra, embora fosse o tempo todo absorto nela. Nas suas cartas e nas entrevistas a jornais e periódicos da época, encontramos breves comentários que ele fez acerca de sua obra. Estes comentários parecem nos revelar algumas coisas novas a respeito de sua obra, não mais legítimas do que o olhar público, pois que a arte tem este dom fantástico de ser individual e coletiva ao mesmo tempo. Apenas, estas coisas novas parecem enfocar questões que rondaram sua pintura, sem serem consideradas com relevância.

Gostaria agora de tratar de alguns destes extratos como um pressuposto para a análise que me interessa dos dois quadros pertencentes à coleção do Museu de Arte de São Paulo.

---

[6] Note-se que toda a bibliografia sobre Monet aborda estes textos como fontes, das quais só se tiram informações. Poucos parecem ter tido o cuidado de elucidar que se tratavam do olhar do espectador sobre a obra de Monet. John House em *Monet: Nature into Art* (New Haven, Yale University Press, 1986), trata mais detalhadamente desta questão, numa linha instaurada anteriormente por Robert Herbert (*Impressionnisme: les plaisirs et les jours*) para a questão do impressionismo de um modo geral.

Um destes extratos é uma carta de 21 de janeiro de 1926 (ano em que o pintor morreu) que Monet escreve a Evan Charteris[7]:

> *(...) Tendo lido sua carta mais atentamente, juntamente com a cópia da carta de Sargent, devo dizer que se a tradução está correta, eu não a aprovo, primeiramente porque Sargent faz de mim alguém maior do que de fato sou, e eu sempre tive horror a teorias, e finalmente meu único mérito foi o de ter pintado diretamente da natureza com o objetivo de exprimir minhas impressões diante dos efeitos mais fugidios, e ainda me aborrece o fato que eu tenha sido responsável pelo nome de um grupo cuja maioria nada tinha de impressionista.*

Esta carta é interessante sob vários aspectos, porque trata-se de uma carta escrita por Monet, no final de sua vida, em resposta a um jornalista que está escrevendo um artigo a seu respeito (por ocasião mesmo da doação dos painéis decorativos do Musée de l'Orangerie). Esta carta pode não ser o reflexo daquilo que Monet sempre foi na sua arte, mas certamente nos diz um pouco a respeito da sua arte destes mesmos anos. De qualquer modo, o fato dele dizer ter horror a teorias, é legítimo para toda a sua produção. Finalmente, ela responde ao objetivo específico de Monet falar sobre sua pintura no passado, daí ele falar em *merit to have painted directly from nature*. Devemos lembrar ainda que tudo o que ele disse aqui tinha o intuito de ser publicado.

De qualquer forma, Monet se define no presente. A síntese feita por ele da sua pintura nos fala sobre ele no momento em que ele escreve. Alguns elementos são muito importantes e legitimam sua pintura. Primeiramente, Monet se aborrece com o fato de ser responsável pelo nome dado a um grupo cuja maioria nada tinha de impressionista. Isto denota duas coisas importantes: o grupo impressionista, para ele, não tinha uma unidade no sentido de uma teoria (ele diz mesmo ter horror a teorias); a palavra "impressionista" tem um significado, mas que não

[7] apud. Richard Kendall, *Monet by Himself*, London, MacDonald Orbis, 1989, p.265.

se aplica ao grupo como um todo. Além disso, Monet está fazendo uma referência a um acontecimento muito preciso, do qual surge o termo "impressionista": termo cunhado por Jules Castagnary, por ocasião da primeira exposição impressionista de 1874, a partir do quadro de Monet "Impression: soleil levant"[8]. Neste sentido, o termo é exterior ao grupo e a Monet. Por outro lado, o pintor não parece desconsiderar o termo "impressionista", que é absolutamente legítimo para sua pintura. Monet é o pintor impressionista por excelência.

Outro aspecto que reforça essa idéia é o fato de Monet associar, na carta, impressionismo à pintura de suas impressões diante dos efeitos mais fugidios. Isso é intrínseco, é o fundamento mesmo de sua arte, principalmente a partir das séries de 1890.

O termo "impressões" neste contexto, e em todo o impressionismo, levanta algumas questões importantes, principalmente na análise da obra de Monet. Richard Shiff[9] já discutiu longamente sobre o problema da subjetividade embutida no termo "impressão". Trata-se de uma subjetividade da ordem da sensibilidade ótica, e não simplesmente da realidade das coisas. É muito mais a realidade, se assim podemos dizer, da impressão, que envolve o processo subjetivo do olhar. Isto também é absolutamente legítimo para Monet.

Outro texto que é esclarecedor da técnica (e não da teoria) de Monet é o de seu enteado Jean-Pierre Hoschedé. O objetivo de Hoschedé com seu livro é justamente o de reavaliar a obra de Monet, quatro décadas após a sua morte. Nessa reavaliação, Hoschedé chega mesmo a atacar a literatura produzida sobre a obra de Monet. Um de seus manifestos mais violentos se encontra no capítulo entitulado "Peinture sans Technique"[10], no qual ele coloca o fato de se falar sempre de uma "técnica de Monet", que nunca existiu para o pintor. É interessante citar alguns trechos

[8] Jules Antoine Catagnary, "L'Exposition au Boulevard des Capucines: les Impressionnistes", *Le Siècle*, 29 de abril de 1874.

[9] Richard Shiff, *Cézanne and the end of Impressionism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

[10] Jean-Pierre Hoschedé, *Claude Monet, ce mal connu*, Paris, Pierre Cailler Ed., 1960, vol.II, pp.27-41.

fundamentais abaixo, já que Hoschedé também se refere ao mesmo problema colocado por Monet na passagem mencionada acima:

> *Je suis toujours choqué lorsque je lis, lorsque j'entends des compétences et des incompétences parler ou écrire sur la technique dans le domaine de l'art pictural en général, de celui de Monet en particulier. (...) comment imaginer qu'un artiste, qu'il soit peintre ou sculpteur, pour ne parler que de ceux-ci, puisse avoir une technique? (...) - la technique s'apprend, l'art ne s'apprend pas. C'est un don, peut-être un instinct. Il est spontané. Odilon redon n'a-t-il pas dit: "La peinture, c'est un don de sensualité native. On ne l'acquiert pas!"*
>
> *(...) La technique est scientifique, froide, sans personnalité tandis que l'art c'est la chanson, ou les larmes. C'est le sentiment.*

Deve ficar claro que ao se referir a técnica, Hoschedé tem uma concepção diferente daquilo que imaginamos. Ele não parece negar que Monet, bem como os artistas em geral, tenha um procedimento para pintar, um modo de pintar (para nós, uma técnica). Ao opor técnica à arte, ele sugere que o procedimento de um pintor não pode ser reproduzido, não pode ser ensinado: está ligado até mesmo a sua personalidade. Novamente se afirma a idéia de que Monet tem horror a teorias, e portanto apreender o impressionismo como um movimento artístico é incorrer num erro.

Nesta sua definição de arte, o curioso é que justamente para falar de Monet, Hoschedé fale que a arte é o sentimento. Assim, vemos reafirmado também que esta "impressão" da qual Monet fala, não é o pintar as coisas como elas são, mas pintar o que se vê. Isto implica em algo bastante diferente.

Em seguida, Hoschedé lança um outro argumento[11]:

[11] Jean-Pierre Hoschedé, op.cit., p.33.

(...) Il suffit pourtant de voir des tableaux de Monet de différentes époques, très éloignée les unes des autres, pour constater les différences qui existent entre ces diverses peinture, constater aussi l'évolution de l'artiste dans son art et sa metrîse toujours plus grande au fur et à mesure qu'il prenait des motifs de plus en plus difficiles à exprimer.

Além da constatação de que não existe uma técnica (entenda-se aqui, dentro da definição de Jean-Pierre Hoschedé) para Monet, seu procedimento passa por um processo de transformação constante, o que é perceptível quando analisamos a obra do pintor. Outro aspecto interessante desta última passagem é que Hoschedé coloca que o pintor busca sempre coisas cada vez mais dificeis para exprimir em suas telas. Veja-se esta passagem em uma de suas cartas[12]:

E hoje, mais do que nunca, eu me dou conta quão artificial é o sucesso imerecido que me foi dado. Eu sempre espero conseguir chegar em algo melhor, mas a idade e os problemas esgotaram minhas forças. Eu sei muito bem que você achará minhas telas perfeitas. Eu sei que elas terão um enorme sucesso quando expostas, mas isto é indiferente para mim, pois eu sei que elas são muito ruins e tenho certeza disto.

Esta carta, escrita a Durand-Ruel em 1912, mostra a insatisfação de Monet com relação às suas obras. Isto o levaria a retocar obsessivamente um quadro.

Há dois outros comentários interessantes de Monet sobre seu trabalho, um deles está numa carta que ele escreve aos irmãos Bernheim-Jeune em agosto de 1922[13]:

(...) Minha pouco visão faz com que eu veja tudo numa bruma completa. De qualquer modo, é muito bonito e isto é o que eu gostaria de ter sido capaz de exprimir.

Monet está se referindo a sua catarata, da qual ele passa a sofrer desde 1912 (como vimos na carta a Durand-Ruel). O processo de perda de visão parece estar bem adiantado nos anos 1920. Mas o que é interessante é que Monet nos revela seu objetivo fundamental nas suas telas,

[12] apud. Clement Greenberg, "The Later Monet", *Art and Culture: critical essays*, Boston, Beacon Press, 1956, p.37.

[13] apud. Richard Kendall, op. cit., p.259.

não só nesses anos, mas a partir do advento das séries (1890): é essa bruma, a impressão da atmosfera que ele quer exprimir em suas telas. Parece ser um pouco estranho o fato de um pintor que supostamente pinta a realidade da paisagem, considerar que um problema de visão contribua na observação da paisagem. Com o problema de visão, há uma distorção das coisas como elas são, e Monet nos revela que não é isso que ele quer pintar, mas a impressão do seu olhar sobre ela, o que implica na subjetividade de que falamos anteriormente.

Um ano depois, Monet escreve a Clemenceau e ele diz o seguinte[14]:

> *(...) Se eu estivesse condenado a ver a natureza como a vejo agora, eu preferiria ser cego e manter minhas lembranças das belezas como eu sempre as vi...*

Essa carta é escrita pouco tempo depois da operação de catarata que Monet faz. O pintor vê distorções nas cores que o incomodam profundamente. De qualquer modo, ele enfatiza a subjetividade do seu olhar ao colocar que preferiria ser cego e manter as memórias das coisas belas como ele já viu.

Monet, nestes exemplos como em tantos outros, fala claramente que sua pintura é reveladora daquilo que ele experimenta diante da natureza. Este ponto é fundamental, pois seu olhar impressionista não é um olhar realista que pinta "aquilo que vê". Essa idéia está colocada em cartas que datam dos anos 1900.

Talvez o documento mais importante para concluir a visão que Monet tem de sua própria obra, é um filme realizado por Sacha Guitry, também freqüentador da casa do pintor na sua adolescência (anos 1910). O cineasta francês elabora um filme em 1952, com filmagens que ele fez ainda jovem, em 1914. São cenas com grandes personalidades da França, artistas, escritores e compositores daqueles anos. Guitry tem o intuito de deixar para a posteridade a imagem da

[14] apud. Richard Kendall, op. cit., p. 262.

França do começo do século através do trabalho destes grandes homens que encarnaram a cultura de seu país. Entre eles, está Monet, que é filmado pintando, bem como Renoir.

A filmagem data de 1914 e mostra Monet pintando uma enorme tela (uma ninféia), no seu jardim d'água em Giverny. Este é o documento mais importante que chegou até nós do pintor, pois o mostra no seu trabalho. Novamente se reforça a importância do olhar para ele, pois enquanto pinta, ele não tira os olhos do seu motivo, *en plein air*. Parece que a essência do quadro já está dada neste primeiro esboço que Monet realiza diante do motivo. Aquilo que ele vê é sua mão que executa, não parece ser sua mente. Realmente Monet experimenta algo diante de seu motivo, trata-se mesmo de uma vivência. Este é o princípio daquilo que ele entende por impressionismo. É interessante que Guitry tenha filmado Renoir pintando, nos mesmos anos. O procedimento deste pintor é completamente diferente do de Monet. Renoir pinta em atelier, não está diante de seu motivo. Seu gestual é pontuado pelo seu processo reflexivo: Renoir pensa antes de tocar a tela. Naquilo que define a base da pintura impressionista, novamente se afirma a legitimidade deste termo para uma pintura como a de Monet.

A intenção de analisar os quadros de Monet que estão no MASP não é de colocar em questão o impressionismo em Monet, mas sim de trabalhar com suas possibilidades, no sentido de romper com uma conceituação rígida demais para nos esclarecer acerca da arte. Seu impressionismo, a partir dos anos 1890 adquire novas direções, como a questão da construção compositiva, do ponto de vista e da questão do movimento.

III - Evolução da sua obra

A obra de Monet passa por um processo de transformação constante, e de fato isto ocorre principalmente entre aquilo que ele realizou antes de ir para Giverny (1883) e depois de estar lá e de construir seu jardim.

Talvez deva ser assinalado que de 1883 em diante as viagens de Monet se tornam mais raras, comparadas as que ele fez durante a década de 1880. Ele se ausenta de Giverny três vezes: em 1896-97, quando vai à Noruega; em 1901 quando vai à Inglaterra e em 1908, viagem que faz com sua esposa para Veneza. Muitos autores argumentam que isto se deve principalmente às exigências de Alice Hoschedé-Monet, sua segunda mulher. Por outro lado, o pintor desenvolve uma arte voltada para o seu jardim, de tal forma que poderíamos falar mesmo num projeto, mesmo porque associada a esta nova temática está a questão da sua técnica, que se modifica em relação àquilo que ele realizou anteriormente.

Autores como o próprio John Rewald e William Seitz[15] vêem um processo de transformação no início da carreira de Monet, onde ela se dá de uma pintura de caráter realista para uma pintura impressionista. Monet tem uma formação realista e esta idéia se reforça pelo fato dele ter pintado com Boudin e Jongkind[16]. William Seitz nos fala claramente sobre essa passagem do realismo a uma pintura "clara".

---

[15] William Seitz, *Monet*, New York, Abrams Publishers, 1960; e John Rewald, op. cit.

[16] Veja-se a seguinte carta de Monet a Gustave Geffroy de maio de 1920:

(...) I consider Boudin as my master.

(...) It should be remembered that he had received some training from a master, Jongkind, whose work (his watercolours in particular) lies with Corot's at the origin of what has been called Impressionism. [apud. Richard Kendall, op. cit., p.255].

Observe-se que ao dizer que Jongkind e Corot estão na origem do Impressionismo, Monet está falando de si mesmo. Portanto, ele é o pintor impressionista.

Há uma outra transformação que se processaria a partir dos anos 1890, da qual pouco se fala. Daniel Wildenstein vai abordar essa questão de maneira mais enfática a partir da exposição Monet no Metropolitan Museum de Nova Iorque em 1978. O título de seu catálogo é bastante sugestivo dessa mudança: *Monet's years at Giverny: beyond Impressionism*[17].

De fato, os anos de Monet em Giverny marcam uma nova fase na sua pintura. Há um acontecimento fundamental para esta transformação que se opera que é o advento das séries nos anos 1890. Trata-se de um novo procedimento técnico que Monet elabora para a sua pintura. Esta questão é controvertida, já que alguns autores argumentam que a pintura em série sempre foi algo presente na obra de Monet. Robert Herbert[18] é partidário desta idéia, pois ele vê nos quadros de mesma temática a constituição de uma série, para John House[19] já não seja assim. Ele concorda que os *pendants* serão precursores das séries dos anos 1890. Seu argumento é mais legítimo, pois parte da observação dos quadros de Monet. Isto revela que uma série pressupõe não só a execução de um mesmo tema em várias telas, mas uma mesma pincelada e uma mesma composição.

As séries marcam uma nova técnica, no sentido da cor, da composição e da pincelada. A pincelada de Monet até o início da década de 1880 se caracteriza por um gesto curto e marcado. Monet faz uso de uma espécie de espatulado, que resulta numa construção de formas vibrantes, e aliada a esta pincelada, Monet lança mão do uso de cores puras e fortes (como o vermelho e o amarelo), empastadas. William Seitz[20] assinala principalmente que as pinturas do final dos anos 1870 e início de 1880 são agressivas. Ele nos dá como exemplo, as vistas de Belle-Île.

---

[17] Daniel Wildenstein, *Monet's years at Giverny: beyond Impressionism*, New York, Abrams Publishers, 1978.

[18] Veja-se Robert Herbert, op.cit.

[19] John House, *Monet: nature into art*, New Haven, Yale University Press, 1986.

[20] William Seitz, op. cit.

Do ponto de vista da composição, a utilização dos efeitos de corte se modifica. Analisando-se um quadro como a "Canoa sobre o Epte" do MASP, o efeito de corte é utilizado quase como mais um elemento da composição. Ele participa na idéia de representação daquele tema. Ao analisarmos qualquer tela das séries de 1890, e mesmo outros exemplos de 1900 em diante, Monet parece utilizar a composição cortada como enquadramento. Veremos quando abordarmos "A Ponte Japonesa" do museu de São Paulo como Monet parece manipular a forma mesma da tela. Este procedimento compositivo é diferente daquele que era adotado anteriormente: poderíamos dizer que ocorre uma síntese da composição cortada. Outro aspecto importante é que este tipo de composição será utilizado de forma sistemática em suas telas. A composição cortada aparece em telas de períodos anteriores, mas com certa restrição.

Os anos de Giverny marcaram ainda o início de uma pintura cuja pincelada tem origem num gesto longo e que está ligada ao uso de cores menos vibrantes. Monet passa a explorar as possibilidades da cor dentro das nuances de tonalidade. As cores que ele busca são preciosas, pois são misturas sofisticadas que criam cores únicas: alaranjados dourados, lilases, azuis e verdes mesclados.

Essa nova maneira de pintar está associada à composição cortada, que se desenvolve na direção do enquadramento fotográfico, como já deixa entrever "A Canoa sobre o Epte". Este procedimento compositivo se relaciona à questão do Japonismo na obra de Monet.

Sabemos que Monet passa a investir numa coleção de estampas japonesas nos anos 1870, quando da sua viagem à Inglaterra e à Holanda (1870-1871). É das estampas que ele herda, bem como toda a arte francesa deste período, a composição cortada; também surge daí a idéia de construir seu jardim d'água, uma réplica de um jardim japonês.

O jardim japonês viria a ser a temática quase exclusiva de Monet até a sua morte. Com exceção das séries de Londres (1902-1905) e Veneza (1908)[21], os quadros de Monet todos tratam da representação de seu jardim, em especial seu jardim d'água.

Os quadros do MASP se inserem nesta nova fase, na qual Monet é marcado pela construção de seus jardim e pelas estampas japonesas: dois elementos que acarretaram mudanças consideráveis para sua obra. Monet desenvolve um impressionismo cheio de significados implícitos, no qual a questão da composição e do movimento tem um papel fundamental.

II.1 - O período de Giverny

O período de Giverny consiste nos anos que Monet habitou a propriedade assim designada, nas proximidades de Vernon, perto de Paris. Discutimos até agora que há uma transformação que se processa na obra do pintor neste momento, caracterizada pelo uso de uma nova pincelada e uma nova composição. Três elementos marcam a vida de Monet em Giverny, que estão diretamente ligados a esta mudança: as séries de 1890, a construção de seu jardim em Giverny e sua coleção de estampas japonesas. Cada um deles será abordado tendo em vista as principais questões que eles suscitaram na bibliografia recente sobre o pintor. No que diz respeito a sua coleção de estampas japonesas, a bibliografia é praticamente inexistente, o que nos leva a fazer a primeira reflexão sobre a relação entre Monet e o Japonismo.

[21] Considero estas séries como estratégicas. Numa, Monet estuda os efeitos da névoa, na outra, a água. Elas são como uma prática cuja função é preparar o pintor para a execução de suas ninféias.

II.1.1 - A questão das séries

I - Questões discutidas pela bibliografia recente

Para a análise das séries de Monet, devemos nos ater somente às obras do período de Giverny (1883-1926), ao qual elas pertencem. A pintura em série constitui-se num novo método do pintor, distinto daquele adotado no período considerado classicamente impressionista[22]. É preciso considerar que este método renova a pintura de Monet; ele vai ser utilizado até o fim de sua vida.

A pintura em série é um elemento de grandes controvérsias dentro da crítica de história da arte. Esta problemática tem início com as divergências quanto à datação do novo procedimento técnico adotado pelo pintor, mesmo porque ela está ligada ao fato de se considerar ou não a pintura em série como um método. Existem autores que vêem esta maneira de pintar em toda a obra de Monet, devido à presença de quadros com o mesmo tema. Neste caso, dois grupos de telas são citados como exemplo: "Gare Saint-Lazare" (1877) e as vistas do período de Argenteuil. John House e Paul Hayes Tucker[23] marcam o início da pintura em série de Monet a partir de 1890, com as duas séries das *Meules*, que datam respectivamente de 1888-1889 e 1890-1891. As discussões destes dois autores têm como ponto de partida o trabalho de Grace Seiberling[24]. Esta autora americana é responsável pelo primeiro texto publicado especificamente sobre as séries de Monet, dando continuidade ao tipo de abordagem feita por George Hamilton[25], num texto sobre a

[22] O termo "clássico" está sendo utilizado aqui para se referir ao período ao qual a crítica assinala o auge do desenvolvimento da pintura impressionista em Monet, qual seja, os anos 1870 - tendo em vista que a primeira exposição impressionista ocorreu em 1874.

[23] John House, op. cit. e Paul Hayes Tucker, *Monet in the 90's: the series paintings*, New Haven, Yale University Press, 1989.

[24] Grace Seiberling, *Monet's series*, New Haven, Yale University Press, 1981 (col. "Outstanding dissertations in the fine arts").

[25] George Hamilton, *Claude Monet's paintings of Rouen Cathedral*, London, 1960.

série da catedral de Rouen. John House e Paul Hayes Tucker se inserem dentro desta linhagem de pesquisadores no que se refere à questão das séries. Alguns aspectos comentados por eles são retomados a partir dos trabalhos de Grace Seiberling e George Hamilton. É importante retomar os textos de John House e Paul Hayes Tucker, pois além deles retomarem questões anteriores, eles se constituem nos trabalhos mais recentes sobre a pintura em série de Monet.

John House analisa fundamentalmente o procedimento técnico do pintor na concepção das suas séries e se cerca de mais elementos para caracterizar esses grupos de telas como tais. House coloca que o fato do pintor utilizar o termo "série", necessariamente não marca o que ele chama de "procedimento serial" em Monet. Mesmo porque o termo é bastante comum no vocabulário de história da arte no século XIX e em geral designa grupos de telas que possuem o mesmo tema. Neste sentido, há precedentes de pintura em série, como nos casos de Turner, Valenciennes, Daubigny, Courbet, Jongkind e as estampas japonesas. House acrescenta que nos anos 1880 surgem *pendants* na obra de Monet (que é justamente o caso da "Canoa sobre o Epte" do MASP, como veremos adiante), que constituem um primeiro passo em direção ao procedimento serial. Para House, não é apenas um mesmo tema que caracteriza um conjunto de telas de Monet como uma série. O autor chama a atenção para o fato das telas de uma série serem concebidas simultaneamente e conjuntamente, além de serem expostas em grupo. São telas que possuem um sentido mais amplo que não é perceptível numa só tela. House se atém ao modo de Monet trabalhar esses conjuntos de telas, do ponto de vista da pincelada e da textura. Ele observa que se pode notar uma homogeneidade da pincelada e da textura nas telas de uma mesma série, isto é, a série também se compõe conjuntamente do ponto de vista técnico. Assim, as telas que compõem, por exemplo, as *Meules* possuem um mesmo trabalho de pinceladas e texturas, que por sua vez, é diferente do trabalho feito em outras séries.

John House nos propõem uma outra noção: a de motivo, que embora esteja relacionada ao tema, tem outro tipo de concepção. Podemos falar do tema da ponte, de modo geral. Ao dizermos "o motivo da ponte", isto implica numa compreensão do tema da ponte não só do ponto de vista da representação do quadro, mas também do ponto de vista da sua construção. O motivo é determinante do tamanho das telas numa série de Monet e do ângulo de visão do objeto adotado pelo pintor. Isto é, o motivo nos coloca o problema do enquadramento. O problema do enquadramento assim como ele é abordado nas séries de Monet é algo completamente inédito na concepção de quadros em série, no século XIX. De certo modo, isto está ligado à influência das estampas japonesas, nas quais esta questão está presente. Mas não temos na arte ocidental do período nenhum exemplo de pintura em série aonde o problema do enquadramento tenha sido considerado de forma relevante.

A questão do motivo é amplamente observável nas séries de Monet, embora Tucker não pareça considerá-la quando aborda o assunto. Embora concorde com House do ponto de vista da datação do procedimento serial (e pareça, inclusive, ter em conta seus estudos), Tucker se atém única e exclusivamente à questão do tema. Para ele, a mudança sofrida na obra de Monet perpassa a temática: o pintor passa de uma temática urbana (a dos lazeres urbanos) para uma temática da França campestre (com algumas exceções, como as vistas de Veneza e do Tâmisa). Tucker desenvolve o argumento de que Monet, ao ser considerado o maior pintor da França no final do século XIX, passa a se preocupar com a idéia da imagem da França. A idéia advém do fato daquele país passar por um momento de crise internacional, de onde surge a necessidade de construir a sua imagem de país poderoso economica e culturalmente. Tucker discorre sobre vários elementos históricos que se relacionariam às séries de Monet: no caso da série da catedral de

Rouen, o autor argumenta que a escolha do tema se liga à idéia da retomada da tradição cultural francesa pela arte gótica (que seria um momento alto da história da arte francesa)[26].

Embora o que Tucker coloque seja legítimo, é preciso ter uma certa cautela ao se tratar desta questão, pois estas coisas não estão presentes na obra de Monet declaradamente. Seria legítimo sim dizer que ele é um dos artistas que encarna a França, porque o público o quis. O filme de Sacha Guitry é testemunho deste espírito do início do século XX[27].

De qualquer modo, o que nos interessa aqui é justamente abordar o problema da série tendo em vista a questão do enquadramento, pois ela revela que a partir de 1890, Monet toma a composição como um ponto fundamental dos seus quadros. Isto é claro quando analisamos quadros dele como os dois que estão no MASP.

Há de se levar em consideração outro aspecto apontado pelos estudos de John House e Paul Hayes Tucker. O procedimento serial envolve uma mudança significativa a partir dos anos 1900.

Podemos chamar de séries, e Tucker deixa isto bem claro, aqueles grupos de telas que Monet pintou entre 1890 e 1900. Assim consideraremos por uma única razão, qual seja, o pretexto do tema: a captação dos reflexos luminosos e efeitos atmosféricos sobre a superfície dos objetos, como acontece claramente nas séries das *Meules* e da catedral de Rouen. Vemos estes objetos sendo representados em vários momentos diferentes do dia. As duas séries das *Meules* acompanham, inclusive, as transformações que se dão de uma estação a outra do ano.

---

[26] Este argumento tem fundamento na medida em que vemos surgir nos meios artísticos daquele período uma reinvidicação da arte gótica pela França, que entra em disputa com a Alemanha. Evidentemente, esta disputa reflete a situação de relações complicadas e frágeis pela qual a França e a Alemanha passam. Devemos lembrar que os anos 1890, sucederam a guerra franco-prussiana (1870), na qual a França foi derrotada.

[27] As duas primeiras décadas do século XX ainda se caracterizam pela cultura da segunda metade do século XIX, por ainda estarem ligadas a um universo de modernidade monumental. A primeira guerra mundial atua na transformação da sociedade que temos até então, pois marca também uma segunda revolução industrial. Isto se reflete, num certo sentido, na arte. O início dos anos 1920 é marcado pela descoberta da arte primitiva, principalmente africana, que significou um abandono total da sofisticação e delicadeza da arte oriental.

A última série dos anos 1890 é a primeira cujo tema é a ponte japonesa do jardim de Monet. A idéia da captação dos efeitos atmosféricos e luminosos já se modifica em relação às séries citadas anteriormente. Como veremos ao analisarmos a versão do MASP, a primeira série da ponte japonesa trabalha com a questão do enquadramento de modo mais enfático, pois Monet manipula nitidamente a forma das telas, ao executar três versões pegando o pequeno lago com a ponte e as demais, cortando as margens e focalizando o centro da estrutura. Esta idéia se reforça ainda mais se lembrarmos que entre 1900 e 1910, Monet realizou algumas versões em telas redondas. Enfim, os painéis decorativos dos anos 1915-20, mostram um trabalho em grandes dimensões, no qual o detalhe é ampliado. Isto é, o universo aquático do pequeno lago é colocado em escala monumental.

Assim, embora o procedimento serial esteja presente, ele se transforma, na medida em que Monet não parece ter uma preocupação em pintar telas com um mesmo motivo[28]. Temos a representação de um mesmo tema, seu jardim, com o pretexto muito explícito de trabalhar com o enquadramento, criando composições diferentes do que aquelas que vemos nas séries de 1890.

II - A série das "Meules" e o texto de Geffroy

No que diz respeito à análise dos quadros do MASP, é importante tratar das séries das *Meules*, por duas razões. Em primeiro lugar, trata-se da primeira série que Monet realiza, e por isso, podemos dizer que ela é um exemplo clássico. Esta série parece cobrir todos os critérios adotados pelos críticos na apreensão da pintura em série de Monet. Isto se deve principalmente ao fato dela conter representações de diversos momentos do dia, bem como das estações do ano,

[28] Lembremos que a idéia de motivo está ligada à questão do ângulo de visão, que é sempre o mesmo nas séries de 1890. Também existe um distanciamento em relação ao objeto.

formando assim um ciclo quase perfeito de captação dos efeitos atmosféricos e luminosos. Além disso, sua história traz até nós um texto crítico que nos revela outro aspecto de sua obra: a relação com o universo do simbolismo. Este é um elemento importante na compreensão dos quadros do MASP.

As análises de Tucker e de House identificam duas séries diferentes: a dos montes de trigo (ou grãos) e a dos montes de feno. A primeira é exposta parcialmente em 1889, na Galeria Georges Petit na exposição em conjunto com Rodin. A segunda foi exposta num período posterior. Embora sejam consideradas como séries, os dois autores observam a variação da composição das telas: em algumas, temos dois montes representados, em outras apenas um; ou ainda, existem telas nas quais vemos casas ao fundo, e assim por diante. Essas telas são vistas enquanto séries devido a escolhas técnicas feitas pelo pintor que guardam uma homogeneidade.

Ambos marcam nas *Meules* o início das séries em Monet, atentando para o fato das séries representarem o ciclo das estações do ano, estabelecendo uma comparação com o ciclo da vida humana, o que pode ser visto nos escritos de Geffroy sobre Monet.

Tucker se atém primeiramente ao tema e ao porquê dele. O autor então relaciona a escolha do tema à cultura da vida no campo como parte delineadora da cultura francesa, idéia que está sendo retomada nos anos 1890. Para ele, isto é fundamental na compreensão das *Meules*. Outro dado que talvez reforce o argumento de Tucker é a referência que ele faz ao quadro de Millet, "L'Automne, les meules" (1868-1875), que constitui um dos elementos de inspiração temática de Monet.

Tucker nos chama a atenção para a composição geométrica dessas telas (basicamente três faixas horizontais - céu, campo e vegetação ao fundo - com a introdução de um cone em primeiro plano - o monte) e para a idéia corrente dos montes serem pretexto para a captação dos efeitos de

luz. Tucker reforça a idéia da comparação entre o ciclo das estações do ano e as idades do homem, citando uma obra de Guy de Maupassant que Monet teria lido e que aborda esta questão: "Une Vie" de 1883[29]. O autor também faz alusão aos textos de Henri Bergson, editados nos mesmos anos em que Monet concebe as *Meules*, que se referem à idéia de fusão entre tempo e espaço[30]. Não que Monet tenha lido os textos de Bergson, mas isso serve para caracterizar um contexto no qual esses elementos são colocados em questão.

O que é surpreendente a respeito destas duas séries é o modo como elas foram vistas quando expostas. Para termos tal medida, é preciso voltar-se para o comentário de Geffroy sobre elas, que ele reproduz em sua biografia de Monet. Vejamos o texto a seguir[31]:

> *(...) Puis, ce sont les fêtes colorées, somptueuses et mélancoliques, de l'automne. Par les jours voilés, les arbres et les maisons se tiennent à distance comme des fantômes. Par les temps très clairs, des ombres bleues, déjà froides, s'allongent sur le sol rose. Aux fins des journées de tiédeur, après des soleils obstinés qui s'en vont à regret, qui laissent une poudre d'or dans la campagne, les Meules resplendissent dans la confusion du soir comme des amas de joyaux sombres. Leurs flancs se crevassent et s'allument, laissent entrevoir des escarboucles et des saphirs, des améthystes et des chrysolithes, - les flammes éparses dans l'air se condensent en feux violents, en flammes légères de pierres précieuses, - l'ombre de ces Meules rougeoyantes s'allonge criblée d'émeraudes. Plus tard encore, sous le ciel orangé et rouge, les meules s'assombrisent et scintillent comme des foyers brûlants. Des voiles tragiques, d'un rouge de sang et d'un violet de deuil, trâinent autour d'elles, sur le sol, au dessus du sol, dans*

[29] O romance em questão conta a história de uma jovem que se casa e vai morar numa propriedade com seu marido, na costa normanda. Sua trajetória é acompanhada até sua velhice, revelando suas inquietações e espectativas. O que parece ser interessante para relacionar à pintura de Monet, são as descrições que Maupassant faz da paisagem, muitas vezes se referindo à presença dos *peupliers*, que Monet usa como motivo em uma de suas séries dos anos 1890.

[30] Paul Hayes Tucker deve estar se reportando ao artigo de Robert Eskridge, "Bergson, Monet, and the series of *Meules*", *Art History*, n.459 (inverno), 1984. O trabalho de Eskridge foi orientado pelos profs. Brettell e Heller. O texto é muito interessante na medida em que ele cita passagens de Bergson que se adequariam perfeitamente para definir o procedimento serial de Monet.

[31] Gustave Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, Macula, 1980, pp.316-317 - 1a ed. 1924.

'atmosphère. Et c'est enfin l'hiver, la neige éclairée de rose, les ombres bleues et pures, la menace du ciel, le blanc silence de l'espace.[32]

Esta passagem de Geffroy contém alguns elementos que de fato não vemos no quadro de Monet. Geffroy parece imbuir os quadros de Monet de um drama que eles não apresentam. Sabemos o quanto a pintura de Monet está, em realidade, ligada a uma concepção na qual o dramático não representa nada.

Por outro lado, o drama que Geffroy coloca nestas telas é revelador de dois aspectos importantes da obra de Monet. Em primeiro lugar, ao descrever os efeitos luminosos comparando-os a pedras preciosas, Geffroy mostra a sofisticação das cores utilizadas por Monet e, principalmente, seu real motivo: não se trata de pintar os montes; eles são como suportes para deixar ver a atmosfera e a luz, que se modificam continuamente. E finalmente, Geffroy está ligado a um tipo de sensibilidade que a princípio se oporia àquela impressionista: o do universo do simbolismo. Qual o interesse de Geffroy em traduzir quadros de um pintor impressionista numa linguagem simbolista? Talvez não seja bem esta a pergunta, mas sim a afirmativa que diz que há algo em comum entre o universo de Monet e a sensibilidade simbolista. Richard Shiff parece ser o único autor que se preocupou com estas relações. De fato, como já vimos através das cartas e comentários de Monet, não há uma objetividade na sua pintura impressionista, principalmente a partir do advento das séries. Há sim uma pintura do olhar, do seu funcionamento e fundamentalmente da sua percepção. Esta percepção se forma a partir daquilo que é físico e da ordem da memória, que revela uma rede de subjetividades no olhar. Isto passa então, por um processo experimental e individual.

[32] Um aspecto curioso desta passagem é que embora ela seja muito citada pelos autores, todos eles omitem o trecho em que Geffroy faz uma comparação entre a luz e as cores com pedras preciosas.

As séries, como bem coloca Eskridge[33], representam mesmo o processo do olhar que implica não no "ver as coisas como elas são", mas num ver que é fragmentário e inconstante. O procedimento serial de Monet é exatamente isto: fragmentos diferentes que colocados em conjunto nos falam um pouco sobre este objeto tão fugidio que é a atmosfera.

Monet desenvolve esta concepção numa outra direção a partir dos anos 1900, com a execução dos painéis decorativos, que embora dependam deste procedimento serial, constituem um outro tipo de preocupação: a de trabalhar com as formas e recompor um outro ambiente. Trata-se agora não só de observar os fenômenos naturais mas intervir neles, que é justamente a construção do jardim d'água em Giverny.

II.1.2 - A construção do jardim de Monet em Giverny

Dois textos são fundamentais quando se trata de levantar toda a história da construção do jardim de Monet em Giverny. O texto de Robert Gordon[34] é o primeiro e surge no momento mesmo em que está em processo a formação do Museu Monet em Giverny, sob a responsabilidade do Musée Marmottan e que tem início a restauração dos jardins de Claude Monet naquela propriedade. Gordon chega mesmo a revelar que a restauração do jardim não está sendo feita dentro do que era esperado, ou seja, da reconstituição do jardim do pintor exatamente como ele era quando Monet ainda era o morador da casa.

É comum se considerar que o jardim de Monet era dividido em duas partes: a primeira se constituía basicamente do terreno original juntamente com o pomar que Monet transformou aos

[33] cf. nota 6.

[34] Robert Gordon, "The Lily Pond at Giverny: the changing inspiration of Monet", *Connoiseur*, 1973, 184, n.741, pp.154-165.

poucos num jardim de flores das mais diversas espécies. A segunda parte, adquirida em 1893, constitui-se do jardim d'água no qual Monet fez construir a ponte japonesa e cultivou suas ninféias.

Tanto o texto de Robert Gordon, quanto o segundo texto, de Charles Stuckey (que trabalhou junto com Gordon)[35], nos revelam muito mais sobre o jardim de Monet em Giverny, o que nos leva a fazer algumas considerações interessantes.

O texto de Gordon revela que o jardim do pintor se constituiu em pelo menos três fases diferentes. A primeira fase diz respeito, evidentemente, ao terreno original, ou seja, ao jardim de flores. O princípio adotado por Monet ao compor seus canteiros era que eles formassem zonas de cores. Assim sendo, jamais seria plantada uma espécie de flor azul junto com uma amarela, por exemplo. Outro aspecto importante é que este jardim foi cultivado de tal forma que Monet tivesse flores durante todo o ano, independentemente da estação.

Em 1893 Monet compra a extensão de terra, na qual ele viria a construir a primeira parte de seu jardim d'água. Segundo a documentação levantada por Robert Gordon, este terreno já possuía um pequeno lago, que se constituiu no momento em que a linha de ferro de Vernon a Gisors foi construída. O rio Ru (pequeno afluente do Sena) teria sido desviado para a passagem da linha, o que deu origem ao pequeno lago. Duas eclusas mantinham a água nos limites deste pequeno lago, e foi assim que Monet pôde cultivar suas ninféias, pois estas plantas necessitavam de uma água morna. Com o sistema das eclusas isto era possível.

O primeiro grupo de telas que Monet realizaria sobre o tema da ponte japonesa com o jardim d'água está ligado a paisagem que o pintor construiu nesse terreno. Gordon divide estas telas em dois períodos: o primeiro data de 1895 e é representado por duas telas executadas no

[35] Robert Gordon e Charles Stuckey, "Blossoms and Blunders: Monet and the state" em duas partes. Parte I, *Art in America*, 1979, 67, n.1, pp.102-117. Parte II, *Art in America*, 1979, 67, n.5, pp.109-125.

inverno e início da primavera. O segundo período data de 1899-1900 e representa um número maior de telas (o que consideramos ser a primeira série da ponte japonesa). Terminada a execução destas obras, Monet teria tido necessidade de ampliar suas possibilidades em termos de ângulos de visão. Assim Gordon justifica a compra de outro terreno ao lado do laguinho com as ninféias, em 1901.

Nesta parte do terreno, além de ampliar o laguinho de tal forma que uma ilha surgiria nas escavações e desvios do rio Ru, Monet quis criar um jardim cujas plantas fossem absolutamente exóticas. É neste momento que ele manda vir do oriente e da África várias espécies de plantas. Seu jardim comportou também duas grandes estufas: em uma, Monet cultivava orquídeas africanas; na outra, ele fez um tanque para o cultivo de ninféias durante o inverno (de tal forma que ele tivesse seu motivo, mesmo numa época em que ele não existiria).

Em um texto de 1979, Charles Stuckey e Robert Gordon tornam a abordar o jardim de Monet em Giverny. Levando em consideração todos os elementos colocados por Gordon anteriormente, eles vêem uma intrínseca relação entre a construção do jardim de Monet e a elaboração dos painéis decorativos que seriam doados pelo pintor ao estado.

Stuckey demonstra como o projeto de constituição do jardim era em realidade uma preparação do motivo dos painéis decorativos. O autor observa em alguns textos de críticos e jornalistas da época em que se sugere a idéia de Monet conceber um grande projeto decorativo. Stuckey cita um trecho de uma entrevista de Monet a Louis Guillemot em 1897, na qual o pintor já teria pensado no projeto decorativo que seria realizado para as duas salas do Musée de l'Orangerie:

> *O que se imagina é uma sala circular, cujas paredes, de cima a baixo, estariam recobertas por água salpicada por estas plantas até o horizonte, paredes de transparência ora verde ora malva, a calma e o silêncio da água parada refletindo florencências abertas; os tons são vagos, adoravelmente nuançados, delicados como um sonho.*[36]

Com esta referência, Stuckey consegue provar a relação entre a construção do jardim e o projeto decorativo do Musée de l'Orangerie. Não se trata apenas de explorar um tema (o das ninféias) pelo mero acaso de estar acessível no jardim. O jardim faz parte, ele mesmo de um projeto pictural.

Isto é ainda mais evidente quando Stuckey analisa o projeto inicial dos painéis decorativos: Monet planejava algo muito maior do que as duas salas do Musée de l'Orangerie. O pintor tinha a intenção de construir um espaço para guardar suas telas no museu Rodin (Hôtel Biron). As salas eram para ser ovais (assim como elas foram construídas no Musée de l'Orangerie) e deveriam possuir uma espécie de hall de entrada. Além disso, elas deveriam ser iluminadas com clarabóias e os painéis representariam não só as ninféias e o espelho d'água do laguinho, mas também toda a vegetação da margem. Monet planejou reconstituir seu jardim neste ambiente fechado. O hall de entrada serviria para introduzir e ambientar o espectador neste espaço.

Stuckey chama a atenção para o fato de algumas fotografias tiradas no atelier de Monet revelarem telas, nas quais podemos ver a representação de todo o jardim d'água. O posicionamento das telas no atelier nos sugerem que Monet teria pintado seus motivos como se ele estivesse na pequena ilha no centro do laguinho, e os painéis deveriam mostrar tudo o que ele via à volta do laguinho.

[36] Veja-se Charles Stuckey e Robert Gordon, op. cit., p. 103.

Falar do histórico do jardim e da relação dele com os painéis decorativos do Musée de l'Orangerie, nos revela um aspecto muito importante e pouco examinado no procedimento de Monet como pintor. Seu jardim é uma paisagem criada tendo em perspectiva sua própria pintura. Este procedimento é diverso daquele que vimos até então. Até o advento das séries, Monet encontrava seu motivo numa paisagem já dada. O jardim constitui-se num motivo criado por ele mesmo, e não em algo que já está lá.

Há pelo menos um caso em que Monet procede do mesmo modo e que é anterior a 1900. Trata-se da execução da "Canoa sobre o Epte" do MASP, na qual Monet recria numa paisagem natural um motivo que ele parece ter tirado das estampas japonesas.

II.1.3 - A coleção de estampas japonesas de Monet

Colecionar objetos de arte japonesa era uma prática muito comum na segunda metade do século XIX. Isto ocorre devido ao fato do Japão entrar novamente em contato com o mercado ocidental e também por participar na exposição universal de Paris em 1867[37]. O pavilhão japonês na exposição universal foi a grande atração para o público europeu. A descoberta da arte japonesa fez surgir uma moda japonisante, um gosto influenciado por aquela arte. Assim, vários intelectuais e artistas constituem enormes coleções de objetos de arte japonesa.

No meio artístico, a descoberta da arte japonesa traz à tona uma série de elementos novos no que diz respeito à composição e ao tema na pintura. A influência da arte japonesa sobre a arte ocidental daquele período foi denominada de Japonismo. O Japonismo influencia os

[37] O Japão reabre seus portos ao Ocidente em 1853, depois de pelo menos três séculos de fechamento ao mercado ocidental. Com a reabertura dos portos japoneses, os acordos de comércio são imediatamente restabelecidos. Com isso, há também um intercâmbio cultural entre a Europa e o Japão.

impressionistas com relação aos ukiyo-e, ou estampas japonesas. Vários artistas passam a fazer coleções de estampas, entre eles, Van Gogh, Rodin e o próprio Monet.

Monet passa a fazer sua coleção nos anos 1870, quando ele vem da Inglaterra, de passagem pela Holanda. Aí ele compraria suas primeiras estampas japonesas. Do que restou de sua coleção estão catalogadas por volta de duzentas estampas. Hoje, sua coleção é uma das mais importantes do mundo, já que coleções muito maiores (como a de Bing, por exemplo) foram desfeitas antes mesmo do início do século. Juntamente com as coleções de Rodin e Van Gogh, a coleção de Monet é uma das fontes fundamentais para os estudos sobre o Japonismo[38].

A coleção de Monet é surpreendente aos olhos dos espectadores atuais. Esperaríamos encontrar um número enorme de paisagens, principalmente de Hiroshige, talvez o maior representante da pintura japonesa de paisagem. Ao invés disso, encontramos muitas estampas representando figuras num momento qualquer de lazer. O número de estampas com figuras femininas, com trajes sofisticados, é enorme. Outro aspecto que nos chama a atenção é o fato de se apresentar aqui muitas estampas na qual vemos representações de barcos na água. Pelo menos seis estampas abordam o tema de figuras femininas na barca. Este ponto é fundamental na análise da "Canoa sobre o Epte" do MASP.

Além disso, é evidente que o jardim d'água de Monet se constitui do modelo japonês: a ponte, de estrutura arcada, é provavelmente construída a partir de estampas japonesas, para não falar nas espécies orientais de plantas que Monet cultivou em seu jardim, como as próprias ninféias (espécies japonesas).

A relação de Monet com o Japonismo pode ser dividida em dois momentos. No primeiro, o pintor cita elementos derivados da arte japonesa. O quadro que nos demonstra isto de forma

[38] Veja-se Geneviève Aitken e Marianne Delafond, *La Collection d'Estampes Japonaises de Claude Monet à Giverny*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1983.

mais clara é "La Japonaise", um retrato da primeira mulher do pintor vestida com um quimono vermelho (veja-se fig. 4, "Monet e os quadros de figura). O segundo momento é marcado pela formação da sua coleção de estampas, o que implica num outro comportamento artístico por parte do pintor. Monet passa a se valer mais da composição das estampas, e sua relação com a arte japonesa se dá no nível da concepção artística. Monet não cita mais a cultura japonesa, ele usa seus elementos para recriá-la com um caráter francês. Este processo é claro num quadro como a "Canoa sobre o Epte": trata-se de uma representação completamente vinculada ao universo do costume francês, do passeio de barco no rio. No entanto, não podemos deixar de observar como esta cena é tirada quase que diretamente das estampas japonesas. Isto será melhor explicado quando chegarmos à análise da tela em questão.

A relação entre Monet e o Japonismo só seria bem apreendida, se houvesse um trabalho sistemático de comparação entre seus quadros e estampas japonesas, principalmente tendo em vista sua própria coleção. Este trabalho será feito aqui no que se refere aos dois quadros do MASP. Alguns autores parecem se ater a esta questão mesmo que de forma breve, como é o caso de Ettore Camesasca - isto também será tratado na análise da "Canoa sobre o Epte".

III - Análise dos quadros do MASP

III.1 - A Canoa sobre o Epte

I - O problema da datação

Assim como o outro quadro do museu (fig.19), e de modo geral toda a obra de Monet, este possui uma datação incerta, entre 1887 e 1890[39]. Muito se tem argumentado sobre a data provável da "Canoa sobre o Epte". Um dos fatores que mais podem contribuir para dar uma datação mais precisa é relacionar esta tela a outras seis, de mesma temática, que Monet produziu nestes mesmos anos. A primeira, "A Barca em Giverny" (ou *En Norvegième*, Wildenstein 1151, fig.15), da coleção do Musée D'Orsay (Paris - anteriormente na coleção do Musée Jeu de Paume), representa três das enteadas de Monet numa barca sobre o rio Epte. Para este quadro, a data de 1887 é realmente a mais provável, já que ele vai aparecer no catálogo da exposição Monet-Rodin, na Galeria Georges Petit em 1889[40].

[39] O problema de datação da obra de Monet é bastante complexo. O pintor não parece ter tido preocupação com tal fato, o que se pode demonstrar através do hábito que ele tinha de assinar e datar seus quadros no ato da venda de suas obras a colecionadores. Encontramos uma passagem em René Gimpel (*Diary of an Art Dealer*, Farrar, Strauss & Giroux, Nova Iorque, 1966, pp.71-76) em que o colecionador relata uma de suas visitas à casa do pintor em Giverny, juntamente com um dos irmãos Bernheim, em que Bernheim, leva uma tela do pintor adquirida muitos anos antes para que ele a assinasse e datasse.

[40] Este é um dos pontos de referência para conseguir localizar todas as telas do tema da barca no tempo.

Em seguida, temos uma série de quatro telas nas quais vemos apenas dois personagens femininos representados. São elas:

- "A Barca Azul" (Wildenstein 1153, fig.16) - coleção particular; de acordo com Daniel Wildenstein[41], este quadro foi vendido em 1976 pela Galeria Sotheby de Londres.

- "Duas Moças na Barca" (Wildenstein 1152, fig.17) - assinado e datado por Monet em 1924, por ocasião da sua venda ao colecionador japonês Matsukata. Atualmente, este quadro pertence à coleção do Museu de Arte Ocidental de Tóquio.

- "Duas Moças na Barca" (Wildenstein 1150, fig.7) - coleção particular, provavelmente americana, já que de acordo com Daniel Wildenstein, este quadro foi vendido ao casal David Muss dos Estados Unidos em 1966 (Saint-Louis, Missouri).

- "A Barca Rosa" (Wildenstein 1249, fig.20) - este é certamente uma das referências centrais para a análise do quadro do MASP. Trata-se sem dúvida nenhuma de um *pendant* da "Canoa sobre o Epte", adquirido em 1926 pelo colecionador René Gimpel. Esta tela apareceu recentemente no mercado americano. Ela foi a leilão no dia 10 de maio deste ano (1994), na Galeria Christie's de Nova Iorque. Seu atual proprietário é um certo Meshulam Riklis (EUA). A tela não foi vendida[42].

Além destes quatro quadros, existe também um quadro, da coleção do Musée Marmottan, representando uma barca sem personagens: "A Barca" (fig.10) que segundo Tucker[43] ficou inacabada, como veremos no momento em que analisarmos a série de esboços que Monet fez em um de seus carnets[44], hoje pretencente à coleção do Musée Marmottan.

---

[41] Daniel Wildenstein, *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné*, tomo III, Paris-Lausanne, Bibl. des Arts, 1979.

[42] Veja-se catálogo de vendas da Christie's de 10 de maio de 1994, que inclusive, traz um pequeno dossier a respeito da tela.

[43] Veja-se Paul Hayes Tucker, *Monet in the 90's: the series paintings*, New Haven, Yale University Press, 1989, p.72.

[44] Veja-se o "Sixième Carnet Marmottan", Daniel Wildenstein, op.cit., tomo IV.

É fundamental colocarmos o quadro do MASP em relação a estas outras telas, em primeiro lugar porque isto nos ajuda a compreender a temática do quadro. Em seguida, porque juntamente com estas telas temos um conjunto de dados que talvez nos permitam datar a "Canoa sobre o Epte".

O documento mais citado para a datação desses quadros é uma carta que Monet escreve a Gustave Geffroy em 1890[45]. Aqui Monet diz o seguinte:

> *J'ai repris encore des choses impossibles à faire, de l'eau avec de l'herbe qui ondule sur le fond...*

Daqui nasce a polêmica da datação, não só da "Canoa sobre o Epte", mas de todas as telas citadas anteriormente. Talvez a primeira referência a ser feita aqui seja a do livro de Jean-Pierre Hoschedé[46], enteado de Monet, que nos esclarece sobre o que o pintor está falando quando escreve estas linhas a Geffroy. Veja-se esta passagem:

> *Mais ce n'est pas tout, puisque voici une autre erreur d'appréciation tout aussi surprenante. (...) page 202 [Marthe de Fels], après beaucoup d'autres écrivains et notament Geffroy - une fois n'est pas coutume - qui fut sans doute le premier coupable, il s'est en effet trompé sur le motif qu'évoquait Monet par la lettre qu'il lui addressait de Giverny, en 1890, lui disant qu'il peignait 'des choses impossibles à faire, de l'eau avec de l'herbe qui ondule sur le fond'. Tous les auteurs qui ont cité cette lettre, les uns après les autres se sont trompés sur le motif auquel Monet faisait allusion. (...) que la lettre dont il s'agit fut écrite par Monet lors qu'il peignait mes soeurs en canot, sur l'Epte - eau courante e vive - et non pas, ainsi que tous l'ont imaginé, au bassin des nymphéas - eau dormante - qui ne peut, de ce fait, agiter aucune herbe, puisque sans courant.*

[45] Esta carta está reproduzida em diversas referências bibliográficas de Monet, a principal sendo o catálogo *raisonné* de Daniel Wildenstein (tomo III). Trata-se na verdade de duas linhas.

[46] Jean-Pierre Hoschedé, op.cit., vol.II, pp.96-97.

Este trecho extraído da biografia de Monet escrita por seu enteado é importante porque nos esclarece quanto ao tema ao qual o pintor está se referindo nas linhas escritas a Geffroy. Até 1960 (ano da publicação do livro de Jean-Pierre Hoschedé), havia um mal entendido quanto ao motivo a que Monet estava se referindo[47]. Além disso, e talvez de maior significado para o presente trabalho, Jean-Pierre Hoschedé nos fornece a primeira data destas telas, ou seja, 1890.

Com este dado e a exposição Monet-Rodin de 1889, podemos dizer que Monet esteve envolvido no projeto, por assim dizer, de elaboração da série da barca entre os anos 1887 e 1890.

O fato de só "A Barca em Giverny" ter sido exposta em 1889, nos leva a pensar que se Monet já tinha dado início às outras telas, elas não ficaram prontas para a exposição, caso semelhante às duas telas de "Jovem com guarda-sol" (1889)[48], que Monet conseguiu terminar em tempo. Devemos lembrar que Monet expõe alguns quadros de figuras na Galeria Georges Petit (talvez por estar expondo em conjunto com Rodin - um escultor), e não parece fazer sentido Monet ter exposto apenas um quadro de uma série de sete telas tão semelhantes entre si.

Isto também nos é confirmado pela carta a Geffroy de 1890, já que Monet diz: *"j'ai repris des choses impossibles à faire"*. A expressão *reprendre* nos sugere que Monet iniciou o projeto antes do momento presente. Daí o argumento de Tucker que a tela do Musée Marmottan teria ficado inacabada, mesmo porque existem dois esboços no carnet da coleção do Musée Marmottan[49], que certamente foram feitos para a concepção desta tela, onde podemos ver uma

[47] De fato, Geffroy (op. cit.) menciona a carta tendo em vista as Ninféias de Monet. Veja-se o parágrafo introdutório à carta (p.307):

(...) En 1890, Monet commence ses études de "Nymphéas". La première nouvelle de ces "Nymphéas", ou "paysages d'Eau", qu'il me donne le 22 juin 1890, ...

Logo em seguida Gefrroy se remete à carta em questão.

[48] Da coleção do Musée D'Orsay.

[49] Trataremos mais detalhadamente a respeito deles quando abordarmos os estudos em conjunto.

figura na barca. Outro dado que comprova este fato é uma carta que Monet escreve a Berthe Morisot, em julho de 1890[50]:

Ici nous sommes dans la désolation: mes jolis modèles ont été malade...

Assim sendo, Monet não pôde terminar a tela do Musée Marmottan. Isto nos faz pensar que as demais tenham sido terminadas anteriormente: entre o final da exposição Monet-Rodin e o primeiro semestre de 1890.

No que diz respeito à "Canoa sobre o Epte", existe um terceiro documento que coloca mais um problema para sua datação. Trata-se de um artigo de Octave Mirbeau, publicado em *L'Art dans les Deux Mondes*, em 7 de março de 1891[51]:

Dans une yole, au repos sur l'eau presque noire, sur l'eau profonde d'une rivière ombragée, dont on ne voit pas la berge que le cadre coupe, deux jeunes filles en robes claires, charmantes de grâce et de souple abandon, sont assises. Le courant est rapide;

A descrição pode estar relaciona à "Canoa sobre o Epte" ou à "Barca Rosa", pois ela é cabível para ambas as telas.

Devido à extrema proximidade formal entre a "Canoa sobre o Epte", a "Barca Rosa"e "A Barca", tendo a acreditar que estes são os últimos quadros que Monet executa sobre o tema da barca, questão que vai ser melhor explicada no decorrer da análise formal das telas. Mas, antes disto, gostaria de sugerir uma cronologia para esta série:

1887 - ano em que Monet dá início ao projeto dos quadros com o tema da barca.

1889 - exposição Monet-Rodin - "A Barca em Giverny" é exposta.

---

[50] Esta carta é reproduzida em duas referências: em Daniel Wildenstein, tomo III; e em Adhémar, Distel, Gache, *Hommage à Claude Monet: 1840-1926*, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1980, p.274.

[51] republicado em Octave Mirbeau, *Combats Esthétiques*, Paris, Ed. Séguier, 1991, vol.I, p.432.

- entre o fim da exposição Monet-Rodin e o primeiro semestre de 1890, teríamos: "A Barca Azul" (Wildenstein 1153), "Duas Moças na Barca"[52] (Wildenstein 1152), "Duas Moças na Barca" (Wildenstein 1150). Em seguida teríamos:

- "A Barca Rosa"

- "A Canoa sobre o Epte"

- "A Barca"

De acordo com a documentação que foi levantada, não é possível determinar exatamente quando estes três últimos quadros foram executados. Podemos dizer com certeza que "A Barca" foi o último, já que ficou inacabado. De qualquer modo é curioso que tenhamos uma referência à "Canoa sobre o Epte" e à "Barca Rosa" um ano depois, no texto de Octave Mirbeau.

II - Os esboços sobre o tema da barca

Claude Monet realizou cinco estudos e um desenho sobre o tema da barca. Todos eles se encontram num carnet pertencente à coleção do Musée Marmottan, assim sendo designado da mesma forma: trata-se do "Sixième Carnet Marmottan". Daniel Wildenstein coloca a dificuldade de se datar os carnets, já que eles foram utilizados ao longo de toda a vida do pintor. Vejamos a pequena introdução que ele faz a este carnet:

[52] Estes quadros têm uma gama tonal muito próxima às duas versões de "Jovem com guarda-sol" de 1889; então eles talvez tenham sido terminados logo após a exposição Monet-Rodin.

Renfermant, pour l'essenciel, des paysages de la région de Giverny, de la Creuse et d'Antibes et quelques figures, ce carnets de grand format correspond au tome II, et surtout au tome III [1887-1898]; il comporte également quelques 'Nymphéas' et 'Saules Pleureurs' de la dernière période (tome IV).[53]

Portanto, os desenhos que concernem o tema das jovens na barca podem ser datados entre 1887 e 1890. Wildenstein data apenas o desenho[54] que corresponderia à "Barca Azul" (Wildenstein 1153). O que pode determinar que o desenho tenha sido executado para a "Barca Azul" é o fato de uma das figuras femininas apoiar o braço direito na borda da barca, como vemos no quadro.

O *pendant* da "Barca Azul", "Duas Moças na Barca" (Wildenstein 1152), também possui um estudo preparatório: trata-se do Wildenstein D341 (fig.2). Daniel Wildenstein é quem propõe a relação entre o estudo e o quadro. É interessante observar que, contrariamente às telas, os dois estudos não expressam uma preocupação com o efeito de distanciamento e aproximação do conjunto das moças com a barca. Isto se torna evidente nos quadros, aonde este efeito é determinado pela quantidade de superfície de água que vemos num e no outro.

Outro aspecto interessante é a preocupação que Monet tem em conceber as formas com linhas, e que este processo também seja utilizado para representar o reflexo da barca com as moças na água. Aliás, este parece ser o motivo fundamental destes estudos.

Ao lado deles, temos uma série de quatro estudos sobre o tema da barca em que o reflexo tem um papel fundamental (figs.3-6). Estes estudos se diferenciam dos dois estudos anteriores pela sua concepção e pelo tipo de traçado. Trata-se de um conjunto de esboços que estão ligados a um outro projeto de execução. Wildenstein sugere que um deles seja o estudo preparatório para

[53] Veja-se Daniel Wildenstein, op.cit., 1992, tomo V.

[54] Wildenstein D442, tomo V, p.129 (fig.1).

"Duas Moças na Barca" (Wildenstein 1150, fig.7). Embora todos eles representem só dois personagens, a idéia parece ser muito próxima à que vemos em *En Norvegiènne*. O traçado sugere uma delicadeza maior do que em "A Barca Azul" e "Duas Moças na Barca" (Wildenstein 1152). Mas de fato, não há nenhuma tela executada por Monet que se assemelhe a estes estudos. De qualquer modo, a proliferação deles nos sugere que Monet estava muito atento ao tema.

Há outros dois estudos que estão ligados à "Barca" do Musée Marmottan. São os Wildenstein D345 e D346 (figs.8 e 9). Tucker já assinalou que os estudos sugerem que o quadro ficou inacabado, o que nos é confirmado não somente pelas cartas, mas pelo fato deles apresentarem o esboço do que nos parece ser uma figura. Aqui estamos muito próximos da idéia compositiva da "Canoa sobre o Epte" e da "Barca Rosa". Não só as telas são idênticas no tratamento da pincelada, mas o motivo é o mesmo. Os estudos mostram o grafismo sinuoso que Monet retoma na execução da superfície da água nas telas. Outro elemento que difere estes dois estudos dos demais, é o efeito de movimento que eles revelam.

Os estudos, bem como os quadros, marcam essencialmente dois conjuntos diferentes dentro deste grupo: o primeiro como sendo aquele que vai até "Duas Moças na Barca" (Wildenstein 1152), e o segundo, da "Barca" à "Canoa sobre o Epte". O primeiro conjunto é marcado por uma preocupação com o motivo do reflexo da barca com as figuras na água; o segundo, se caracteriza pelo motivo do grafismo sinuoso na representação da água. Além disso, no primeiro conjunto, a representação não implica na idéia de movimento. Ao contrário, ela se caracteriza pela imagem estática. Já o segundo conjunto, devido à forma de representação da água, é marcado pela idéia de movimento.

Do mesmo modo podemos dividir as sete telas em dois grupos que se caracterizam mais ou menos pelos mesmos elementos que seus desenhos correspondentes. Assim, temos:

- No primeiro grupo: *En Norvegiènne*, "A Barca Azul" e "Duas Moças na Barca" (Wildenstein 1152).

- No segundo grupo: "A Barca", "A Canoa sobre o Epte" e "A Barca Rosa".

O Wildenstein 1150 parece ser um intermediário. Embora o desenho, que Wildenstein sugere ter sido feito para ele, revele uma execução igual àquela que vemos em *En Norvegiènne*, o quadro é composto de pinceladas muito próximas àquelas da "Barca Rosa" e da "Canoa sobre o Epte".

III - O tema da barca na coleção de estampas japonesas de Monet

Ao consultarmos o catálogo de Aitken e Delafond[55] sobre as estampas japonesas da coleção de Monet, duas coisas nos chamam a atenção. Em primeiro lugar, proliferam estampas cujo tema é o de mulheres na barca, numa atividade qualquer de lazer.

Há cinco estampas cujo tema é exatamente o mesmo das telas de Monet. Elas também nos mostram de onde o pintor tira algumas construções. Uma estampa de Utamaro (n.36 no catálogo, fig.11), possui o mesmo tipo de corte que vemos na "Canoa sobre o Epte", na "Barca Rosa", na "Barca Azul" e em "Duas Moças na Barca" (Wildenstein 1152). Além disso, vemos nela o mesmo efeito de traços sinuosos que marcam a movimentação da água, na "Barca", na "Canoa sobre o Epte" e na "Barca Rosa". Monet basicamente inverte a composição da estampa nos seus quadros. Este mesmo grafismo sinuoso na construção da superfície aquática é visto em outras estampas cujo tema é a barca.

[55] Aitken e Delafond, op.cit.

Três estampas em particular representam figuras femininas num momento de lazer, passeando numa correnteza d'água. "Um divertimento musical" de Eishi (n.49 no catálogo, fig.12) é um tríptico representando figuras femininas que passeiam numa barca de formato semelhante à *Norvegiènne* e às barcas representadas em "A Barca Azul" e "Duas Moças na Barca". A posição do conjunto das mulheres com a barca é a mesma de *En Norvegiènne*. Apenas, a estampa japonesa representa o conjunto bem próximo ao primeiro plano (o que vai se repetir nos outros dois). Monet toma uma posição recuada para pintar sua barca com as moças. A idéia de aproximação e recuo, ele vai explorar nos *pendants* "A Barca Azul" e "Duas Moças na Barca", e na "Barca Rosa" e "A Canoa sobre o Epte".

"Passeio de barco sob as cerejeiras em flor", também de Eishi (n. 51 no catálogo, fig. 13), vai sugerir um outro elemento no tema da barca para Monet: a idéia da aproximação de margens cobertas de vegetação, nas quais os galhos da árvores pendem por cima do rio. O pintor retoma esta idéia na "Canoa sobre o Epte", na "Barca Rosa" e principalmente na "Barca", cuja parte superior do casco é representada por entre as folhas das árvores. Além disso, a estampa sugere para Monet a idéia do enquadramento fechado no alto da tela pela vegetação da margem.

"Três mulheres sobre uma barca pescam com lamparo" de Toyokuni (n.83 no catálogo, fig. 14) é um tríptico ao qual Monet certamente recorreu para construir a sua tela *En Norvegiènne*. Nesta estampa, três figuras femininas pescam de pé numa barca. A diferença para a tela de Monet é que duas de suas figuras estão sentadas (vemos só Germaine de pé), e a superfície da água na estampa japonesa se assemelha mais ao tipo de tratamento que vemos na "A Canoa sobre o Epte", na "Barca Rosa" e no quadro do Musée Marmottan.

Assim podemos identificar um aspecto nesse conjunto de telas sobre o tema da barca. Elas são japonisantes. O processo através do qual Monet concebe suas telas não está muito distante do

que em "La Japonaise" (1876), embora de uma maneira completamente diferente. Em "La Japonaise" Monet orientaliza uma figura ocidental, vestindo-a num quimono. Nas telas da barca há uma "orientação" do tema, mas de um modo bem mais sutil: ele não precisa mas citar a referência à estampa japonesa, ele a recria dentro de uma perspectiva japonisante. Isto significa que a referência às estampas japonesas está sendo utilizada aqui num contexto absolutamente francês.

IV - As telas sobre o tema da barca

Na ordem cronológica, a primeira tela é "A Barca em Giverny" (*En Norvegiènne* fig. 15). Creio que assim seja pois este quadro guarda algumas particularidades que o diferencia dos demais. Sua composição é diversa, sem um eixo diagonal dado pela posição da barca (visto nas outras telas) e, conseqüentemente, sem o efeito de corte observado no quadro do MASP. A idéia de movimento nos é dada através do deslocamento da barca para a margem direita da tela, bem como por uma disposição da barca que nos sugere a idéia de ela que vai sair pela frente da tela. Além disso, temos três personagens representadas, ao invés de duas (como nos demais quadros). Há um jogo de simetrias entre a barca com as figuras e o reflexo do conjunto na água, que não aparece de forma tão expressiva nos outros quadros. Isto é alcançado por uma pincelada de efeito mais suave, já que a trama dos golpes do pincel não têm uma densidade, ou melhor, uma existência tão material como vemos nas outras telas (principalmente na do MASP, na do Musée Marmottan e na "Barca Rosa"). A água aqui constitui-se numa superfície de reflexos luminosos, compondo quase que um espelho. Este mesmo tipo de tratamento pode ser visto nas regatas e vistas do Sena em Argenteuil executadas por Monet nos anos 1870. A água enquanto motivo é

abordada como pretexto para a captação de efeitos luminosos. Esta idéia se modifica na "Canoa sobre o Epte".

"A Barca Azul" (fig. 16) e "Duas Moças na Barca" (fig. 17) têm vários pontos em comum. Elas formam um *pendant*. Temos o mesmo tipo de composição, com um enquadramento dado pelo corte diagonal da barca, que se assemelha ao do quadro do MASP. As figuras, inclusive, se encontram numa posição muito semelhante nos dois quadros, sendo que na "Barca Azul" o conjunto está mais próximo do primeiro plano que em "Duas Moças na Barca". Colocadas lado a lado, as duas representações dão a idéia de um movimento seqüencial de aproximação do conjunto barca-figuras, que nos faz pensar imediatamente num efeito de *zoom* fotográfico. A única coisa que perturba esta similitude é o fato das telas terem formatos diferentes: "A Barca Azul" é retangular enquanto a outra tela tem um formato próximo ao de um quadrado (caso do quadro do MASP). A questão do formato das telas é importante neste caso, pois ela contribui ainda mais para acentuar este efeito de *zoom* fotográfico[56]. A idéia é de retomar duas vezes o mesmo motivo com ângulos de visão diferentes. A execução de "Duas Moças na Barca" em uma tela de formato semelhante ao de um quadrado, parece dar maior expressão ao efeito de enquadramento. Este mesmo tipo de concepção é retomado na "Barca Rosa" e na "Canoa sobre o Epte", no qual o mesmo motivo é representado numa tela retangular ("A Barca Rosa") e em seguida, numa tela quadrangular ("A Canoa sobre o Epte").

É interessante notar como estas duas composições derivam quase que diretamente da gravura de Harunobu citada por Camesasca ("Mulheres colhendo flores de Lotus", fig. 18)[57]: a passagem da composição da gravura para os quadros é quase imediata. A associação destas três

[56] Para a questão do formato das telas de Monet, veja-se Steven Levine, "Monet's Pairs", *Arts Magazine*, 1974-75, 49, n. 10, pp. 72-75.

[57] Ettore Camesasca, *Trésors du Musée de São Paulo: de Manet à Picasso*, Paris, Fond. Pierre Gianadda, Martigny, Mazzotta, 1988, p. 108.

imagens nos sugere o curso de depuração desta construção em corte diagonal, cujo ponto mais alto seria o quadro do MASP. Devemos assinalar ainda que colocadas junto à "Canoa sobre o Epte", as três representações citadas parecem privilegiar enquanto motivo o conjunto da barca com as figuras. O deslocamento da barca para a parte superior da tela no quadro do MASP faz com que pelo menos dois terços da composição seja constituída da representação da água, aonde Monet explora o grafismo sinuoso presente nas estampas japonesas[58].

A tela do Museu de São Paulo esta mais intrinsecamente associada ao quadro "A Barca" (fig. 10), que representa apenas uma barca sem personagens. O fato das personagens não estarem presentes aqui se deve ao fato do quadro ter ficado inacabado (como vimos anteriormente). A maneira de conceber a água com pinceladas sinuosas e sobrepostas é exatamente a mesma num e no outro; a vegetação da margem que aparece também é tratada do mesmo modo nas duas telas.

É preciso colocar "A Barca Rosa" em relação direta com "A Barca" e, sobretudo, com "A Canoa sobre o Epte", da qual ela é o *pendant*. Mas ao considerarmos estas três imagens, vemos a força da composição do quadro do MASP: os dois eixos formados pela barca e pelo remo que se cruzam permitem uma estruturação convincente da composicão, porque acentua a idéia de movimento onde temos uma percepção realista do impulso dado pelo remo em direção à margem esquerda da tela.

A relação entre "A Canoa sobre o Epte" (fig. 19) e a "Barca Rosa" (fig. 20) é a mesma que vimos entre "A Barca Azul" e "Duas Moças na Barca": isto é, o conjunto das duas telas nos sugere um efeito de *zoom* fotográfico. É como se o pintor estivesse vendo a barca no rio de um ponto de vista que está em cima. O quadro do MASP é tomado de um ângulo de visão mais

[58] Vimos anteriormente, a partir da própria coleção de estampas do pintor, como Monet utiliza este grafismo presente nas estampas japonesas.

próximo. "A Barca Rosa" é uma imagem enfocada à distância. É como se o observador da cena se distanciasse do seu objetivo de observação.

Há uma jogo de impressões complexas dentro da "Canoa sobre o Epte". A composição cortada, que remete a um enquadramento fotográfico, expressa a idéia de representação de um momento muito efêmero. Também, podemos imaginar que estamos por trás de uma câmera cujo foco recorta a paisagem sumária da tela, quando somos supreendidos por esta barca que invade este espaço. Podemos então abordar a questão do movimento aqui representado por dois ângulos. Ou temos a idéia da captação do instante, do movimento fixado (considerando-se apenas a tela do MASP), ou, e isto parece ser mais legítimo, temos a idéia de um instante de movimento, isto é, da barca que passa seguindo seu percurso. No caso, pegando-se em seqüência o quadro do MASP e a "Barca Rosa", observamos uma conjunção de movimentos: o primeiro que seria um leve deslocamento da barca para a esquerda da tela; e o outro, mais perceptível, do distanciamento do olhar do observador. Sem dúvida, Monet está em diálogo com a fotografia do seu tempo.

Aaron Scharf[59] traz idéias muito interessantes acerca da relação entre pintura e fotografia. Em dois momentos de seu livro ela aborda de maneira breve esta questão para Monet. A utilização da fotografia por pintores impressionistas, segundo ele, é absolutamente secreta, já que a pintura impressionista, com base na pintura realista, travava em primeira instância um embate direto com a fotografia. O único pintor que se pode traçar o uso da fotografia para seus quadros é Degas. Um exemplo disto é o uso que ele vai fazer, nos anos 1880, das fotografias de Muybridge dos movimentos de animais[60].

Na verdade, as fotografias de Muybridge constituem-se em fotogramas de uma seqüência de movimento, princípio mesmo do cinema. É curioso que Monet elabore os dois *pendants* da

[59] Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, Penguim Books, 1986 (1a. ed. 1968), pp. 166, 170-172.

[60] Veja-se Scharf, op. cit., pp.205-209

série dos quadros da barca com o mesmo tipo de princípio, já que estas telas datam dos anos imediatamente posteriores à publicação das fotografias de Muybridge (que foram, por sua vez, amplamente divulgadas)[61]. Pois é exatamente isto que vemos na "Canoa sobre o Epte" e "A Barca Rosa", bem como na "Barca Azul" e "Duas Moças na Barca".

Monet adiciona a esta problemática, uma outra questão: a do movimento do observador. De certo modo, ele dá os primórdios daquilo que viria a ser o cinema nas duas primeiras décadas do nosso século. Em outras palavras, Monet concebe "A Canoa sobre o Epte" e "A Barca Rosa" como se fossem dois fotogramas de um mesmo movimento, no qual o objeto obeservado se move, e o observador (no caso do cinema, o cameraman) também se move. Com este último elemento, Monet desafia a fotografia de seu tempo (no caso, os anos 1880), já que o "fotógrafo" que concebeu estas telas é capaz de captar uma imagem em movimento, estando ele mesmo em movimento.

Creio que o elemento mais fundamental da "Canoa sobre o Epte", além do motivo da água (que é muito expressiva, por causa da trama de pinceladas sinuosas), seja a questão do movimento. Monet parece estar bastante voltado para este problema nestes anos, principalmente se considerarmos esta questão em relação à fotografia. Há um outro conjunto de telas dele dos mesmos anos em que vemos esta preocupação presente. Um exemplo seria o quadro "Cinco Figuras na Paisagem" (1888 - Wildenstein 1204, fig. 21) da coleção do Art Institute of Chicago. Tucker discorre brevemente sobre o efeito cinematográfico que esta composição tem[62]: a idéia é de uma câmera fixa, da qual as personagens da tela parecem estar se aproximando. Este quadro também possui um *pendant*: "Passeio com tempo cinzento" (1888 - Wildenstein 1203, fig. 22).

[61] As fotografias de Muybridge foram publicadas entre 1878 e 1887.

[62] Veja-se Tucker, op. cit., pp. 25-26.

Aqui as figuras caminham no sentido inverso às figuras do quadro de Chicago (ao invés delas virem da direita, elas vêm da esquerda), mas o princípio da composição é o mesmo.

Monet trabalha de modo cada vez mais complexo com a questão do movimento até chegar à realização da "Canoa sobre o Epte". Outro jogo complexo dentro desta tela é do caráter deste movimento. Octave Mirbeau assinala a rapidez da barca[63].

> *Dans une yole, au repos sur l'eau presque noire, sur l'eau profonde d'une rivière ombragée, dont on ne voit pas le berge que le cadre coupe, deux jeunes filles en robes claires, charmantes de grâce et de souple abandon, sont assises. Le courant est rapide; il fait trembler, parmi les paillettes de soleil et les verts mouvants des feuilles reflétées, les mauves et roses reflets des robes. Mais le drame n'est pas là. Au premier plan du tableau qui est d'eau tout entier, surface brillante, miroitante, courante, l'oeil, peu à peu enfoce dans cette fraîcheur d'onde, et découvre à travers les transparences liquides, juqu'au lit de sable d'or, toute une vie florale interlacustre, d'extraordinaires végétations submergées, de longues algues filamenteuses, fauves verdâtres, pourprées, qui, sous la poussée du courant, s'agitent, se tordent, s'échevèlent, se dispersent, se rassemblent, pareilles à d'étranges poissons, à des fantastiques tentacules de monstres marins.*

Mirbeau descreve esta torrente de algas que se mistura à água, formando um corpo denso, ao mesmo tempo caótico e rápido (a correnteza é forte).

Já a análise de Seitz vai trazer um caráter ambíguo para este movimento[64]. Vejamos o que ele diz:

---

[63] Octave Mirbeau, op. cit.

[64] Willian C. Seitz, Monet, Nova Iorque, Abrams, 1960, pp. 106.

> *(...) The impeding disappearance of the canoe toward the righ is delayed by the diagonal of the upraised oar, and by the pose and glance of the rower. It is an effect that blends movement with poise, for the sharp stern also slows the boat's movement, and it is held within the picture by implied geometric traces as delicate as the threads of a spider.*

Assim, Seitz assinala o caráter lento deste movimento, sensação que também parece ser dada pela ondulação das algas sobre a superfície da água. É como se a barca acompanhasse o ritmo das algas que bóiam sob a água. A água é o elemento fundamental da composição, já que é a partir dela que se extrai todo o ritmo do quadro. Também, como assinala Mirbeau, *mais le drame n'est pas là* [no conjunto barca e figuras].

Em parte, o jogo desta composição está no fato dela representar uma imagem fortuita através de uma estruturação que não pode ser da ordem da espontaneidade, do gesto não refletido. Trata-se de uma composição acima de tudo construída. Dentro desta perspectiva, a tese de pintura *en plein air* feita em dez minutos, como descrita por Jeanniot no catálogo de Daniel Wildenstein, não é legítima[65]. Sob este aspecto, a tese de Robert Herbert[66] é fundamental, na qual ele demonstra a questão das estruturadas composições de Monet através de radiografias de quadros, que mostram as camadas sobrepostas de pinceladas que vão sendo cuidadosamente depositadas sobre as telas do pintor, quase que *ad eternum*. No que concerne a tela do MASP, a composição depurada é explícita, já que a estrutura está presente não só nas pinceladas sobrepostas, mas também na trama de eixos que Monet representa: como diz Seitz, *geometric traces as delicate as the threads of a spider*; ou ainda Mirbeau, que fala em *fantastiques tentacules de monstres marins*. Estas duas comparações são interessantes porque trazem à tona o caráter orgânico da construção. Não temos uma construção Cézanniana, que decodifica a

[65] Daniil Wildenstein, *Monet's yearsat Giverny: beyond Impressionism*, Nova Iorque, Abrams, 1978, p. 21.

[66] Robert Herbert, "Method and Meaning in Monet", *Art in America*, 1979, 67, n. 5, pp. 90-108.

construção "natural" de uma paisagem transformando-a pintura. A construção de Monet respeita esta organização "natural", ela apenas põe à mostra sua organização interna.

As sete telas consideradas em conjunto mostram esta construção que vai sendo depurada: o pintor retoma a composição cortada quase como um *leitmotif*, um trabalho de reflexão incansável de um recorte. Isto anuncia as séries que virão na década de 1890, mas rigorosamente (naquilo que já foi discutido por John House e Paul Hayes Tucker[67]) não podemos considerar estes setes quadros como uma série. O que temos no conjunto deles são dois *pendants*: o primeiro, "A Barca Azul" e "Duas Moças na Barca", e o segundo, "A Canoa sobre o Epte" e "A Barca Rosa".

No que diz respeito à idéia de depuração da composição em questão, os textos de Mário de Andrade sobre Debussy e a concepção de impressionismo musical foram particularmente sugestivos. Em especial, o texto que o autor escreveu para a *Revista do Brasil*, "Debussy e o Impressionismo"[68]. O objetivo essencial de Mário de Andrade aqui é de contra-argumentar a idéia de que Debussy seria um representante do impressionismo musical, pois para ele esta noção não teria fundamento. Vejamos porque:

> *(...) Debussy (...) não pretende descrever coisa nenhuma, mas sugerir; (...) pretende traduzir as suas comoções e dar maior largueza às suas idéias e aos seus impulsos por meio de fórmulas sonoras. Ele procura sugestionar o ouvinte, ambientá-lo num local ou um sentimento por meio de fórmulas sonoras. E essas fórmulas sonoras são o substrato, a síntese remanescente da impressão que o comoveu. O impressionismo pictórico é a realidade da primeira impressão; o impressionismo musical é a inteligência da primeira impressão. É o intelectualismo elevado à quintessência. É quase o oposto do impressionismo pictórico.*

[67] John House, op.cit. e Paul Hayes Tucker, op. cit.

[68] *Revista do Brasil*, ano IV, vol. 17, n.66, pp. 193-211, São Paulo, junho/1921, p.200.

Assim, na "Canoa sobre o Epte" temos, naquilo que concerne a composição, uma espécie de substrato ou síntese remanescente da primeira impressão (como propõe Mário de Andrade). Mesmo porque aqui, o procedimento de Monet foi inverso ao esperado. Isto é, o pintor não executa a "realidade" da primeira impressão, já que a realidade é gerada a partir de uma idéia. A composição cortada não nasce da observação de uma paisagem natural, mas sim da influência das estampas japonesas. Monet recria a composição dentro de uma paisagem natural, ou seja, primeiro veio a referência pictórica (portanto, já depurada) e em seguida, esta idéia pictórica foi simulada na paisagem natural, para que Monet executasse a tela.

O tema do quadro do MASP não sugere uma apreensão impressionista de uma paisagem pelo pintor, já que se trata mais de um evento fortuito aliado a um elemento fundamental, a água, que está sendo observado não enquanto objeto que sofre transformações luminosas (idéia essencial do impressionismo), mas enquanto objeto expressivo. Monet, contrariamente a Debussy (como quer Mário de Andrade), não expressa a inteligência da primeira impressão, mas uma subjetividade sensível dela. A água possui densidade material: percebemos a trama das pinceladas e das cores, que formam uma superfície espessa (ao contrário do que vimos na tela do Musée D'Orsay). Ela não é mais pretexto para a captação de efeitos luminosos. O efeito está na superfície tecida de cores e texturas, e é nisto que reside sua qualidade de tema do quadro. Ela constitui-se numa superfície na qual temos plantas aquáticas que ondulam. Essas plantas evocam cabeleiras. Veja-se o que diz Octave Mirbeau:

> *(...) de longues algues filamenteuses, fauves, verdâtres, pourprées, qui, sous la poussée du courant, s'agitent, se tordent, s'échevèlent, se dispersent, se rassemblent, molles et bizarres chevelures. [grifo meu]*

Como a água deixa de ser pretexto para a expressão de algo que não é dado por ela, isto é, a luz, ela se torna o próprio motivo. O quadro do MASP está voltado para sua movimentação,

sua ondulação lenta. Impossível não lembrar das diversas composições de Debussy para piano sobre o tema da água, em que temos notas e acordes sincopados que criam um efeito de propagação de ondas na água. Camesasca[69] cita o exemplo feliz da composição "No Barco" de Debussy, que não só se liga à tela de Monet pela questão da água, mas também pelo motivo da barca.

V - O poema de Mallarmé sobre o tema da barca

Há ainda duas questões a serem desenvolvidas, que dizem respeito à temática do quadro. Discutimos até agora a temática da água. Mas o quadro ainda tem o conjunto um pouco enigmático da barca com as duas pesonagens femininas. O que se coloca primeiramente com relação ao conjunto é o contraste de cores que ele cria em relação à água: as moças vestem trajes claros, rosados; a água é quase negra. Pelo menos três textos (dois de época) abordam esta questão. Mirbeau inicia seu texto sobre a "Canoa sobre o Epte" assim:

> *Dans une yole, au repos sur l'eau presque noire, sur l'eau profonde d'une rivière ombragée, dont on ne voit pas le berge que le cadre coupe, deux jeunes filles en robes claires, charmantes de grâce et de souple abadon, sont assises.[grifo meu]*

A idéia do constrate é acentuado pela metáfora, no fim do mesmo texto, das algas que são *tentacules fanstastiques de monstres marins*, que já vem sendo preparada desde início, ao se falar em *rivière ombragée*. O contraste de claro-escuro se transforma numa tensão entre um elemento de inocência (as moças) e um elemento ameaçador (a água escura com as algas enormes).

Seitz, anos mais tarde, retomaria a idéia da existência deste contraste:

---

[69] Camesasca, op. cit., p. 106.

Though the atmospheric effect is entirely unifield, the composition is clarified by a striking opposition of pink and rose to complementary touches of bright turquoise and green in the foliage, and by the deep blue-violet water, which, lacking a refleted image, seems almost black.

Mas a análise de Seitz não leva em consideração a tensão emergente que Mirbeau observa. De fato, vemos emergir no texto de Mirbeau uma sensibilidade simbolista, decadentista, que quer imbuir no quadro de Monet um drama que não existe. O processo adotado por ele é muito semelhante ao que Geffroy faz quando escreve sobre os "Montes de Feno" de Monet[70].

Geffroy[71] dá o desfecho para a interpretação do quadro, quando assim o descreve:

"Sur la mince et vive rivière de l'Epte, parmi les roseaux, dans l'ombre claire des arceaux de verdure, il fait aussi vivre des figures. Une barque légère emporte deux jeunes filles vêtues de rose, l'une au gouvernail, l'autre à l'aviron. Harmonie de vert sombre et de rose vif, portraits de jeunes filles dans la fleur de la jeunesse, apparitions délicieuses et passagères, Monet a fixé cette poésie en une image imprévue de beauté rayonnante.

Geffroy tematiza dentro da tela a questão da juventude, e a imagem ganha uma dimensão nostálgica. Esta idéia vai ser recolocada por René Gimpel[72], ao falar da sua "Barca Rosa".

Eu comprei duas telas dele por duzentos mil francos. Elas estão entre as obras-primas de Monet. Elas não formam um par, mas ambas representam jovens numa barca. Que livro não poderia ser escrito sobre o tema dos domingos adoráveis na pintura francesa do século XIX ! Os impressionistas são particularmente excelentes nisto, atingindo o auge de sua arte quando eles pintam nossos domingos franceses, tão típicos do nosso povo. Há um candor neles e alegria, cor, sossego, ternura, e silêncios e rostos claros e inteligentes; há casais que são fiéis entre si, o primeiro amor, desejo consciente mas sempre tingido de romantismo, a eterna Lisette ou Mimi

[70] Veja-se texto citado na parte introdutória em que tratamos da questão das séries.

[71] Gustave Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1924 - reeditado por ed. Macula em 1980, p. 197.

[72] René Gimpel, *Diary of an Art Dealer*, trad. John Rosenberg, Farrar, Straus & Giroux, Nova Iorque, 1966, p. 312.

Pinson, as meninas operárias, beijos ao sol, piquenique, repouso, trabalho esquecido, relaxamento imperturbável.

(...) As jovens em rosa estão numa barca rosa que passa tão rápida quanto um dardo, perto da margem, bem embaixo da folhagem que pende sobre a água com sombras verdes escuras. Na sombra as duas jovens estão iluminadas como tochas pelos reflexos emitidos por outros reflexos (...) Elas passam tão rapidamente, estas duas jovens, e estamos do outro lado do rio. Elas passam como um sonho, ou como um desejo que não pode ser satisfeito. Todos nós, na adolescência, estivemos no campo num dia ensolarado como este, sem uma companhia nos braços; e nós sempre víamos aquela que nos faltava no lado oposto, inatingível e adorável.

Os textos de Octave Mirbeau, Geffroy e principalmente este de René Gimpel sugerem uma interpretação do *pendant* "A Canoa sobre o Epte" e "A Barca Rosa" que está inserida num contexto muito preciso. Isto é, eles lançam mão de outra referência, que de fato é muito próxima do que foi executado por Monet nas suas telas. O poema em prosa "Le Nénuphar Blanc" de Stéphane Mallarmé é a chave para entendermos a leitura que Mirbeau, Geffroy e Gimpel fizeram do *pendant*. O poema foi publicado na revista *L'Art et la Mode* de 22 de agosto de 1885[73]. Considerando-se que Monet passa a se ocupar do tema da barca em 1887, é provável que o pintor conhecesse o poema. Mesmo porque Monet é apresentado a Mallarmé em 1886, num dos saraus na casa de Berthe Morisot. Também sabemos, através de Seitz[74], que o poeta teria envolvido Monet e Renoir, bem como Berthe Morisot, num projeto de ilustração para a publicação de sua obra "L'Après-Midi d'un Faune". Mas Mallarmé morreu sem realizá-lo. Vejamos o poema em prosa para podermos analisá-lo comparativamente aos demais textos e às telas:

[73] As referências do poema, bem como a cópia do próprio, foram extraídas da edição das obras completas de Stéphane Mallarmé da coleção Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

[74] W.C. Seitz, op.cit., p.33.

J'avais beaucoup ramé, d'un grand geste net assoupi, les yeux au-dedans fixés sur l'entier oubli d'aller, comme le rire de l'heure coulait alentour. Tant d'imobilité paressait que frolé d'un bruit inerte où fila jusqu'à moitié la yole, je ne verifiais l'arrêt qu'à l'éttincellement stable d'initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine.

Qu'arrivait-il, où étais-je?

Il fallut, pour voir clair en l'aventure, me rémemorer mon départ tôt, ce juillet de flamme, sur l'intervalle vif entre ses végetations dormantes d'un toujours étroit et distrait ruisseau, en quête des floraisons d'eau et avec un dessein de reconnaître l'emplacement occupé par la propriété de l'amie d'une amie, à qui je devais improviser un bonjour. Sans que le ruban d'aucune herbe me retînt devant un paysage plus que l'autre chassé son reflet en l'onde par le même impartial coup de rame, je venais échouer dans quelque touffe de roseaux, terme mystérieux de ma course, au milieu de la rivière: où tout de suite élargie en fluvial bosquet, elle étale un nonchaloir d'étang plissé des hésitations à partir qu'à une source.

L'inspection détaillé m'apprit que cet obstacle de verdure en pointe sur le courant, masquait l'arche unique d'un pont prolongé, à terre, d'ici et de là, par une haie clôturant des pelouses. Je me rendis compte. Simplement le parc de Madame..., l'inconnue à saluer.

Un joli voisinage, pendant la saison, la nature d'une personne qui s'est choisi retraite aussi humidement impénétrable ne pouvant être que conforme à mon gôut. Sûr, elle avait fait de ce cristal son miroir intérieur à l'abri de l'indiscrétion éclatante des après-midi; elle y venait et la buée d'argent glaçant des saules ne fut bientôt que la limpidité de son regard habitué à chaque feuille.

Toute je l'évoquait lustrale.

Courbé dans la sportive attitude où me maintenait de la curiosité, comme sous le silence spacieux de ce que s'annoçait l'étrangère, je souris au commencement d'esclavage dégagé par une possibilité feminine: que ne signifiaient pas mal les couroies attachant le soulier du rameur au bois de l'embarcation, comme on ne fait qu'un avec l'instrument de ses sortilèges.

'Aussi bien une quelconque...' allait-je terminer.

Quand un imperceptible bruit me fit douter si l'habitante du bord hantait mon loisir, ou inespérément le bassin.

Le pas cessa, pourquoi?

Subtil secret des pieds qui vont, viennent, conduisent l'esprit où le veut la chère ombre enfouie en de la batiste et des dentelles d'une jupe affluent sur le sol comme pour circonvenir du talon à l'orteil, dans une flottaison, cette initiative par quoi la marche s'ouvre, tout au bas et les plis rejétés en traîne, une échapée, de sa double flèche savante.

Connaît-elle un motif à sa station, elle-même la promeneuse; et n'est-ce, moi, tendre trop haut la tête pour ces joncs à ne dépasser et toute la mentale somnolance où se voile ma lucidité, que d'interroger jusque-là le mystère.

'- À quel type s'ajustent vos traits, je sens leur précision, Madame, interrompre chose installée ici par le bruissement d'une venue oui! ce charme instinctif d'en dessous que ne défend pas contre l'explorateur la plus authentiquement mouée, avec une boucle en diamant, des ceintures. Si vague concept se suffit: et ne transgresera le délice empreint de generalité qui permet et ordonne d'exclure tous visages, au point que la révélation d'un (n'allez point le pencher, avéré, sur le furtif seuil où je règne) chasserait mon trouble, avec lequel il n'a que faire.'

Ma présentation, en cette tenue de maraudeur aquatique, je la peux tenter, avec l'excuse du hasard.

Séparés, on est ensemble: je m'immisce à de sa confuse intimité, dans ce suspense sur l'eau où mon songe attarde l'indécise, mieux que visite, suivie d'autres, l'autorisera. Que de discours oiseux en comparaison de celui que je tins pour n'être pas entendu, faudra-t-il, avant de retrouver aussi intuitif accord que maintenant, l'ouïe au ras de l'acajou vers le sable entier qui s'est tu!

La pause se mesure au temps de ma détermination.

Conseille, ô mon rêve, que faire?

Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec: tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur.

Si, attirée par un sentiment d'insolite, elle a paru, la Méditative ou la Hautaine, la Farouche, la Gaie, tant pis pour cette indicible mine que j'ignore à jamais! car j'accomplis selon les règles la manoeuvre: me dégageai, virai et je contournais déjà une ondulation du ruisseau, emportant comme noble oeuf de cygne, tel que n'en jaillira le vol, mon imaginaire trophée, qui ne se gonfle d'autre chose sinon de la vacance expuise de soi qu'aime, l'été, à poursuivre, dans les allés de son parc, toute dame, arrêtée parfois et longtemps, comme d'une source à franchir ou de quelque pièce d'eau.

O poema de Mallarmé descreve uma cena na qual temos um personagem que passeia numa barca (uma *yole* - como as duas personagens de Monet[75]) num riozinho estreito e sombreado. Neste passeio, o personagem de Mallarmé vai acabar chegando numa espécie de laguinho com plantas aquáticas, às margens de um jardim particular. Na margem, esta figura espera ver uma mulher, com a qual ele sonha e fica a imaginar seu rosto. Deste devaneio, o personagem leva consigo de lembrança, um nenúfar branco, metáfora desta mulher sonhada.

A descrição de Octave Mirbeau do *pendant* de Monet também fala de uma *rivière ombragée*. Trata-se de um riozinho estreito, como o de Mallarmé, com plantas aquáticas, *molles*

[75] Informação que nos é dada na descrição de Octave Mirbeau.

et bizarres chevelures, como *de fantastique tentacules de monstres marins*. De fato, os dois quadros de Monet retomam a mesma paisagem que nos é descrita por Mallarmé.

A aproximação ainda se torna maior ao colocarmos em relação ao poema de Mallarmé, os textos de Geffroy e de René Gimpel. Geffroy tematiza dentro das telas de Monet a juventude ao falar em *portraits de jeunes filles dans la fleur de la jeunesse*. Mallarmé, em "Le Nénuphar Blanc" coloca o tema em questão, no sentido de que ele descreve uma cena na qual paira a presença de um amor platônico, de uma mulher que é vista à distância ou é imaginada: trata-se de um amor de juventude, ou melhor, juvenil, muito embora a mulher de Mallarmé seja uma *dame*.

Outro elemento do texto de Geffroy que se relaciona ao poema de Mallarmé é o fato dele descrever os quadros de Monet como *apparitions délicieuses et passagères*. No poema de Mallarmé, a figura feminina também é vista como uma aparição.

Mas sem dúvida nenhuma, o texto que mais explicitamente estabelece essa relação (entre as telas de Monet e o poema de Mallarmé) é o de René Gimpel. O colecionador tematiza a juventude dentro da "Barca Rosa" e desenvolve a questão do amor adolescente ao dizer:

> *Todos nós, na adolescência, estivemos no campo num dia ensolarado como este, sem uma companhia nos braços; e nós sempre víamos aquela que nos faltava no lado oposto, inatingível e adorável*. [Grifo meu]

Não é possível prová-lo concretamente, mas René Gimpel tinha o poema de Mallarmé em mente quando escreve sobre a sua "Barca Rosa". A cena de Mallarmé se passa num dia de verão (*ce juillet de flame*), bem como Gimpel fala da ida ao campo num dia ensolarado. A amada do poema de Mallarmé está na margem, por trás das folhagens (ele fala da *habitante du bord*). Ela também é inatingível, como na descrição de Gimpel, pois imaginária e distante.

Finalmente, tanto Gimpel quanto Mallarmé comparam as figuras femininas que aparecem respectivamente na "Barca Rosa" e no poema, a aves, que estão, por sua vez, associadas à idéia de raridade e beleza: Gimpel compara as duas figuras femininas a pelicanos rosados:

Os dois pelicanos rosas em sua barca rosa continuam velozmente seu percurso...

Mallarmé compara o nenúfar a um ovo de cisne. Indiretamente este cisne é a figura feminina, já que o nenúfar é uma metáfora da figura feminina.

A imagem que nos é apresentada pela "Barca Rosa" e pela "Canoa sobre o Epte" é da ordem do sonho. Não se trata de uma representação realista: é interessante notar inclusive que nenhum dos textos mencione o fato das duas moças serem Blanche e Suzanne Hoschedé, pois isto pouco importa. O *pendant* é uma visão, uma aparição fantástica que parece expor o tema do frescor da juventude, que passa, que de repente não existe mais, que é levada pela correnteza deste rio escuro. O quadro aborda a questão do tempo, através da poética que se desenvolve sobre o movimento. Não temos aqui uma cena que queira passar a idéia de possibilidade real deste acontecimento (o da barca que passa). O quadro é uma imagem, no sentido de falar para nossa memória, para nossa imaginação. E por ser uma imagem fortuita, única, ela é enigmática, pois não sabemos a quê ela se refere: ela não tem um antes ou um depois, no sentido de uma narrativa. Neste sentido, ela também é próxima ao poema em prosa de Mallarmé, pois também não existe uma seqüência de acontecimentos. Existe muito mais a descrição do que se vê. E assim como no *pendant* de Monet, a descrição de Mallarmé acompanha o movimento da barca: todo o poema se organiza em torno do caminho que ela percorre.

VI - O tema da barca na obra de outros pintores do mesmo período

Esta temática das moças na barca e do passeio pelo rio numa barca vai ser retomada várias vezes na pintura, na obra de outros artistas contemporâneos a Monet e também, na obra de artistas mais jovens. É desnecessário mencionar aqui os pintores do grupo impressionista, como Renoir, Sisley e Manet, que possuem quadros com a mesma temática. Do ponto de vista do tema impressionista, o passeio de barca é sem dúvida um dos mais importantes. Poderíamos até mesmo dizer que se trata de um tema tipicamente impressionista. Encontramos na produção dos pintores impressionistas vários exemplos de quadros sobre o tema da barca, mas o mais interessante a ser mencionado aqui é o caso de Berthe Morisot. A pintora executa duas telas que guardam grandes semelhanças com as telas da barca de Monet.

A primeira trata-se de "Dia de Verão"(fig. 23), da coleção da National Gallery de Londres. Este quadro foi executado em 1879 e consta que Berthe Morisot tenha usado modelos profissionais para executá-lo. A idéia compositiva de Berthe Morisot é muito semelhante à de Monet no caso da "Canoa sobre o Epte", por dois aspectos fundamentais. Berthe Morisot explora a idéia de enquadramento, ao representar seu quadro como se ela mesma estivesse no barco; disso resulta que as personagens estão representadas em *close-up*. Charles Stuckey[76] coloca que este elemento seria algo que Morisot retoma de Manet. Mas os efeitos vibratórios que são criados por Berthe Morisot na execução da água, nada tem em comum com a pintura de Manet. A água como superficie onde se explora texturas e vibrações lembra muito mais a idéia de Monet na execução da água nos seus quadros da barca.

[76] Charles Stuckey e W.P. Scott, *Berthe Morisot: Impressionist*, New York, Hudson Hills Press, 1987, p.82.

Berthe Morisot executaria outro quadro sobre o mesmo tema em 1884, "No lago, Bois de Boulogne" (fig. 24), no qual ela representa sua filha com a babá numa barca. Stuckey[77] compara a tela a "Duas Moças na Barca" de Monet (Wildenstein 1152). De fato, a composição é praticamente igual e a fatura da água de Monet neste caso, é semelhante à de Berthe Morisot.

Levar em consideração estes dois quadros de Berthe Morisot é sugerir que Monet pode ter se inspirado na sua obra, já que parece ser provável que existam várias telas sobre o tema da barca executadas por ela. Tratam-se de quadros anteriores aos de Monet. Como a partir do início dos anos 1880, Monet freqüenta regularmente a casa da pintora, é bastante provável que ele tenha visto os quadros. Mas há outros casos que precisamos abordar com atenção além deste, pois Berthe Morisot parece ser o ponto de partida para o desenvolvimento da temática da barca em outra direção.

A referência mais fundamental para a "Canoa sobre o Epte" e os quadros sobre o tema da barca de Monet, é sem dúvida Thedore Robinson. O pintor americano é hóspede de Monet entre 1887 e 1892[78]. Durante estes anos, mais exatamente entre 1890 e 1891, Robinson executa um quadro a partir de uma fotografia tirada por ele próprio, de duas moças numa barca: as duas figuras estão lendo um livro, numa barca que está ancorada na beira do rio (figs. 25 e 26). Robinson também enquadra a barca em diagonal, embora o efeito de corte não seja tão forte como nas telas de Monet.

Não podemos dizer quem inspirou quem. Pode parecer mais fácil aceitar que Robinson tenha se inspirado nas telas de Monet, já que tanto o seu quadro quanto a sua fotografia datam de anos em que o conjunto de telas de Monet já devia estar praticamente pronto. Além do mais, Robinson foi o possessor do estudo que Monet fez para "A Barca Azul" (Wildenstein D442).

---

[77] Charles Stuckey, op. cit., p.102.

[78] Todas as informações acerca de Robinson nos são fornecidas por Aaron Scharf, op.cit., pp.166-169.

Por outro lado, talvez a relação seja mais ambígua do que parece, pois ao colocar no *pendant* "A Canoa sobre o Epte" e a "Barca Rosa", a barca e o espectador em movimento, Monet pode ter tido como ponto de partida a fotografia de Robinson. Isto enfatiza a questão do movimento dentro destas duas telas como sendo algo fundamental: se assim for, Monet estava dialogando diretamente com a fotografia. É surpreendente que não haja a menor referência deste quadro de Robinson em relação às telas da barca de Monet. No caso das demais telas, a relação é menos direta, pois se dá basicamente através do tema. Mas no caso da "Canoa sobre o Epte" e da "Barca Rosa", a relação vai mais além, pois a composição é muito semelhante aqui e na tela de Robinson.

Outro caso que merece uma menção detalhada é o quadro "Summertime" de Mary Cassatt. Este quadro foi executado em 1894 (portanto, quatro anos após a conclusão dos quadros da barca de Monet), na França, aonde Mary Cassatt se encontra desde meados dos anos 1880. A pintora vai comprar uma propriedade nos arredores de Paris, aonde vai morar até o fim de sua vida. Nesta mesma época, ela é uma assídua freqüentadora de Giverny, obviamente com o intuito de conhecer Monet e seu jardim, bem como sua obra.

"Summertime" (fig.27) representa duas jovens numa barca, mesma temática de Monet nas suas telas da barca. Cassatt retoma dois elementos fundamentais dos quadros de Monet, em especial da "Canoa sobre o Epte" e da "Barca Rosa". Assim como Monet, ela explora uma composição cortada, na qual temos metade da barca representada. Também como em Monet, este tipo de composição adotado por ela faz com que grande parte da composição seja constituído de água, que é densa e escura como a água de Monet na "Canoa sobre o Epte".

Ao analisarmos o texto de Frank Getlein sobre esta obra de Mary Cassatt, as semelhanças com Monet são ainda maiores[79]. Vejamos o que ele diz:

> *'Summertime' evokes the atmosphere of Gershwin's song of that name. 'And the livin' is easy'. As for the line, 'Fish are jumpin''' - Mary Cassatt wrote of the way she was working that late summer: 'I am now painting with my models in the boat, and I sit on the edge of the water, and in these warm, still September days it is lovely; the trout leaping for flies, and when we are still we can see them gliding along. The whole beauty of the place is in the water.'*

Getlein cita a carta de Cassatt no intuito de fazer a relação entre o quadro e a canção de Gershwin. Mas o que nos interessa é o procedimento que Mary Cassatt revela na sua carta: assim como Monet, ela "cria" a cena para pintar, já que ela fala nas suas *models in the boat*. Além disso, ela também está voltada para a questão da água, ao dizer: *the whole beauty of the place is in the water*. Para Monet, a questão era a mesma. Octave Mirbeau nos dá a prova: *mais le drame n'est pas là* [nos reflexos luminosos dos vestidos das moças e na folhagem da margem].

Mais adiante Getlein nos esclarece sobre o lugar que Mary Cassatt está pintando:

> *The place is probably Cassatt's newly purchased summer home, Château de Beaufresne, which had a large pond.*

Isto signifca que Cassatt criou para si o mesmo universo que Monet, em Giverny. Trata-se de sua propriedade, do seu laguinho. Sem dúvida nenhuma, ela parece ter tomado para si a concepção de Monet.

Do ponto de vista da composição, muito embora em alguns aspectos ela dialogue com a "Canoa sobre o Epte", o conjunto barca e figuras é muito semelhante ao que Monet executou em "A Barca Azul" e "Duas Moças na Barca". O que nos faz aproximar esta tela de Cassatt à "Canoa sobre o Epte" é o fato da pintora ter o mesmo tipo de enfoque que Monet teve sobre a superfície

[79] Frank Getlein, *Mary Cassatt, paintings and prints*, Nova Iorque, Abbeville Press, 1980, p.108.

da água. A diferença é que Monet explorou uma pincelada gráfica sinuosa; Mary Cassatt trabalha com zonas de cor, às vezes um verde mais claro e às vezes um verde mais escuro, o que revela uma pincelada que não é sistemática como a de Monet, pois não segue um padrão.

Assim, ela cria uma tela cheia de vibrações luminosas, que, embora seja aquilo que esperamos de Monet, não é o que ele realiza na "Canoa sobre o Epte". Aqui, como já vimos, há um enfoque muito grande na questão do movimento. No quadro de Cassatt, este movimento aparece por trás do efeito de vibração. Em Monet, o movimento é a própria estrutura da tela: ele está efetivamente representado.

Neste quadro de Cassatt sentimos mais do que no de Robinson a influência de Monet, e particularmente de um quadro como a "Canoa sobre o Epte", justamente pelo fato da cena se voltar para a superfície aquosa e por ela ser explorada do ponto de vista da cor e da pincelada.

A menção a este quadro de Mary Cassatt parece fechar um ciclo de produções em torno ao tema da barca, diferente de como ele vinha sendo desenvolvido até os anos 1880. Este ciclo se iniciaria com Berthe Morisot, tendo em vista os dois quadros citados anteriormente, e dele fariam parte Monet e Mary Cassatt. Se por um lado, o quadro de Cassatt se assemelha ao de Monet em muitos aspectos, suas formas vibrantes parecem ser sem dúvida uma retomada da execução de Berthe Morisot.

Enquanto Monet, Cassatt e Morisot estão intrinsecamente associados, Theodore Robinson parece fugir um pouco deste universo de delicadeza que vemos nos outros três casos. A fotografia e o quadro de Robinson parecem ser muito mais uma constatação do que os quadros de Monet, Cassatt e Berthe Morisot.

Há pelo menos duas outras telas de Mary Cassatt que abordam a mesma temática, de uma maneira semelhante à de Monet e Berthe Morisot. Trata-se de "Mãe e Filha na Barca" (fig.28) e

"O Banho" (fig.29). Estes quadros datam de um período posterior, respectivamente de 1908 e 1910. Embora o conjunto barca e figuras apareça em primeiro plano (o que torna a superfície de água menor), tanto a composição cortada quanto o trabalho na superfície da água são os mesmos que Monet desenvolve nas suas telas sobre o tema da barca. Novamente, aqui a composição cortada pode ter sido inspirada em "A Barca Azul" e "Duas Moças na Barca". Isto se torna ainda mais claro inclusive pelo fato de Cassatt representar o grupo em primeiro plano nas duas telas, como Monet o faz nas suas. Cassatt explora mais uma vez as pinceladas na superfície da água, criando até mesmo efeitos de reflexo das figuras na água, como no caso das telas de Monet citadas acima: em "Mãe e Filha na Barca", podemos perceber o reflexo do pé que a menina está colocando próximo à água. O mesmo ocorre em "O Banho", com os pés de uma das crianças.

É importante considerar ainda pelo menos três outras telas de pintores que estão fora do universo impressionista. São eles Camille Bombois e Pierre Bonnard.

Camille Bombois é um pintor naïf, amigo de Henri Rousseau, que executou duas telas depois dos anos 1900, com temas semelhantes aos de Monet no caso dos quadros da barca[80]. No primeiro, "O laguinho de Nenúfares" (fig.30), Bombois representou um laguinho de nenúfares com uma barca contendo um personagem. O universo de Bombois, aqui, é muito próximo ao de Monet e seu jardim em Giverny. Evidententemente a composição de Bombois resulta numa execução completamente diferente da de Monet, privilegiando elementos com aspectos de colagem (típico de Henri Rousseau) e gráficos. De qualquer modo, trata-se de uma paisagem muito semelhante ao jardim de Monet, vemos até mesmo chorões nas margens do laguinho. Aliás, os chorões são utilizados como enquadramento da paisagem na tela, criando os mesmos efeitos de composição fotográfica cortada que vemos no quadro de Monet e nas estampas japonesas.

[80] As duas telas em questão foram a leilão no dia 11 de maio deste ano (1994), na Galeria Christie's de Nova Iorque. Nada consta como referência bibliográfica a estas telas no catálogo do leilão. Sabemos que "O laguinho de Nenúfares" data de 1920; a outra tela não possui datação.

Anteriormente mencionamos algumas estampas da coleção de Monet cujo tema é o da barca. Assinalamos também como em um dos trípticos de Eishi ("Passeio de barco so as cerejeiras em flor"[81]), a idéia de enquadramento tendo em vista as vegetações da margem (cerejeiras) está presente. E, assim como Monet, Bombois retoma este tipo de efeito na sua tela.

A outra tela de Bombois, "À Margem do Riozinho" (fig. 31), representa apenas uma ponte, cuja estrutura é cortada pela vegetação das margens do rio. Vemos presente aqui também a vegetação aquática, da qual Mallarmé nos fala em seu poema "Le Nénuphar Blanc". A paisagem representada é muito semelhante àquela que vimos no quadro anterior.

Por fim, há uma tela de Pierre Bonnard da coleção do Musée D'Orsay, cujo tema é o da barca e na qual Bonnard recria este mesmo ambiente. Trata-se de "No Barco" de 1907 (fig.32). Bonnard executa sua composição de um modo completamente diferente de Monet e Bombois. É uma representação de efeito decorativo, como se se tratasse de uma estampa em tecido, utilizando cores claras e preciosas. A barca também aparece cortada, mas não mais em diagonal como em Monet, ela entra na tela indo em direção ao último plano, com uma espécie de flecha.

Este quadro nada ou pouco tem a ver com o universo de Monet, do ponto de vista da execução. Mas do ponto de vista da temática, vemos reaparecer o jardim de Monet. Não podemos nos esquecer de que Bonnard vai freqüentar, a partir dos anos 1900, a casa de Monet, e vai ser um de seus grandes amigos.

Temos aqui dois grupos diferentes no que concerne a execução do tema. No primeiro estariam Monet, Thedore Robinson e Mary Cassatt, cujo fio condutor é Berthe Morisot. Como foi visto, Theodore Robinson circula perifericamente neste grupo, pois embora esteja

[81] Veja-se nota 39.

intrinsecamente associado à produção de Monet, não guarda na sua representação uma espécie de universo feminino: trata-se apenas da constatação da cena representada.

O segundo grupo, aqui representado por Camille Bombois e Pierre Bonnard, nada retoma da concepção artística de Monet. Eles se inserem no contexto de uma pintura simbolista/art-nouveau, o que faz com que a execução resulte em algo diferente daquilo que Monet elaborou. Mas considero que eles sejam ainda mais importantes para a análise que foi apresentada, pois eles nos fornecem dois aspectos fundamentais. O primeiro consiste no fato de colocarmos em questão a influência de Monet, da representação de seu jardim.

Vimos que a paisagem descrita por Mallarmé em "Le Nénuphar Blanc" é muito semelhante àquilo que Monet realizou no seu jardim de água. Parece ser mais plausível então, que Monet, Bombois e Bonnard tivessem em mente o poema de Mallarmé, daí a temática ser tão semelhante. Isto nos leva ao segundo aspecto da questão, qual seja, não há porque estabelecer categorias tão rígidas na análise da pintura, como a de estilos impressionista e simbolista, pois o estilo é mais complexo do que o modo de executar uma tela. Ele consiste também nos elementos que estão fora da pintura, que o pintor seleciona para si. No caso que aqui se apresenta, Monet, Bombois e Bonnard estão em comunhão, pois o ponto de partida destes três pintores é Mallarmé.

Outro aspecto que nos aponta esta comunhão é a influência da estampa japonesa, que está presente nos três, devido à presença do efeito de corte da composição.

III.2 - A Ponte Japonesa sobre o laguinho das ninféias em Giverny

Este quadro está inserido numa série temática que é datada entre 1920 e 1924 (fig.1). Trata-se de um quadro assinado pelo pintor e que, segundo a documentação do MASP, vem diretamente da coleção de Michel Monet. O museu adquiriu o quadro em 1948, através da

Galeria Wildenstein. O quadro passa da coleção de Michel Monet para a coleção de Louis La Saigne. Este último colecionador o doa à coleção do MASP[82].

A data do quadro é de difícil determinação, muito embora existam alguns elementos que nos ajudem a situar melhor esta tela na obra de Monet. Para tanto, é necessário colocarmos a tela do MASP em relação a pelo menos três outras telas desta série de pontes, que são, em realidade, versões quase idênticas a ela. Uma delas, está hoje na coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque[83] (fig.2), a outra está numa coleção particular na Suíça (Wildenstein 1920). Uma terceira tela (Wildenstein 1921) foi leiloada pela Galeria Sotheby's de Nova Iorque em 1990. A tela vem da coleção Katia Granoff de Paris.

As quatro obras possuem uma diferença fundamental em relação às demais telas da série de pontes em questão. Elas são muito mais tonais, ou seja, Monet joga com nuances muito sutis que vão do verde ao azul. Esta utilização de cores frias as torna completamente diferentes das outras telas. Esta série de pontes se caracteriza em primeiro lugar, por uma pincelada serpentinada e longa (muito gestual) e pelo uso de cores muito vibrantes, entre o vermelho e o amarelo. Um exemplo marcante é uma das pontes que está no Musée Marmottan em Paris[84] (fig.3), onde percebemos claramente a pincelada serpentinada e na qual a utilização de cores vibrantes transforma a composição numa grande flama.

Há uma fonte que nos permite dizer com uma certa margem de segurança que a tela do MASP, bem como as outras duas versões (em verde e azul), é uma das últimas telas executadas por Monet, e que talvez o pintor tenha trabalhado sobre ela entre 1924 e 1926. O que determina

[82] A documentação do MASP menciona a participação do quadro na exposição "Impressionist and Modern Paintings and Sculpture" em Nova Iorque. Não temos a data de tal exposição. Trata-se, na verdade de um leilão na Galeria Christie's. É provável que o quadro tenha sido adquirido pela Galeria Wildenstein no leilão.

[83] A referência, com uma reprodução do quadro, é dada no catálogo de Richard Kendall. Trata-se do Wildenstein 1932.

[84] Reproduzida em Daniel Wildenstein, *Monet's Years at Giverny...*, 1978, n.54.

esta datação é a catarata de Monet. O pintor é operado em 1923 da vista, recuperando a capacidade de distinguir as cores, coisa que entre os anos de 1919 e 1923 ele não conseguia mais fazer devido à doença. Vejamos o que diz sua enteada Blanche Hoschedé[85]:

> *"Il [Clemenceau] remontait souvent Monet qui était pris de découragements voulant peindre l'impossible. Puis il craignait pour sa vue qui s'affaiblissait. Clemenceau n'eut de cesse qu'il obtînt que Monet acceptât l'opération de la cataracte, ce qui eut lieu à Neuilly. Tout s'est bien passé malgré les craintes de chacun et ce fut un moment bien pénible. Après l'opération, il resta longtemps sans pouvoir revoir normalement les couleurs, mais y parvint grâce à des verres appropriés qu'un ami, le peintre André Barbier, parvint à lui procurer. Il lui fut bien reconnaissant. Il obtînt alors une vision naturelle et en était tout heureux. Il travaille même à d'autres toiles que "Les Nymphéas", il fit des roses et des ponts dont les tonalités sont parfaites."*

Esta passagem juntamente com o fato das telas mais tonais da série de pontes terem sido expostas logo após a morte do pintor (exposição comemorativa[86]), nos leva a crer que a "Ponte Japonesa" do MASP seja dos anos 1924-26. A idéia que vemos em Blanche Hoschedé de que os quadros de tonalidades perfeitas seriam aqueles que foram expostos após a morte do pintor (representando sua última produção) também nos é reforçada pelo próprio desenvolvimento da obra de Monet. Desde as séries de 1890, observamos uma tendência a uma nuance de tonalidade muito delicada nas telas de Monet. As composições se banham de um tom geral, que domina toda a tela. Podemos quase dizer que Monet cria um monocromatismo novo, porque monocromático no efeito final, mas composto de uma gama de cores muito diversificada. Em meio a este tipo de realização, as pontes da última série (entre 1920-23) são de fato excepcionais. A passagem citada acima nos coloca claramente que Monet teve dificuldades para identificar cores após sua

[85] apud. Jean Pierre Hoschedé, op.cit., vol.II, pp.163-164.

[86] Esta exposição ocorreu no início dos anos 1930. Quem nos fala a respeito dela é Jean-Pierre Hoschedé, op.cit., mas sem dar grandes detalhes.

operação de catarata, o que talvez nos explique o fato das primeiras telas desta última série de pontes ser executada com cores tão vivas e contrastantes entre si. Muito embora isto ocorra, percebemos que a idéia da composição é fundamental na estruturação destas telas, fato que já observamos na "Canoa sobre o Epte".

Outra fonte também nos permite dizer que a tela do MASP, bem como suas três outras versões, são datadas entre 1924 e 1926. Trata-se de uma carta de Michel Monet ao cônsul brasileiro em Paris, escrita na época em que a tela foi doada ao Museu de Arte de São Paulo[87]:

Cher Monsieur,

Selon votre désir, je m'empresse de vous donner les renseignements demandés par la direction du musée du Brésil concernant le tableau de Monet qu'il possède.

Le titre de ce tableau est: "Le Pont Japonais sur l'étang des Nymphéas à Giverny".

Cette toile a été peint en 1925 ou 1924; je ne puis pas préciser exactement. (...)

[assina M. Monet]

Formalmente, "A Ponte Japonesa" do MASP, bem como toda a série das pontes citadas anteriormente, faz parte de um terceiro contexto da obra de Monet (o final de sua vida), considerando o primeiro como sendo aquele que compreende o movimento impressionista, e o segundo, o período de Giverny de 1883 a 1920[88]. Percebemos uma mudança total no seu modo de pintar. Logo de primeira instância, nos chama a atenção a sua pincelada, que se torna longa e serpentinada. Esta pincelada tem uma característica nova, já que ela tem origem num gesto

[87] A carta se encontra na pasta de documentação do quadro, no MASP, e data de 7 de junho de 1949.

[88] Este terceiro contexto é marcado pela relação entre Monet e uma pintura abstratizante. Historicamente, nada nos prova a influência da abstração em Monet. Mas do ponto de vista de sua obra, podemos dizer que existe uma tendência. Clement Greenberg, em "The Later Monet", op.cit., trabalhou muito esta questão, sob o ponto de vista da pincelada e da composição, que tende à superfície da tela. Veja-se a seguinte passagem:

(...) The general pallor, or else the general dusk, to which Monet became addicted in his later years permited only hints and notations of such an illusion [de profundidade]*; and these came through in what seemed, and often was, an uncontrolled way. Atmosphere gave much in terms of color but took away even more in terms of three-dimensional form.*(p.38).

nervoso e rápido. Embora ela esteja presente na sinuosidade de alguns elementos de composições anteriores (um caso exemplar é a constituição da água na "Canoa sobre o Epte"), ela produz nesta série de pontes uma construção, cujo efeito final é de uma grande desordem[89]. Existe um princípio de organização de uma estrutura dentro da tela a partir da distribuição de zonas de luz e sombra. Deste modo é possível perceber numa zona de concentração de sombra a forma arcada da ponte, mas que, ao contrário da série de pontes anterior (1899-1900), fica resumida a uma espécie de forma fantasmagórica. É interessante notar que esta organização exige do espectador um esforço muito grande, pois é preciso inicialmente ordenar as sombras no olhar, para depois perceber a forma da ponte escondida atrás das pinceladas e das cores. Fixada a imagem da ponte no olhar, o espaço da tela se organiza imediatamente.

A composição absolutamente construída que Monet cria nesta série tem origem na pincelada. Trata-se de uma pincelada autônoma em relação àquilo que ela está representando, já que ela exige um esforço do olhar que não é só físico, mas que necessita da percepção. O mesmo ocorre com as cores, as zonas de luz e sombras, e com os momentos expressivos nos quais vemos surgir a superfície branca da tela (que dão uma respiranção maior à composição).

Temos, de um lado, uma pintura que fala de si mesma porque trabalha com elementos picturais pura e simplesmente. Apesar de existir a idéia de representação de alguma coisa (a ponte), ela é pura forma. Enquanto no quadro "A Canoa sobre o Epte" a pincelada, a cor, a composição e as formas são meios de representação de um tema que está fora da própria pintura, qual seja a barca e a água, em "A Ponte Japonesa" a representação da ponte é um pretexto para a expressão dos próprios elementos picturais. Isto nos demonstra claramente o argumento de Greenberg que liga Monet ao abstracionismo[90]. elas são da ordem da abstração porque utilizam os

[89] Além disso, o gesto de Monet num quadro como a "Canoa sobre o Epte" é sistemático, pois a pincelada sinuosa é sempre executada na mesma direção.

[90] Clement Greenberg, op.cit.

elementos da pintura como forma de expressão. Evidentemente, se compararmos Monet com Kandinsky, Mondrian ou mesmo Malévitch, teríamos que ligá-lo ainda a uma concepção artística do *Einfühlung* (para usar uma conceituação tão aceita para as análises formais de História da Arte, assim como definida por Worringer[91]). Isto porque, embora a cor, a pincelada e a composição tenham um papel muito significativo, o tema do quadro ainda quer ser algo que não é a pintura, mas a ponte japonesa.

Outro aspecto que aproxima "A Ponte Japonesa"de uma arte abstratizante é o fato de podermos facilmente analisar o quadro fazendo uso de conceitos e termos musicais. Podemos falar em harmonia de verde, em acordes de cores e, principalmente, em composição. O termo composição neste quadro de Monet, bem como em toda a série, tem um sentido musical muito forte, pois as cores e a pincelada formam fraseados, pequenos motivos de luz e sombra.

Considerando-se a idéia da representação da ponte japonesa, o quadro pode ser visto sob outro ângulo. Num primeiro contato com a tela, temos a impressão de que estamos diante da representação do reflexo da ponte na água. Este fato nos permite desenvolver duas comparações interessantes.

Supondo que se trate da representação do reflexo da ponte na superfície da água do laguinho, temos aqui a retomada, por outra via, daquilo que vimos na "Canoa sobre o Epte": a água como motivo principal e novamente, através de pinceladas sinuosas, a presença de plantas aquáticas que dão um caráter denso à superfície aquosa. A idéia da presença da água enquanto tema fundamental desta tela pode ser reforçada se lembrarmos que imediatamente anteriores a ela são os grandes painéis decorativos, ou as paisagens d'água[92].

---

[91] Veja-se W. Worringer, *Abstracción y Naturaleza,* México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966 - 1a. ed. em alemão, *Abstraktion und Einfühlung*, Munique, R. Piper & Co. Verlag, 1908.

[92] Aqui, a referência é evidentemente às duas salas do Musée de l'Orangerie, que foram inauguradas em 1927, um ano após a morte do pintor. As 19 telas que compõem os painéis destas salas foram doadas por Monet ao Estado.

A ponte japonesa enquanto estrutura arquitetônica, sendo percebida através da superfície do pequeno lago remete a uma idéia semelhante à que vemos na série da catedral de Rouen (1892-95, figs. 4,5,6), bem como na série dos montes de feno (1889-1891, figs. 7,8,9). Nelas, temos uma arquitetura que é percebida sob o véu da atmosfera em diversos momentos do dia. A fachada da catedral e os montes servem de suporte para os efeitos luminosos e atmosféricos que Monet quer representar. O processo parece ser o mesmo com relação à ponte japonesa, mas há um aspecto novo aqui. Embora não seja exatamente o caso do quadro do MASP, nesta série (à qual ele pertence) ao invés de termos explicitados os vários momentos do dia, o pintor se refere às cores. Assim temos: "A Ponte Japonesa, harmonia rosa", "A Ponte Japonesa, harmonia azul", etc. Também poderíamos dizer no caso da tela do MASP, "A Ponte Japonesa, harmonia verde". Algo mudou, é como se o pintor estivesse agora transpondo a unidade conseguida através da luminosidade para uma unidade conquistada através da cor. Neste sentido, vemos que desde o momento das pinturas em série de 1890 a luz enquanto elemento expressivo da composição vai, lentamente, dando lugar à cor. Luz e cor são elementos que se misturam, e portanto, a idéia de captar efeitos atmosféricos se modifica: Monet parece não querer mais representá-los, sua poética se volta para estes elementos fugidios em si mesmos (a água, o ar, as nuvens). Não se trata mais de representar o efeito da atmosfera sobre um objeto mas atmosfera ela mesma, que só pode ser percebida quando colocada diante de um suporte qualquer.

Nas séries da ponte japonesa, da catedral de Rouen e dos montes de feno, as arquiteturas estabelecem um forte diálogo com a natureza: a ponte japonesa é recoberta de trepadeiras; a catedral de Rouen, gótica, possui uma estrutura quase vegetal; os montes de feno são, eles mesmos, vegetais.

Outro aspecto importante é o de relacionar a série da ponte japonesa dos anos 1920-26 à série de Londres dos anos 1901-1905. O princípio de concepção dos quadros das vistas do

Tâmisa, com suas pontes e o Parlamento Inglês, é o mesmo que vemos na composição da última série da ponte japonesa. Ou seja, no caso do Parlamento Inglês, de um edifício (como a catedral de Rouen) imerso numa atmosfera densa; e no caso das pontes de Waterloo e Charing Cross, uma forma que determina a organização da composição. As vistas de Londres são muito próximas à série da ponte japonesa em questão. Diferentemente da catedral de Rouen, o Parlamento Inglês é uma forma fantasmagórica, uma grande zona de sombra, dissolvida num universo nebuloso. As pontes de Londres tem ainda mais um elemento de aproximação com a ponte japonesa: o tema da ponte.

Parece ser evidente o fato de que Monet está interessado na forma, na silhueta de seu motivo, tanto nas vistas das pontes de Londres, quanto na ponte japonesa. Com as pontes de Londres, ele explora uma composição mais simples, em primeiro lugar, pelo traçado reto das pontes, que se procura conceber tendo um ângulo de visão em diagonal (caso da ponte de Waterloo que está no Art Institute of Chicago, fig. 10). A pincelada também é mais uniforme, de um gesto pequeno e suave. Algumas versões da Charing Cross Bridge se tornam absolutamente sintéticas e contrastadas: veja-se, por exemplo, uma versão do Musée Marmottan (fig. 11), no qual o pintor fez praticamente um esboço da composição. A zona de sombra mais profunda corresponde à forma da ponte, em azul, e o restante da tela não é tocado pela tinta, ficando em branco.

Na série da ponte japonesa da qual o quadro do MASP faz parte, Monet insere outros elementos na composição. Trata-se, antes de mais nada, de uma forma arcada, o que implica numa mobilidade maior da estrutura da composição, que por sua vez é acentuada pela pincelada serpentinada. Além disso, Monet explora, com bastante ênfase o recorte do motivo. Isto já está presente na série de 1899-1900, quando temos em várias versões, o deslocamento da ponte para a esquerda, ou mesmo um recorte no qual as margens são excluídas e temos um efeito de *zoom* na

estrutura da ponte. Deve-se lembrar ainda que Monet trabalhou com esta composição de duas outras maneiras. A primeira, trata-se das três versões executadas em 1905 do laguinho visto à distância com a ponte no fundo (Wildenstein 1668,1669,1670, figs. 12,13,14). Nelas, Monet desloca o olhar da esquerda para enfim centralizar a ponte na composição (Wildenstein 1670). Existe aqui também, um movimento sutil de aproximação do observador em relação ao objeto. Novamente Monet aborda seu tema numa composição fotográfica.

É curioso também pensar que estas três telas representando o laguinho com a ponte japonesa, têm um ângulo de observação recuado em relação às telas que foram produzidas entre 1899 e 1900 (figs. 15,16,17). Este recuo é observado na série das pontes de Londres.

Na série de 1920-26, Monet torna a enfocar somente a ponte. Ela vai ser trabalhada de duas maneiras enquanto forma. Há três versões executadas em telas de um metro de altura por dois metros de largura (Wildenstein 1911,1912,1913. Veja-se fig. 18 como exemplo). Estas telas são datadas de 1918, de acordo com Wildenstein. A ponte adquire, devido ao formato da tela, uma forma menos acentuadamente arcada, mais ampla. Temos a impressão de um alargamento da forma da ponte. Contrariamente, as demais composições, em formato de um quadrado, acentuam o arco da ponte e ela se torna mais compacta e limitada (caso do quadro do MASP). Monet está manipulando a forma arcada da ponte, criando diversos efeitos de composição. Esta manipulação da forma da ponte também está ligada à questão do ângulo de visão do objeto, elemento que o pintor explora desde as telas da barca (como vimos anteriormente).

Do mesmo modo é composto o conjunto de telas executadas sobre o tema da alameda das roseiras no jardim de Monet[93] (figs. 19,20,21). Aqui, embora o tema não seja do laguinho das ninféias, nem possa subsistir o motivo dos reflexos na água, o tipo de composição é exatamente o mesmo que na série da ponte japonesa. Monet explora a forma arcada das treliças com roseiras da

[93] Esta série data de 1922, de acordo com Wildenstein (catálogo raisonné, tomo IV).

alameda principal do seu jardim. Mas há uma diferença básica no que diz respeito aos efeitos de contraste entre luz e sombra: na série da alameda das roseiras, o pintor utiliza diversas cores de maneira mais homogênea, e a pincelada parece ser menos larga do aquela que vemos na série da ponte japonesa. Mesmo porque, muito embora na série das roseiras exista mescla de tons, o efeito final é mais unificador do ponto de vista das zonas de luz e sombras, do que na série da ponte japonesa. Nesta última, a concepção de Monet se volta para o trabalho dentro de um quase monocromatismo, e dentro dele explorar contrastes violentos de luz e sombras (que é exatamente o caso do quadro do MASP).

No que concerne o caráter decorativo das séries da ponte japonesa, Sylvie Gache-Patin[94] o observa no plano de fundo, no qual vemos uma cortina de vegetação. Este elemento daria um aspecto de tapeçaria aos quadros, daí seu caráter decorativo. Além disso, existe uma tendência em fundir os planos nestas composições, afirmando a superfície da tela. Se na série de 1899-1900 existe esta tendência, na série de 1920-26 este processo já ocorreu plenamente. Mas as duas séries nos colocam o problema de como julgar este caráter decorativo. De um lado, estes quadros podem ter uma função decorativa. De outro, a função decorativa é reavaliada. Ou seja, do ponto de vista da construção, existe uma tendência de fusão dos planos, mas o efeito final é de uma espécie de imersão na tela. Devemos ainda lembrar que entre estas duas séries, Monet concebeu seus grandes painéis (Musée de l'Orangerie), que são afirmativamente parte de um projeto decorativo, mas que ao mesmo tempo o negam. Afixados nas paredes em torno de salas ovais, eles criam um ambiente novo, como se fossem janelas através das quais vemos um jardim de sonhos. Monet recria seu próprio jardim dentro de uma sala[95].

---

[94] Sylvie Gache-Patin, "Giverny" IN: *L'Impressionnisme et le paysage français*, catálogo da exposição no County Museum de Chicago e no Grand Palais em Paris, 1984-85.

[95] A questão do termo "decorativo" é muito complexa dentro da crítica do século XIX, pois o termo parece se referir a um tipo de pintura não-figurativa, e não propriamente ao que nós hoje chamaríamos de uma pintura decorativa (que implicaria até mesmo numa concepção negativa de pintura, já que a arte decorativa é uma arte que tem a função básica de tornar objetos de

Outro aspecto importante a ser levantado quanto ao tema desta tela do MASP é a relação que ele mantém com o Japonismo, ou seja, com a influência das estampas japonesas. Camesasca[96] nos aponta algums estampas (figs. 22 e 23) nas quais temos a representação de pontes de forma arcada (típico da cultura japonesa, que Monet retoma para construir sua própria ponte), nas quais esta estrutura também é captada por diversos ângulos, ou com cortes, centrais ou deslocados. Este elemento é explorado por Monet nas suas pontes (como vimos anteriormente). Além disso, devemos ter em mente que a ponte japonesa é parte de uma paisagem também japonesa, qual seja, o jardim de água. Sem dúvida nenhuma Monet busca inspiração nos jardins japoneses para construir o seu. E novamente, como vimos nos painéis do Musée de l'Orangerie, Monet recria um universo distante num espaço próximo: seu jardim d'água é uma reinvenção de um jardim japonês, que por sua vez, é simulado dentro das telas das ninféias e das pontes japonesas.

III.3 - Monet e os quadros de figura

A pintura de figuras e retratos não é algo comum na obra de Monet. O pintor impressionista é certamente mais conhecido pelas suas paisagens, inclusive por serem elas muito mais numerosas. Além disso, Monet caminha para uma concepção artística no final de sua vida (particularmente de 1900 em diante) na qual a paisagem tem um papel fundamental. Isto é facilmente percebido ao observarmos que a partir deste momento, não aparecem mais figuras humanas nas composições de Monet. Mesmo a partir das séries de 1890, elas não existem: as paisagens de Monet são inabitadas, espaços vazios, aonde os únicos seres são a água, a atmosfera, as plantas.

---

uso diário mais agradáveis de se ver). E muito embora esta seja uma concepção do século XIX, ela se aplica para a obra de Monet deste período, até os anos 1920.

[96] Camesasca, op.cit., pp.114-115.

Assim, é necessário fazer uma análise da trajetória dos quadros de figura de Monet, pois deste modo talvez possamos compreender melhor qual o sentido de um conjunto de telas como os da barca com figuras e em que tipo de contexto ele se insere.

Há apenas um autor contemporâneo que trata desta produção de Monet tendo em vista a evolução dela: William Seitz, em seu texto de 1960, Seitz traça um breve histórico da pintura de figura de Monet, que vai ser a base para a análise que apresentaremos aqui[97].

Ao se referir às pinturas de figura de Monet, Seitz determina seu início nas caricaturas que Monet fez ainda jovem[98], em Le Havre, antes de conhecer Boudin[99] e de ir para Paris. Esta formação é considerada marginal na obra de Monet, pouco se fala sobre ela[100]. O próprio Seitz trata dela passageiramente.

No entanto, é importante assinalarmos dois aspectos fundamentais que nos são fornecidos pelas caricaturas de Monet. Em primeiro lugar, Monet nos demonstra ter uma base de desenho muito forte nas caricaturas, o que aliás, é uma característica inerente a este tipo de trabalho. Mas este desenho é revelador daquilo que Monet buscaria em toda a sua carreira: o estudo da luz e da sombra. Ao analisarmos duas das caricaturas de Monet, observamos sua preocupação com estes elementos. Em "Léon Marchand, notário" e "Jules Didier, banqueiro", o pintor utiliza pastel branco para criar efeitos de luminosidade na superfície dos rostos (figs. 1 e 2). Num terceiro exemplo, "Homem com grande charuto", ele se utiliza de pastel colorido (vermelho) para criar

---

[97] William C. Seitz, op.cit., ver introd., pp.9-46. John House também trata da questão da pintura de figura em Monet (veja-se op.cit., pp.36-38). Este autor levanta duas razões para que Monet tivesse se voltado para esta produção: todos os pintores impressionistas começam a explorar o tema; como Geffroy argumenta, era importante para Monet explorar os efeitos luminosos na silhueta da figura humana. Ainda segundo House, Monet teria abandonado seus projetos de figuras devido ao ciúme de Alice Hoschedé-Monet.

[98] As caricaturas de Monet datam de 1855-56. O Art Institute of Chicago possui a maior parte delas. Elas vêm de uma coleção particular, Harrison (prefeito de Chicago), e foram doadas ao museu em 1933.

[99] Eugène Boudin: pintor ligado à escola realista. Monet o considera como seu mestre. Boudin é conhecido por suas marinhas. O Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro possui um conjunto de marinhas executadas por Boudin.

[100] Há somente um texto na bibliografia de Monet que trata especificamente de suas caricaturas. Veja-se Rodolphe Walter, "Monet as a caricaturist. A clandestine apprenticeship", *Apollo*, 1976, 103, n.172, pp. 488-493. (Rodolphe Walter trabalhou juntamente com Daniel Wildenstein na organização do catálogo raisonné de Monet).

estes efeitos. Neste último exemplo aparece o segundo aspecto do trabalho de Claude Monet, a preocupação com a cor. Muito embora Monet tenha pleno domínio do desenho, ele opta por uma pintura que explora os efeitos de luminosidade e da cor.

É deste modo que ele executa "O Vestido Verde' (fig. 3), que é exposto no salão de 1866. O retrato de Camille (sua primeira mulher) num vestido verde é pretexto para explorar as texturas e luminosidades diferentes que são geradas a partir do tecido do vestido. Este quadro ainda se prende a um universo realista, onde notamos uma influência de Courbet, devido ao caráter sombrio do quadro: a figura está imersa num espaço quase negro, e o quadro se compõe de um contraposto de verde e negro.

Monet executa entre 1866 e 1870 diversos quadros de figura, entre eles "Madame Gaudibert", um retrato cuja composição é muito semelhante à de "Vestido Verde", mas no qual Monet explora uma luminosidade maior. O quadro é todo claro, com tons preciosos de um bege cintilante (pois trata-se de um vestido de cetim) e um azul acinzentado (da cortina). Este quadro data de 1868 e pertence à coleção do Musée D'Orsay.

Entre 1865 e 1867, Monet fez dois grandes empreendimentos na execução de pinturas de figuras. São os quadros: "Déjeuner sur l'herbe" (1865-1866, fig. 5) e "Femmes au Jardin" (1866-1867, fig. 6). O primeiro tem certamente como parâmetro o quadro de Édouard Manet de mesmo título, apresentado para o salão de 1863. Monet executou esta grande tela no intuito de apresentá-la no salão de 1866. Sem tempo hábil para terminá-la, ele rapidamente executa "O Vestido Verde", para apresentar no salão daquele ano.

"Déjeuner sur l'herbe" foi seu primeiro grande quadro de figuras *en plein air*[101] do qual Monet fez um grande esboço da representação de um piquenique na floresta de Chailly. Esta

[101] Segundo a correspondência de Monet deste período, sabemos que o estudo foi feito *en plein air*. Mas o quadro foi executado em atelier.

réplica menor se encontra hoje no Museu de Leningrado em Moscou. A versão final, que nunca foi terminada, se encontra hoje no Musée D'Orsay. Monet utilizou alguns retratos de amigos seus na composição, como Bazille e Courbet. Bazille aparece mais de uma vez na tela, como modelo para duas figuras diferentes. Camille parece ter pousado para todas as figuras femininas que Monet executa na sua composição.

Segundo Seitz, Monet procede de modo diferente daquele de Manet para executar o seu "Déjeuner". Enquanto Manet parece fazer uso de uma gravura de Rafael para compor o grupo de figuras, Monet se preocupa em primeiramente conceber a paisagem para depois colocar os personagens dispostos nela. Outro elemento diverso é que Monet explora os efeitos luminosos sobre as vestes das figuras, sobre seus rostos e os que compõem a toalha do piquenique, bem como nas folhagens.

Logo em seguida, Monet dá inicio ao projeto de "Femmes au Jardin", que segundo ele próprio é executado completamente *en plein air*, um grande feito. Este quadro parece ser mais luminoso do que o "Déjeuner" e Monet parece estar mais próximo do que ele vai realizar a partir dos anos 1870. A pincelada, inclusive, é mais delicada dando efeitos luminosos mais finos, como os pontos brancos que vemos no vestido da figura feminina que está ao lado do personagem masculino, que são na verdade a representação dos raios de sol que passam através da folhagem. De fato, Seitz assinala que a partir dos anos 1870, as cores explodem em Monet: sua pintura se torna mais luminosa, mais vibrante.

Seitz também vai marcar a partir dos anos 1870, a descoberta do Sena como tema dentro da pintura de Monet. Neste momento tem fim, para Seitz, a pintura de figura.

Entretanto, do ponto de vista da produção de Monet isto não é verdadeiro. O pintor vai executar várias telas também de figuras. Um exemplo importante seria "La Japonaise"[102] (fig. 4), retrato de Camille com um quimono vermelho, num ambiente decorado por leques japoneses. Este quadro marca também a influência das estampas japonesas na obra de Monet: trata-se de uma *japonerie*, ou seja, um quadro que cita a cultura japonesa através de objetos pertencentes a esta cultura (o quimono e os leques).

Além deste quadro, poderíamos destacar tantos outros, como "Madame Monet com um chapéu vermelho" (1872, Cleveland Museum of Art, fig. 7), "A leitora" (1872, Walkers Art Gallery-Baltimore, fig. 8) e "No rochedo (Madame Monet e seu filho Jean)" (1875-78, National Gallery of Art - Washington fig. 9).

"A Leitora" e "No Rochedo" marcam uma nova fase da pintura de figuras de Monet, na qual os efeitos luminosos e a pincelada se tornam mais suaves, o os temas refletem um universo feminino, delicado[103]. "No Rochedo" é um quadro importante para a trajetória que precisamos percorrer para entendermos as telas da barca, pois a composição é exatamente a mesma que Monet vai construir para as duas versões de "Jovem com Guarda-sol" de 1889, expostas na mostra Monet-Rodin na galeria Georges Petit, no mesmo ano. Algo mudou em relação à composição destas telas, que marcam também as demais telas dos anos 1880. Monet parece mais preocupado com a composição do que propriamente com os efeitos luminosos: eles são representados com todo o cuidado, mas não são mais o objetivo central das obras.

[102] 1876, coleção do Museum of Fine Arts, Boston.

[103] Seitz, op. cit., marca esta característica na obra de Monet. Com relação à "Canoa sobre o Epte", ele chega a associar Monet à produção de Berthe Morisot:

"Utterly French, both painting and response share the ephemeral Romanticism of Proust "Remembrances of Things Past", Stéphane Mallarmé's "White Water Lily" (1885), Debussy's "En Bateau" (1889), and the feminine Impressionism of Berthe Morisot." [grifo meu], pp.106.

Na continuação desta seqüência, temos os quadros da barca com figuras femininas, que em primeira instância nos parecem muito peculiares na obra de Monet: uma espécie de momento único. Dois elementos podem nos ajudar a compreender estas obras. Um deles, é o texto de Geffroy sobre a "Canoa sobre o Epte", o outro, a exposição Monet-Rodin.

A exposição Monet-Rodin pode ser um dado objetivo que explique o fato de Monet se voltar para a pintura de figuras nestes anos. Devemos ter em mente que a exposição Monet-Rodin ocorreu em 1889. Para ela, o pintor também concebeu quadros de figuras. Isto pode ser explicado pelo fato de Monet estar expondo com um escultor (concepção eminentemente de figuras). Se assim considerarmos, estaremos dizendo em outras palavras que sua preocupação fundamental era de ordem prática: o de fazer uma exposição com um grande escultor (oficial) para vender suas obras. É bem verdade que Monet fosse um grande marchand, procurando sempre valorizar o seu trabalho, tentando fazer grandes negócios. Mas o final dos anos 1880 marcam o início de um período em que Monet não vive dificuldades financeiras tais que ele necessitasse expor para vender: ele já começa a ser considerado um grande pintor[104]. Somente esta razão parece ser insuficiente para que possamos apreender suas telas com representações de figuras. O problema se torna mais interessante ao abordarmos esta exposição por outro ponto de vista: porque Monet resolve expor com Rodin? Que tipo de afinidade surge entre ele e o escultor para que esta exposição ocorra? Isto é difícil de responder, mesmo porque Monet jamais vai mencionar o que quer que seja em relação a seus quadros para esta exposição nas inúmeras cartas que ele escreve a Georges Petit e a Rodin[105].

[104] Em 1883 Monet se muda para Giverny, aonde ele aluga a propriedade que pouco tempo depois ele compra. Sobre as dificuldades financeiras de Monet, há uma certa polêmica. É sabido que no início de sua carreira ele enfrenta problemas financeiros, mesmo porque sua família era contra seu aprendizado em pintura. Com o passar dos anos, estes problemas viriam a desaparecer, segundo Tucker, op.cit. (veja-se cap..I). O autor diz que em realidade Monet parece sempre ter tido o hábito de gastar mais do que tinha, daí suas dificuldades. Nos anos 1880, as dificuldades têm fim.

[105] Veja-se Daniel Wildenstein, vol. III, as cartas de 1889.

Há um capítulo na biografia de Geffroy que nos ajuda a contextualizar melhor estes quadros de figuras. Ele se entitula "Entre la Seine et l'Epte - figures dans la prairie"[106]. Geffroy diz o seguinte:

> *Au parcours des prairies qui bordent la Seine et l'Epte, il [Monet] trouva son inspiration familière de ses tones de cette annè-là, celles qui furent vues en 1889, et parmi lesquelles deux paysages avec figures marquèrent à la fois un retour à des idées qui eurent autrefois un commencement d'éxecution et une évolution nouvelle dans la personnalité de l'artiste.*

Monet parece se voltar para o tema de figuras na paisagem, que de acordo com o que sugere Geffroy, é algo que o pintor já teria abordado anteriormente. Talvez Geffroy esteja se referindo ao "Déjeuner sur l'herbe" e a "Femmes au Jardin".

Em seguida, numa outra passagem do mesmo capítulo, Geffroy coloca:

> *Forcément, il devait se préoccuper de la silhouette et de la tache produites par la figure humaine sur le ciel, l'eau et les verdures, il devait traduire sur des étoffes et sur des visages les vibrations et les frissonements de l'atmosphère.*

Geffroy parece entender que Monet também estaria preocupado, no que concerne o estudo da atmosfera e da luz, com efeitos que podem ser produzidos pela silhueta de uma figura. Então, de fato quadros como "Déjeuner Sur l'herbe" e "Femmes au Jardin" foram o inicio desta idéia, qual seja, de estudar os reflexos luminosos na figura humana, nas vestes de personagens.

Assim, Geffroy cita claramente pelo menos cinco quadros neste capítulo, nos quais ele sempre chama a atenção para a precisão de Monet quanto ao momento do dia e às estações do ano. Os dois primeiros são as duas versões de "Jovem com Guarda-sol" (1889), expostos na Galeria Georges Petit em 1889 (figs. 10 e 11). Os outros dois seriam "Passeio, tempo cinzento"

[106] Gustave Geffroy, op.cit., pp.195-198.

(Wildenstein 1203) e "Paisagem com figuras, Giverny" (Wildenstein 1204 - Art Institute of Chicago), de 1888. E enfim, "A Canoa sobre o Epte" (ou seria "A Barca Rosa"? - a descrição é sintética e cabível para ambas).

Geffroy cita os quatro primeiros tratando-os como se fossem dois *pendants* diferentes: o primeiro, dos dois quadros de uma jovem com um guarda-sol, e o segundo, os dois das figuras passeando. De fato, podemos considerá-los assim. Geffroy chama a atenção para o fato destes dois *pendants* representarem momentos diferentes do dia.

As duas versões de jovem com guarda-sol são representações de composição idêntica, concebidas em dois momentos diferentes do dia. A composição é certamente emprestada de "No Rochedo", no qual temos Madame Monet (Camille) com um guarda-sol passeando com seu filho Jean no alto de um morro. Também nas duas versões de "Jovem com guarda-sol", temos uma figura feminina que passeia no alto de um morro (a única diferença e a ausência de uma segunda figura - a do menino). Outro aspecto que aproxima estes telas é o ângulo de visão do observador da cena, que é de baixo para cima, ou seja, as figuras olham para baixo, em direção ao espectador. Além disso, nas três telas, Monet trata de representar o vento através de pinceladas que dão um caráter agitado à vegetação rasteira do morro, e tomam os vestidos esvoaçantes.

Mas há diferenças importantes a serem consideradas entre "No Rochedo" e as duas versões de "Jovem com Guarda-sol". A primeira delas é que "No Rochedo" não possui um *pendant*. O fato de existirem duas versões para "Jovem com Guarda-sol" coloca em questão o problema do movimento nas duas telas. Numa das versões, a jovem está voltada para a direita do quadro, na outra, ela se volta para a esquerda. Assim, o movimento dos dois quadros não é dado somente pela representação do vento, mas na relação de um com a outro, onde o espectador movimenta seu objeto. Além disso, a pincelada de "No Rochedo" parece definir melhor a

fisionomia dos dois personagens, contrariamente ao que vemos em "Jovem com Guarda-sol", onde o rosto da jovem é diluído por uma espécie de véu invisível (a atmosfera).

Este mesmo tipo de procedimento compositivo Monet vai adotar no *pendant* "Passeio, tempo cinzento" e "Paisagem com figuras, Giverny". Aqui os dois momentos do dia são explicitamente definidos: em "Passeio ..." , além de termos isto dado no título, Monet executa sua composição sob um céu nublado; em "Paisagem...", o pintor retoma a mesma composição num momento de final de tarde, e a paisagem se banha de uma atmosfera ou de uma luz dourada. Como nas duas composição de "Jovem com Guarda-sol", as composições são invertidas uma em relação à outra: em "Passeio...", o grupo de figuras anda da esquerda para a direita de tela (numa diagonal que sai para fora do quadro, pela frente); em "Paisagem...", o grupo vem da direita de tela.

Juntamente com estes dois *pendants,* Geffroy menciona "A Canoa sobre o Epte" (ou "A Barca Rosa"), o que nos permite fazer outro tipo de aproximação destas telas. Geffroy nos permite sugerir que Monet, mais do que uma preocupação com a questão da luz, estava preocupado com a questão do movimento. O próprio autor não parece se dar conta desta questão, mas ela está implícita ao colocarmos estes quadros num mesmo grupo de obras. Trata-se sempre de pinturas de figuras, *en plein air,* em momentos diferentes do dia, com mesma composição e que representam movimentos. No *pendant* "A Canoa sobre o Epte" e "A Barca Rosa", o movimento torna-se ainda mais enfatizado, já que Monet parece abolir a diferença de momentos do dia, mesmo porque ela não existe, pois trata-se de duas telas seqüenciais. Temos ainda o movimento de aproximação do espectador que torna mais complexa a questão do movimento.

Ao considerarmos a questão da composição, que nos leva a refletir sobre a questão do movimento, vemos que estes quadros possuem um enquadramento fotográfico muito forte. O *pendant* "Passeio..." e "Paisagem..." é revelador deste aspecto: o tipo de enquadramento é de uma câmera, e a idéia que temos é que as figuras caminham em direção ao espectador (atrás desta câmera) e que elas vão sair da tela. O processo é exatamente o mesmo da "Canoa sobre o Epte". Mais do que um close fotográfico, temos uma tomada cinematográfica (embora isto pareça ser um anacronismo).

Ao consultarmos o catálogo raisonné de Daniel Wildenstein[107], acabamos por encontrar, no mesmos anos, outros quadros com este tipo de concepção. Temos por exemplo, "Jovem no Jardim de Giverny" (1888), que representa Germaine Hoschedé (uma das enteadas de Monet) andando na alameda central do seu jardim. Como no *pendant* de "Passeio...", a personagem anda em direção ao primeiro plano do quadro, por onde sairia numa diagonal, como se estivesse passando em frente ao espectador. No caso de "Blanche Hoschedé pintando", a personagem olha em direção do espectador, que por sua vez, tem um enquadramento tão próximo da figura, que parece estar num movimento de aproximação dela.

Assim, o conjunto de telas da barca, em especial dos dois *pendants* que temos nele ("A Barca Azul" e "Duas Moras na Barca", e "A Canoa sobre o Epte" e "A Barca Rosa") se inserem neste conjunto mais amplo de quadros de figuras, cujo enfoque é outro que aquele dos efeitos luminosos. Eles estão presentes, mas o grande senhor destas telas é a questão do movimento, que dialoga com dois elementos fora da pintura, que por sua vez se relacionam entre si: a fotografia e o cinema.

[107] Veja-se vol. III (figs.12 e 13 no anexo de imagens).

Como vimos na análise da "Canoa sobre o Epte", os anos 1880 são marcados, na fotografia, pelas fotografias seqüenciais de movimentos de animais de Muybridge. Estas fotografias constituem-se em fotogramas de um mesmo movimento, o que permitiu aos pintores corrigir certos "erros" na representação de movimento. É o caso dos quadros dos jóqueis de Edgar Degas, que utilizou explicitamente as fotografias de Muybridge[108] . Os *pendants* de quadros de figura de Monet evoluem para a elaboração de fotogramas, como vimos em relação à "Canoa sobre o Epte".

Monet insere um novo elemento no diálogo com a fotografia: a idéia do movimento do espectador, que não está presente na fotografia destes mesmos anos. Esta questão só aparecerá no universo da fotografia a partir da invenção do cinema, que tem seus primórdios nos anos 1890. Há um artigo curioso de Steven Levine que relaciona a pintura de Monet destes anos com os filmes de Louis Lumière[109]. Segundo o autor, há uma enorme semelhança entre a estrutura dos quadros de Monet com algumas filmagens de Lumière. Um exemplo que Levine nos dá é a "Gare Saint-Lazare" de Monet (1877) e o filme "A chegada do trem" de Lumière. O autor coloca que até mesmo os críticos da época usavam os mesmos termos para falar de ambos, como neste exemplo que ele extrai de Rémy de Gourmont[110]:

> *Much the same words were used to describe Monet's art around 1900: "The mechanism seems photographic, but... the instantaneous snapshot [i.e. the painting] is a personal work of absolute originality. It is nature fixed in the very moment of sensation... One seems to be in front of a painting that differs very little from nature itself'.*

[108] Veja-se Aaron Scharf, op.cit., pp.205-209.

[109] Steven Levine, "Monet, Lumière and the cinematic time", *Journal of Aesthetics*, 1977-78, 36, n.4, pp.441-447. Este talvez seja o único texto que faça uma aproximação entre Monet e o cinema.

[110] apud. Steven Levine, op.cit., p.443.

Rémy de Gourmont percebe nas composições de Monet esta estrutura fotográfica, até mesmo ao falar da verosimilhança delas em relação à natureza. Este último elemento é, inclusive, outra forma de aproximar suas obras da fotografia[111].

As últimas pinturas de figuras de Monet tem, portanto, algo de novo em relação à sua produção anterior aos anos 1880: a questão do movimento, que aliás parece ser algo de grande relevância no mundo da arte nos anos 1880[112].

Além disso, o pintor parece desafiar a fotografia, num momento em que a pintura se sente ameaçada por esta nova arte: ele coloca a possibilidade de um terceiro movimento, o do espectador, é interessante lembrarmos que a partir dos anos 1900, os cineastas tentarão pela primeira vez colocar a câmera em movimento, e que neste contexto podemos dizer que Jean Renoir parece se referir ao universo dos quadros da barca de Monet em "La Fille d'Eau"[113].

A análise que fizemos acerca dos quadros de figura de Monet dos anos 1880 acaba por nos esclarecer sobre a exposição Monet-Rodin. Aparentemente não há nada em comum entre a obra de um artista e outro. Mas ao nos aproximarmos com cuidado da obra de Rodin, podemos encontrar dois elementos em comum com a obra de Monet. O primeiro, trata-se da questão do movimento: Rodin também parece se voltar para este problema. Uma escultura como "São João Batista" (pela primeira vez concebida em 1878 - bronze) é reveladora disto. Aaron Scharf coloca o fato desta escultura de Rodin ter sido relacionada a instantâneos de figuras caminhando de Marey (de 1887 c.)[114].

---

[111] A questão do realismo na fotografia, ou seja, da verossimilhança entre a fotografia e a natureza é uma das questões fundamentais de Aaron Scharf, op.cit. Ele vai abordá-la em diversos momentos do seu texto.

[112] Aaron Scharf, op.cit., considera que isto se deva em parte às fotografias seqüenciais, como as de Muybridge e Marey.

[113] Há uma cena em Jean Renoir em que temos uma barca que passa no espaço do ângulo de visão da câmera, mas esta última está fixada, ela não se move.

[114] Veja-se Aaron scharf, op.cit., pp.224-225.

O outro elemento, que está ligado à questão do movimento (pois ligado à questão da fotografia), é o problema da verossimilhança. Rodin por muitas vezes escandalizou os homens de seu tempo com suas esculturas, que pareciam ter sido moldadas de pessoas vivas. Este aspecto de "verdade" da sua obra é também um aspecto presente na análise das obras de Monet, como vimos na citação feita por Steven Levine acima.

Assim sendo, a exposição de Monet em conjunto com Rodin também nos é reveladora daquilo para que Monet se volta nos anos 1880: a questão do movimento, que vai ter continuidade nas pinturas em série de 1890.

III.4 - Monet e o tema da ponte

A representação de pontes está presente em toda a obra de Monet. Isto não denota nenhuma originalidade por parte do pintor, já que a ponte enquanto tema da pintura é largamente difundida no século XIX. Antes de Monet, o pintor romântico inglês Joseph Mallord William Turner explorou continuamente esta temática em sua obra. Outra fonte fundamental para o pintor é o Ukiyo-e, ou seja, as estampas japonesas. Monet vai dialogar com ambos.

Logo, ao tratarmos dos quadros de Monet representando pontes temos de considerar a produção de Turner e as estampas japonesas. Aliado a isto, observamos um terceiro aspecto dentro da obra de Monet. A ponte será abordada enquanto motivo, mais do que enquanto tema. Pois a ponte vai ser um dos elementos através do qual Monet vai trabalhar com as possibilidades de construção compositiva e com a questão do enquadramento. Um exemplo claro disso é "A Ponte Japonesa" do MASP[115].

[115] Veja-se a análise que fizemos anteriormente.

A evolução dos quadros representando pontes de Monet tem início com as telas nas quais vemos as pontes de passagem de Paris e Londres. Essa produção está muito ligada a obra de Turner. O conjunto de telas executadas sobre o tema da Gare Saint-Lazare (1877 c.) é um exemplo de como a obra de Turner está presente na concepção de Monet. Nesse conjunto, Monet representa os vapores dos trens dentro da estação, bem como na ponte da linha férrea "Europa". A referência imediata é "Chuva, Vapor e Velocidade" de Turner (1842). Aqui, ela se dá sob dois aspectos. Em primeiríssimo lugar, Monet, assim como Turner, tem a preocupação em representar os vapores dos trens que cobrem parcialmente a ponte "Europa"[116]. O outro aspecto diz respeito ao próprio tema do quadro, no qual aparece um trem, como temos no quadro de Turner. Evidentemente, existem diferenças fundamentais entre estes dois pintores, já que os objetivos de um e do outro são diversos. Turner executa sua representação para expressar o poder da máquina, que nos aparece como um monstro descontrolado, surgindo de um espaço indefinido[117]. Monet está preocupado com a representação dos efeitos dos vapores que exalam dos trens sobre a estrutura da ponte.

De qualquer modo, o diálogo com Turner é fundamental, pois Monet busca com isso uma execução com as pinceladas soltas de Turner, bem como uma tonalidade semelhante. Há um quadro de Monet, "O trem na neve"[118], que nos mostra explicitamente como o pintor está em diálogo com Turner. O trem também é representado como uma máquina enorme, e o brilho amarelo dos faróis numa paisagem quase noturna nos remete ao trem de Turner, muito embora sem o caráter dramático de "Chuva, Vapor e Velocidade".

---

[116] fig. 1 - "A Ponte *Europa*", 1877. Musée Marmottan, Paris (Wildenstein 442).

[117] fig. 2 - Londres, National Gallery.

[118] fig. 3 - 1875, Musée Marmottan, Paris (Wildesntein 356).

Há um acontecimento na vida de Monet que nos explica a presença da referência a Turner na sua obra. O pintor vai para a Inglaterra em 1870, aonde fica por um ano[119]. Pelas cartas que Monet escreve nesse período, sabemos o quanto ele se impressionou ao ver as obras de Turner. Nessa época, ele conhece outro pintor com quem ele vai dialogar na sua obra: James McNeil Whistler.

Da mesma época em que Monet esteve na Inglaterra data o primeiro conjunto de telas que ele executou de vistas do Tâmisa. Entre elas, uma das mais famosas é "Impressão: sol nascente"[120], que, como vimos anteriormente, foi exposta em 1874. Aqui, podemos perceber como a execução de Turner é retomada por Monet. Tomemos como exemplo "O Incêndio no Parlamento" de Turner[121], para vermos como Monet dialoga com ele. Os temas são diferentes nesse caso. O quadro de Monet focaliza barcos no Tâmisa e o de Turner, embora mostre o rio em grande parte, tem como tema o incêndio no Parlamento. Além disso, o quadro de Turner é um noturno, contrariamente ao quadro de Monet. O que interessa aqui, entretanto, é perceber como Monet se utiliza de uma técnica muito próxima à de Turner. Os quadros do pintor inglês têm uma fatura que resulta em algo semelhante à técnica de aquarela. Monet parece querer realizar este mesmo efeito ao executar "Impressão: sol nascente"[122]. Mesmo as pinceladas mais largas e aparentemente desordenadas sugerem o uso de uma técnica semelhante a de Turner. E finalmente, a tonalidade azul que Monet preserva como uma referência a Turner até a série de Londres dos anos 1900-1905. Além disso, há uma outra versão do "Incêndio no Parlamento", na

[119] Monet está fugindo da guerra franco-prussiana. Ele vai para a Inglaterra para não ser recrutado.

[120] fig. 4 - 1872, Musée Marmottan, Paris (Wildenstein 263).

[121] fig. 5 - Cleveland Museum of Art.

[122] Aliás, isto parece ser verdadeiro para todas as telas de Monet de Londres, dos anos 1870. Veja-se, por exemplo, "O Tâmisa antes de Westminster" (1871, Wildenstein 166).

qual Turner enfoca uma ponte em diagonal. A composição é exatamente a mesma que Monet vai utilizar em duas versões da "Ponte de Argenteuil"[123].

Entre as primeiras telas de Londres e as telas da Gare Saint-Lazare, Monet vai executar várias vistas do Sena em Argenteuil, nas quais vemos pontes representadas. A referência a Turner está na temática destas telas, já que o pintor inglês vai pintar uma série de aquarelas do rio Sena, quando da sua viagem à França[124]. Mas Monet, neste caso, está muito distante da produção de Turner, mesmo porque ele pinta várias telas antes da estadia na Inglaterra (que é o caso das telas de "*La Grénouillere*" de 1868). De qualquer modo, elas são importantes na evolução do tema da ponte em Monet, porque elas já marcam uma preocupação do pintor com a composição e com a questão do enquadramento. Em algumas telas representando a ponte de Argenteuil[125], a ponte aparece na margem direita da tela e é executada numa diagonal que vai em direção ao fundo, o que cria o efeito de profundidade nas telas. Aqui, a ponte é tema e motivo, no sentido de que ela é apresentada como tendo algum interesse e ao mesmo tempo, tem função primordial na estrutura da composição.

Nas telas da ponte de Argenteuil, Monet já demonstrava um interesse pelas estampas japonesas, devido à estrutura da composição. Ele representa a ponte numa diagonal, em que parte dela não aparece na tela. As estampas japonesas estão repletas de ângulos de observação que cortam a composição[126].

No conjunto de telas que representa a Gare Saint-Lazare com sua ponte "Europa", Monet executa algumas composições, cujo enquadramento é ainda mais próximo ao das estampas

[123] Veja-se a figura 8.

[124] Turner viaja para a França em 1829. Lá, ele executou uma série de aquarelas e gravuras dos rios franceses, entre eles, o rio Sena. Estas obras datam de 1830-32 c.

[125] figs.6 e 7 - "A Ponte de Argenteuil" (1874), National Gallery de Washington (Wildenstein 312); e "A Ponte de Argenteuil" (1874), Musée D'Orsay, Paris (Wildenstein 311).

[126] Veja-se fig. 9 - Hiroshige: "Vista de Yoshida".

japonesas, e mais surpreendentes. É o caso de "Gare Saint-Lazare, vista externa"[127]. Aqui, Monet utiliza uma pequena parte da ponte férrea para enquadrar a vista externa da estação. Há uma estampa de Hiroshige, na qual o tipo de enquadramento é o mesmo: trata-se de "Ryogoku sob uma lua noturna". Esta mesma estampa é comparada a um quadro de Whistler, "A antiga ponte de Battersea"[128].

A relação de amizade que se estabelece entre Monet e Whistler, a partir de 1870, é reflexo também dos interesses artísticos comuns aos dois pintores. Assim como Monet, Whistler também tem a obra de Turner em grande estima. Além disso, ele divide com Monet o amor pelas estampas japonesas.

Disso resulta que a série das vistas do Tâmisa que Monet faz entre 1901 e 1905 se liga à produção de Whistler[129] . Como vimos na análise da "Ponte Japonesa" do MASP, a série das vistas do Tâmisa deste período é marcada por um tipo de composição, na qual os objetos representados são formas fantasmagóricas imersas num espaço de brumas. Na sua série de noturnos, Whistler também procede deste modo (veja-se o exemplo citado anteriormente). O tema é o mesmo de Monet, ou seja, a ponte e o rio Tâmisa; e assim como Whistler, Monet fez uso de um tom azulado delicado e um pouco sombrio[130]. Enfim, o que interessa aos dois pintores é uma coisa somente: a névoa, a bruma densa que transforma a forma a até mesmo a matéria das coisas. Numa conversa com o colecionador René Gimpel, Monet diz o seguinte[131]:

[127] fig. 10 - 1877, coleção particular (Wildenstein 447).

[128] Veja-se Isaburo Oka, *Hiroshige: Japan's Great Landscape Artist*, Nova Iorque, Kodansha America, p.76.

[129] Monet retorna à Inglaterra em 1901, em visita a um de seus filhos.

[130] Nas composições de Whistler o tom é ainda mais sombrio por se tratarem de noturnos. Devemos lembrar ainda que a série de noturnos de Whistler reúne também representações de vistas de rios de outras cidades, como Veneza, por exemplo. Monet também executaria uma série de vistas de Veneza nos anos 1908-1911.

[131] René Gimpel, op.cit., p.73.

(...) Eu adoro Londres, muito mais do que o campo inglês; Eu adoro Londres, é uma massa, um todo, e é tão simples. Mas o que eu mais adoro em Londres é a bruma. Como os pintores inglese do século XIX representavam casas tijolo por tijolo? Eles tinham de pintar tijolos que eles não podiam ver, e de fato não viam!

Isso é, Monet se volta para a névoa londrina ao executar a série das vistas do Tâmisa. Como já vimos anteriormente, no caso das representações de Waterloo bridge e da Charing Cross bridge, Monet procurou explorar a forma da ponte para organizar sua composição. Vimos também que o pintor toma um ângulo de visão recuado, de tal modo que temos uma vista da ponte à distância e de cima para baixo.

A discussão em torno da questão da composição nas telas de Monet que representam pontes é fundamental. Nelas percebemos como o pintor constrói suas telas de maneira estruturada, do mesmo modo que ele o fez em "A Canoa sobre o Epte" do MASP. Também, nas telas representando pontes, principalmente a partir dos anos 1880, Monet revela uma preocupação com o movimento, que se reflete no tipo de enquadramento do qual ele se utiliza. As telas das pontes também estão ligadas à fotografia, a começar pelos quadros das pontes de Londres.

As fotografias de Alvin Langdon Coburn[132] de vistas de Londres datam aproximadamente dos mesmos anos dos quadros de Monet sobre o mesmo tema. Dois elementos importantes devem ser lembrados: Coburn, assim como Monet, também vai fazer referência às estampas japonesas, através dos efeitos de corte.

[132] Coburn é um fotógrafo americano que desde a adolescência vive na Inglaterra. Ele é considerado como um fotógrafo simbolista. Ele nasce em 1882 e morre em 1966.

Veja-se o livro de Nike Weaver, *Alvin Langdon Coburn, Symbolist Photographer*, Nova Iorque, Aperture Foundation Inc., 1986.

Além disso, e mais fundamentalmente, Coburn se volta para os efeitos atmosféricos sobre as construções de Londres. Um exemplo revelador desta preocupação é "Da Ponte de Westminster' (1905, fig. 11), no qual vemos o edifício do Paramento Inglês imerso numa bruma a aonde ele aparece como uma grande forma escura.

Duas outras fotografias de Coburn representam as pontes de Londres. Uma é "A Ponta da Torre" (1906 c., fig. 12) e a outra é "A Catedral de São Paulo do rio" (1906 c., fig. 13). Principalmente no que se refere à segunda fotografia, a ponte é, como em Monet, utilizada como estrutura compositiva. Ela é representada sob um ângulo de visão mais próximo, o que faz com que as margens do rio sejam eliminadas da fotografia. O ângulo que Coburn toma da ponte é frontal.

Este mesmo tipo de enquadramento Monet vai adotar nas suas séries da ponte japonesa. Como vimos na análise da versão do MASP, as séries em questão também são pretextos para que Monet explore as possibilidades compositivas, fazendo uso, inclusive, do formato das telas. Vimos como ele cria um efeito de maior movimentação da tela ao representar a ponte em telas quadrangulares.

Ao analisarmos a primeira série da ponte japonesa, observaremos que de uma tela à outra, Monet tende a deslocar seu ângulo de visão para a esquerda do objeto (no caso, a ponte), de tal forma que em alguns quadros, ele representa a margem esquerda da tela[133]. O mesmo tipo de procedimento Monet adota na elaboração da série da Catedral de Rouen (1893-1895), aonde gradualmente o olhar do observador se desloca, aumentando na margem esquerda da tela, uma abertura que deixa entrever o céu[134]. A primeira série da ponte japonesa data de poucos anos depois da execução dos quadros da barca. Mais uma vez, Monet revela um interesse pela questão

[133] Veja-se figs. 15,16 e 17 do cap. da análise da "Ponte Japonesa" do MASP.

[134] Veja-se figs. 4,5 e 6, idem.

do movimento em relação à fotografia. Bem como nos dois *pendants* sobre o tema da barca, Monet parece elaborar fotogramas de um mesmo objeto. Isto fica muito claro quando nos deparamos com as três versões à distância do laguinho com a ponte que o pintor realiza para a primeira série (Wildenstein 1668, 1669 e 1670[135]). Aqui ele oscila o olhar da esquerda para a direita até centralizar a ponte na composição.

Na segunda série da ponte japonesa, essa questão se modifica. Monet não mais explora a questão do movimento propriamente dito, mesmo porque ele não parece trabalhar no nível da representação do que ele vê. O que Monet vê, desde um quadro como "A Canoa sobre o Epte", se torna uma coisa muito complexa. A idéia de se voltar para o seu jardim enquanto tema modifica de forma relevante o que se consideraria o princípio do *plein air*. Inicialmente, esse princípio está baseado na representação de uma paisagem natural. Ora, o jardim de Monet não é uma paisagem natural, pois trata-se de uma paisagem construída, planejada (como todo jardim). Logo esta paisagem se submete a uma outra ordem, humana. Monet reúne no seu jardim tudo aquilo que ele quer pintar numa paisagem natural, ao mesmo tempo. Seu jardim implica num deslocamento e numa reordenação da organização natural das coisas. O jardim d'água é duplamente forjado, já que além desta reordenação, ele é uma recriação de uma paisagem distante: a japonesa.

O princípio da primeira série da ponte japonesa é o mesmo que vimos na "Canoa sobre o Epte". Na segunda série, Monet se abstrai do problema da representação. Vimos na análise da versão do MASP como ele tende a uma abstração. Neste processo, aquilo que era representação de movimento na primeira série se transforma num outro elemento pictural: as possibilidades compositivas a partir do formato da tela.

[135] Veja-se figs. 12,13 e 14, idem.

A representação do tema da ponte em Monet está ligada a um estudo da composição por parte do pintor. No que concerne a composição, Monet dialoga com a fotografia e as estampas japonesas, que utilizam efeitos de corte. Enquanto tema, numa primeira instância, Monet é marcado pela pintura inglesa (Turner e Whistler). As duas séries da ponte japonesa revelam seu interesse por este tema tal como ele foi realizado nas estampas japonesas.

IV - Conclusão

O processo de análise dos quadros de Monet da coleção do MASP levou a algumas considerações sobre a obra do pintor como um todo. Em parte, isto se deve ao fato da "Canoa sobre o Epte" e da "Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny" serem num certo sentido excepcionais dentro do conjunto da sua obra. Em primeiro lugar, não havia um estudo levado a cabo das duas obras por questões circunstanciais: a distância delas em relação aos grandes centros de estudo de Monet e do impressionismo (notadamente Estados Unidos e França). À questão circunstancial, acrescente-se o fato destas telas não terem suscitado o interesse de pesquisadores, em particular "A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny". Com relação à "Canoa sobre o Epte", encontramos na documentação do museu diversos pedidos autorizando a reprodução do quadro. No entanto, a reprodução do quadro raramente acompanhava uma consideração mais aprofundada sobre ele. Apesar dos textos de William Seitz, Joel Isaacson e mesmo o recente texto de Ettore Camesasca[136], é como se "A Canoa sobre o Epte" tivesse ficado isolada em relação aos estudos sobre o Monet. Isto acontece de modo mais enfático com relação à "Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny", não somente por este isolamento, mas também pelo fato dela estar inserida numa série do pintor que é muito pouco tratada pelos historiadores da arte.

Se por um lado, este isolamento (até mesmo geográfico) dificultou o estudo destas obras, por outro, há um outro aspecto da excepcionalidade delas que talvez seja mais relevante do que o

[136] William C. Seitz, op.cit., p. 106; Joel Isaacson, *Claude Monet:observation and reflection*, Oxford, Phaidon, 1978, p.221; Ettore Camesasca, op.cit., pp. 106-108.

primeiro. "A Canoa sobre o Epte" e "A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny" são composições que se distanciam da noção de impressionismo que se criou a partir das obras de Monet. Como vimos com a análise dos quadros, eles privilegiam explicitamente a composição. A questão da captação dos efeitos atmosféricos embora apareça, não é exatamente aquilo que mais nos chama a atenção nas duas telas. O grande impacto que elas têm é na concepção da composição, principalmente no caso da "Canoa sobre o Epte".

Ao considerarmos a composição nas telas do MASP, abrimos um outro caminho dentro da obra de Monet. Este caminho nos releva de um lado, várias outras telas aonde Monet explora as possibilidades da composição. De outro, a composição de Monet desenvolvida neste conjunto de telas está intrinsecamente ligada à fotografia e ao cinema. É evidente então que ela não se adequasse à construção da figura de Monet como um pintor impressionista. Isto não quer dizer em absoluto que ele de fato não o seja. Monet é um pintor impressionista; podemos dizer mesmo (como vimos anterioremente) que ele é o pintor impressionista. Apenas sua idéia de impressão não se baseia naqueles preceitos de objetividade óptica que nos vêm sendo passados como sendo impressionistas até hoje.

A relação de Monet com a fotografia se revelou de forma intensa nas duas telas. Na "Canoa sobre o Epte", vimos como a idéia de *pendant* é utilizada no sentido do enquadramento fotográfico e do movimento seqüencial. Além disso, a fotografia estava efetivamente presente no momento em que Monet trabalhou nos seus quadros da barca, devido à presença de Theodore Robinson e seus estudos fotográficos. No caso da "Ponte Japonesa...", Monet parece explorar a idéia de enquadramento tendo em vista o formato da tela, o que nos revela uma apreensão abstrata da pintura.

Juntamente com a fotografia temos a influência das estampas japonesas na sua obra, como vimos especialmente no caso da "Canoa sobre o Epte", cuja concepção está inevitavelmente associada à sua coleção de estampas japonesas. Tanto a fotografia quanto as estampas representam um interesse muito forte pela questão do enquadramento, conseqüentemente, da composição, e da questão do movimento. O movimento aparece na forma fragmentária dos *pendants* e das séries, bem como numa espécie de suspensão atemporal que vemos nos grandes painéis decorativos. De qualquer forma, a captação do instante no caso das séries, ou seja, a representação de vários momentos do dia também revelam o interesse do pintor por aquilo que é cambiante, no transformar-se constante das coisas.

Isto implicaria ainda na questão do tempo, que a partir das séries de 1890, é o tempo do instante, como que fixado e que adquire sua fluidez ao olharmos todos os quadros de uma série em conjunto. A fotografia, por princípio, é de mesma natureza, ou seja, ela capta um instante, fixando-o. O cinema nada mais é do que justamente um avanço em direção da percepção da fluidez do tempo em sua totalidade. Assim sendo, Monet deve muito de sua arte do período de Giverny às mesmas idéias e princípios que deram origem à fotografia e ao cinema.

Mas a fotografia e o cinema, como bem nos lembra André Bazin[137], instauram um universo paralelo à realidade, que como as outras artes, têm seus próprios princípios e sua própria linguagem. Ao tratarmos desta linguagem verificamos que Monet deve muito ao enquadramento fotográfico e à idéia fotográfica de movimento. É possível que o inverso também ocorra, já que vemos a pintura de Monet ser retomada em cenas de filmes franceses do período. Monet participa desta nova linguagem, revelando-se um astuto compositor de suas telas, sempre com concepções novas em relação ao que ele mesmo fez anteriormente.

[137] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Poitiers, Éd. du Cerf, 1981 (col. "7e. Art"), p.66.

A relação com as estampas japonesas além de se dar no uso da composição cortada, ocorre no nível do universo que Monet toma para si. O pintor cria uma paisagem japonesa em seu jardim, que por sua vez é absolutamente francês. É como se ocorresse uma superposição de linguagens, a dos costumes franceses e aquela dos japoneses. Aliás, o Japão não foi redescorberto por acaso num momento em que principalmente os hábitos de lazer são tão semelhantes nos dois países. "A Canoa sobre o Epte" é um exemplo claro deste procedimento de superposição: sua composição é tirada de uma estampa japonesa, que é utilizada para representar um universo francês.

V - Bibliografia

Obras sobre Claude Monet

ADHÉMAR, H.; DISTEL, A.; GACHE, S. - *Hommage à Claude Monet: 1840-1926*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980.

ADRIAN, D. - "Report from Chicago. Monet extravaganza: ifs and buts", *Art in America*, 1975, 63, n. 4, pp. 92-93.

AITKEN, G.; DELAFOND, M. - *La Collection d'Estampes Japonaises de Claude Monet à Giverny*, Paris, Bibl. des Arts, 1983.

ALAZARD, J. - "La collection Frédéric Lung", *Études d'Art*, 1952, t. VI , pp. 59-71.

ALPHANT, M. - *Monet entre Seine et jardin: les années d'Argenteuil*, Argenteuil, Bibl. Municipale, 1990.

ARCANGELI, F. - "Mostre a Parigi: Monet", *Paragone*, 1952, n. 31, pp. 54-61.

ARCANGELI, F.; TASSI, R. (introd.) - *Monet*, Bolonha, Nuova Alfa, 1989.

AUPIERRE, D.; ROBERT, P. - "Giverny: La Rançon de la Gloire", *Monuments Historiques*, 1989, n. 165 (set-out), pp. 98-101.

AUSTIN, R. - "Mallarmé critique d'art", *Artist and Writer* (Mél. J. Seznec), vol. I, 1974, pp. 153-162.

BACHELARD, G. - "Le peintre solicité par les éléments", *XXe Siècle*, 1954, n. 4 , pp. 11-12.

_____ - "Les Nymphéas ou les surprises d'une aube d'été", *Verve*, 1952, n. 27-28, pp. 59-67.

BARZUN, J. - "Romantism: defition of a period", *Mag. of Art*, 1949, t. 42, pp. 243-248.

BAZIN, G. - "Ephémérides impresionnistes. Thèmes et variations impressionnistes. Métiers impressionnistes.", *Amours de l'Art*, 1947, pp. 103-200.

BÉARN, P. - "Tempêtes", *Formes et Couleurs*, 1947, n. 3, pp. 67-75.

BELDIMAN, I. - "Nicolae Grigorescu intre artistii epocii sale", *Arta*, 1988, 35, n. 5, pp. 3-9.

BERNIER, R.R. - "The Subject and Painting: Monet's 'Language of Sketch'", *Art History*, 1989, 12, n. 3 (set.), pp. 298-321.

BESSON, G. - "Lettre à la Brabançonne", *Arts Plastiques*, 1952, n. 4, pp. 279-288.

_____ - *Claude Monet: 1840-1926*, Paris, Brown, s.d. , col. "Les Maîtres", 32.

_____ - *Monet*, Paris, Brown, 1951.

BIALOSTOCKI, Jean - "Jardin des delices: images du désir dans l'art du XIXe siècle", *Revue de l'Art*, 1986, n.74, pp.13-20.

BOEHM, G. - "Mnenosyne. Zur kategorie des erinnenden sehens, BOEHM, G. (ed.)- *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl*, Munique, Fink, 1985.

BONDEVILLE, E. - "Aux Carrefours de l'Impressionnisme", *Acad. des Beaux-Arts*, 1974-75, aparecido em 1978, vol. I, pp. 35-36.

BOSETTI, P. - "In Jedem Augenblick ein neues bild", *Art*, 1990, Hamburgo, 39, n. 2 (fev), pp. 92-97.

BOVI, A. - "L'Impressionismo francese: la ricerca del tempo ritrovato. Lettere inedite di Claude Monet", *Arti*, 1975, 25, n. 10-12, pp. 11-18.

BRAFF, P. - resenha crítica de Isaacson, J. [1978], *Art Bulletin*, 1980, 62, n. 2, pp. 231-233.

BRINER, E. - "Europäische kunst in Zurich. Zur Austellung im Kunsthaus Zurich", *Kunst und Volk*, 1950, t.XII, p. 87.

BRUNET WEINMANN, M. - resenha crítica de Jones, C.; Gordon, R.; Toulgouat, J.M.; Forge, A. [1975], *Rocar.*, 1978-79, 5, n. 1, pp. 84-86.

BRUNIUS, T. - *Mutual Aid in the arts from the second Empire to Fin-de-Siècle*, Uppsala univ., Estocolmo, Almqvist and Wiksell, 1972.

BUSCH, G. - *Claude Monet 'Camille': die dame im grünen kleid. Vom realismus zum Impressionismus. Vortrag...*, Munique-Nymphentung, Carl-Friedrich von Siemens-Stift, 1981, col. "Themen".

BUTOR, M. - *Répertoire III*, Paris, Ed. de Minuit, 1968.

CANNON BROOKES, P. - *Claude Monet 1840-1926: an exhibition of paintings from the National Museum of Wales*, Cardiff, National Museum of Wales, 1980.

CASTELFRANCO, G. - "La Biennale Internazionale d'Arte di Venezia", *B. d'Arte*, 1948, t. 33, pp. 277-283.

COCKING, J. - "Proust and Painting", *French 19th century paiting and litterature* (simpósio, Manchester 1969), 1972, vol. I, pp. 305-324.

COE, B.T. - "Claude Monet's 'Boulevard des Capucines': after a century", *Nelson Gall. Atkins Mus. B.*, 1974-75, 5, n. 3, pp. 5-15.

COGNIAT, R. - "L'Impressionnisme et l'art contemporain", *Arts Plastiques*, 1948, pp. 179-180.

COTTÉ, S. - *Monet*, Paris, H. Scrépel, 1974.

COURTHION, P. - "La Seine, atelier de l'Impressionnisme", *Médicine de France*, 1951, n. 22, pp. 17-28.

CURSITER, S. - "The Nation's treasures. The National Galleries of Scotland", *Studio*, 1945, t. 130, pp. 97-106.

DELOUCHE, D. - "Monet et Belle-Île en 1886", *Bulletin Amis Mus. Rennes*, 1980, n. 4, pp. 27-55.

DIEHL, G. - "Les Peintres face à la Machine", *Art Pésent*, 1948, n. 7-8, pp. 40-41.

DISTEL, A.; GACHE, S. - "Expositions. Grand Palais. Hommage à Claude Monet", *Revue du Louvre*, 1980, 30, n. 1, pp. 59-61.

DITTMANN, L. - "Zum sinn der farbgestaltung im 19 jahrhundert", *Beitr. Z. Problem Stilpluralismus* (congresso Munique, 1975), 1977, vol. I, pp. 93-118.

DORIVAL, B. - "L'Impressionnisme", *Dessin*, 1947, pp. 351-364.

DOSCHKA, R.; DUMONT, F. - *Claude Monet* (catálogo de exposição), Balingen, Alemanha, Stadt Balingen, 18/06-31/08, 1992.

DUNN, R.T. - "The Monet-Rodin exhibition at the Galerie Georges Petit in 1889", *Dissertation Abstr.*, 1978-79, 39, n. 10, pp. 5772-5773.

ELDERFIELD, J. - "Monet's Series", *Art International*, 1974, 18, n. 9, pp. 28-29 e 45-46.

EMMRICH, I. - "Das wissenschaftliche weltbild in der ästhetischen struktur der bildenden künste" IN: Müller, W.L. (ed.) - *Wissenschaftliches weltbild, arbeiterklasse, gestaltete umwelt*, Akten Kolloquium (1-2 de fev., 1977), Dresden, Dresden Tech. Univ. Sckt. Architektur, pp. 19-30.

ESKRIDGE, Robert - "Bergson, Monet, and the Series of *Meules*", *Art History*, inverno, n. 459, 1984, s.p.

EUGEN, P. - "A Manet and a Monet", *Smith College Mus. Art B.*, 1947, n. 25-28, pp. 3-8.

_____ - "Monet och hans maleri"[Monet e sua pintura], *Ord och Bild*, 1947, pp. 449-458.

FAISON, S.L. - "First Impression", *Art News*, 1949-50, t. 8, n. 6, pp. 35-37 e 57.

FELLENBERG, W. von - "Nymphéas", *Weltkunst*, 1986, 56, n. 18, pp. 2516-2518.

FERRIER, M. - "Une exposition sur les origines de l'art contemporain à Strasbourg", *Mus. de France*, 1948, pp. 11-14.

FIERENS, P. - "De David à Cézanne", *Arts de France*, 1948, n. 21-22, pp. 10-14.

FLAM, J. - "Monet's Way", *NY Review of Books*, 1990, 37, n. 8, (17/05), pp. 9-13.

FLORISOONE, M. - "Van Gogh et les peintres d'Auvers", *Amours de l'Art*, 1952, 31e. année, n. sp., pp. 8-27.

FORGE, A. - "Monet in the 90's", *New Criterion*, 1990, 8, n. 9 (maio), pp. 25-29.

FRANCIS, H.S . - "Two landscapes by Claude Monet", *B. Cleveland Mus. Art*, 1948, t. 35, pp. 4-7.

_____ - "Spring flowers by Claude Monet", *B. Cleveland Museum of Art*, 1954, t. 41, pp. 23-24.

FRANKFURTER, A.M. - "The Goetz Collection", *Art News*, 1951, set., pp. 26-51.

FRONTISI, C. - "Le soleil de l'Impressionnisme. Histoire et historiographie de l'art", *L'Écrit-voir*, 1986-87, 9, pp. 13-21.

GEELHAAR, C.; BOEHM, G.; MEYER, F.; SCHMIDT, A.; STOLL, R.T. - *Claude Monet: 'Les Nymphéas': impression, vision*, Paris, Seghers, 1988.

GEORGES-MICHEL, M. - "Tra Fauves e Cubisti", *Biennale di Venezia*, 1950, n. 2, pp. 9-10.

GODFREY, F.M. - "Rebirth of an aesthetic ideal. An essay in two parts on three masters of art appreciation: Pater, Wilde and Fry", *Studio*, 1948, t. 135, , pp. 150-151 e 182-195.

GORDON, R. - "The Lily pond at Giverny: the changing inspiration of Monet", *Connoiseur*, 1973, 184, n. 741, pp. 154-165.

GORDON, R.; JOYES, C.R. - "Claude Monet in Giverny", *Du*, 1973, 33, n. 12, pp. 872-893.

GORDON, R.; STUCKEY, C.F. - "Blossoms and Blunders: Monet and the state, I", *Art in America*, 1979, 67, n. 1, pp. 102-117.

GRIGAUT, P.L. - "Monet's Seine at Asnières", *B. Detroit Inst. Arts*, 1948-49, t. 28, pp. 86-88.

GROHN, H.W. - "Harpifnies und Monet", *Weltkunst*, 1980, 50, n. 7, pp. 868-869.

GROWE, B. - "Natur als dynamisches Ereignis", *Weltkunst*, 1983, 53, n. 3, pp. 200-201.

GUILLAUD, M.; CLEMENCEAU, G. - *Claude Monet: les Nymphéas au Musée de l'Orangerie*, Paris, Ed. Guillaud, 1991.

HAMILTON, George - *Claude Monet's paintings of the Rouen Cathedral*, Charleton Lecture, 1959. London, Oxford University Press, 1960.

HAYS, P. - "Monets wettlauf mit dem licht", *Pan* (Offenburg), 1990, n. 12, pp. 48-53.

HEEDHAM, G. - "The Paitings of Claude Monet, 1858-1878", *Dissertation Abstr.*, 1971-72, 32, n. 9, 5129A.

HENNUS, M.F. - "Het niewwe 'Musée de l'Impressionnisme' te Parijs", *Maandbl. v. beeld. Kunsten*, 1947, pp. 271-277.

HERBERT, R. - "Method and Meaning in Monet", *Art in America*, 1979, 67, n. 5, pp. 90-108.

HOOG, M. - "'La Cathédral de Reims' de Claude Monet ou le tableau impossible", *Revue du Louvre*, 1981, 31, n. 1, pp. 22-24.

_____ - *Les Nymphéas de Claude Monet au Musée de l'Orangerie*, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1989.

_____ - *Monet* (trad. do francês), Londres, Eyre Methuen, 1978.

HOUSE, J. - "A new Monet catalogue", *Burlington Magazine*, 1978, 120, n. 907, pp. 678-681.

_____- "New Material on Monet and Pissarro in London in 1870-71", *Burlington Magazine*, 1978, 120, n. 907, pp. 636-642.

_____- *Monet: Nature into Art*, London, Yale University Press, 1986.

HOWARD, M. - *Monet*, Londres, Brompton, 1989.

HUBBARD, R.H. - "The Recent Acquisitions of the National Gallery of Canada", *Art Quarterly*, 1947, t.X, pp. 222-231.

HUGELSHOFER, W. - "Hugo von Tschudi und die moderne kunst", *Du*, 1948, n. 3, pp. 12-22.

HULFTEGGER, A. - "La peinture et le dessin", *Amours de l'Art*, 1945, pp. 125-136.

HUNTER, E.R. - "Norton Gallery adds to its collection", *Art Digest*, 1947, n. 6, pp. 13 e 35.

HUSSEN, A.H. - "Claude Monet in Zaadam, Amsterdam in 1871", *Amstelodamum*, 1974, pp. 156-164.

HUTH, H. - "Impressionism comes to America", *Gazette des Beaux-Arts*, 1946, t. 29, pp. 225-252.

ISAACSON, J. - "'La Débâcle' by Claude Monet", *University of Michigan Mus. Art Bulletin*, 1978, 1, pp. 1-15.

_____ - "Monet in Chicago", *Burlington Magazine*, 1975, 117, n. 867, p. 429.

_____ - *Monet: observation and reflection*, Oxford, Phaidon, 1978.

_____ - Resenha crítica de Levine, S. Z. [1976], *Art Bulletin*, 1980, 62, n. 1, pp. 171-178.

JAFFÉ, H.L.C. - "Claude Monet, Blanc regen" [Claude Monet, chuva azul], *Openbaar Kunstbezit*, 1972, 16, 1a-1b.

JANIS, E.P. - "Monet in the 90's", *The Burlington Magazine*, 1990, 132, n. 1053 (dez.), pp. 887-889.

JOHNSON, L.F. - "The beginnings of Modernism", *Honolulu Acad. Arts Journal*, 1978, 3, pp. 39-55 e 77-81.

JOURDAIN, F. - "Réfléxions d'un vieil artiste à propos de William Turner et de Paul Klee", *Pensée*, 1948, n. 18, pp. 99-106 - I.

JOVE, J.M. - "El Impresionismo y los Impresionistas Españoles", *Arbor*, 1952, t. 22, n. 77-80, pp. 24-45.

JOYCE, C. - *Monet at Giverny*, Londres, Mathews Miller Lombard Ltd., 1975.

KALITINA, N.; BAISKAIA, A.; GUEORGUIEVSKAIA, E.; MALIAREVITCH-MILLOT, D.; MANDRYKA, O. - *Claude Monet: tableaux des musées d'URSS*, Paris, Ed. Cercle d'Art, 1990.

KENDALL, R. (ed.) - *Claude Monet par lui-même: tableaux, dessins, pastels, correspondance*, Evreux, Ed. Atlas, 1989.

_____ - *Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters*, Londres, Macdonald Orbis, 1990.

KENDALL, R. - "More than meets the eye: Monet's series paintings at the Royal Academy", *Apollo*, 1990, 132, n. 345 (nov.), pp. 344-347.

KENNER, R. - "Monet: Beyond Impressionism", *Art and Antiques*, 1990, 7, n. 2 (fev), pp. 50-57.

KÜSTER, B. - *Claude Monet: ein maler-leben*, Hamburgo, Ellert und Richter, 1987.
Les Impressionnistes, Renoir, Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Degas, Paris, Le Chêne, (col. "Le Musée Universel"), 1950.

Lettere inedite di Claude Monet. A cura di M.R. Provetti, Assis-Roma, B. Carucci, 1974.

LÉVÊQUE, J.J. - *Monet*, Fribourg, Ed. Medea, 1981.

LEVEY, M. - "Claude Monet: The Luncheon", *Art News*, 1989, 88, n. 8 (out.), pp. 91-92.

LEVINE, S.Z. - "Monet's Pairs", *Arts Magazine*, 1974-75, 49, n. 10, pp. 72-75.

_____ - "Monet, Lumière and the cinematic time", *Journal of Aesthetics*, 1977-1978, 36, n. 4, pp. 441-447.

_____- "Seascapes of the sublime: Vernet, Monet and the oceanic feeling", *New Litterary History*, 1985, 16, n. 2, pp. 377-400.

_____- *Monet and his critics*, Nova Iorque, Garland Publ., (col. Outstanding dissertations in Fine Arts), 1976.

LHOTE, A. - "L'Art et l'Intelligence", *R. Paris*, 1950, Junho, pp. 135-138.

LIEBERKNECHT,H. - "Claude Monets experiment: die bilder der kathedrale von Rouen", *Kunstgesch. Aufsätze* (Mél. H. Ladendorf), 1969, vol. I, pp. 139-151.

MAISON, K.E. - "French Paintings in the Gwendoline E. Davies bequest", *Apollo*, 1952, t. 56, pp. 4-6 e 35-37.

MARANDEL, J.P. - "Monet in Chicago", *Art Gallery*, 1974-75, 18, n. 6, pp. 47-49.

MARTINI, A. - *Monet* (trad. do italiano), Nova Iorque, Avenel Books, distrib. Crown Publ., 1978.

MARX, H. - "Poesie des wirklichen. Claude Monet zum 50. Todestag", *Bild. Kunst*, 1976, 24, n. 12, pp. 604-606.

MAXON, J. - "monet exhibition", *B. Art Institute of Chicago*, 1975, 69, n. 2, pp. 2-4.

MCEWEN, J. - "Rites of serialization", *Country Life*, 1990, 184, n. 36 (6 set.), pp. 110-111.

MÉRICOURT, S. - "Claude Monet père de l'Impressionnisme", *Peintre*, 1952, n. 37, pp. 8-9.

MESSINA, M.G. - "Maupassant, Monet e l'archetipo del pittore en plein air", *Ricerche di storia*

dell'Arte, (aparecido em 1991), 1990, n. 40 (título do fascículo: "Arte e letteratura nella Francia dell'Ottocento"), pp. 49-60.

METKEN, G. - "Ein schilderer des bürgerlichen zeital", *Weltkunst*, 1980, 50, n. 8, p. 1033.

_____ - *Monet - Peintures* (introd. de Helène Adhémar...), Paris, Le Chêne, 1950.

_____ - *Monet and the beginnnings of Impressionism* [Twentieth anniversary exhibition], 8 out. a 6 nov., - Manchester Currier Gallery of Art - Manchester, N.H., Currier Gal, 1949.

MONTEIL, A. - "Manet, Degas, Monet, Cézanne, Bonnard", *Weltkunst*, 1977, 47, n. 17, p. 1628.

MOREY, C.R. - "A Mediaevalist look at Modern Art", *Arti Figurative*, 1946, t.II, pp. 60-68.

MORISANI, O. - *Il lingauggio di Claude Monet e la crisi dell'Impressionismo*, Nápoles, Libr. Aci. ed., 1971.

NEUGASS, F. - "Amerikanische sammlungen", *Weltkunst*, 1953, t. 23 , n. 9, p. 4.

NEWTON, E. - "French Painters. VIII, Claude Monet", *Apollo*, 1952, t. 56, pp. 195-198.

OCHSÉ, M. - "Les peintres poètes de l'hiver", *R. Française*, 1949, n. 16, fev. pp. 34-40.

PETRIE, B. - *Claude Monet, the first of the impressionists*, Oxford, Phaidon, 1979.

PICKVANCE, R. - "Paris. Monet symposium", *Burlington Magazine*, 1981, 123, n. 945, p. 760.

PIGUET, H. - "Blanche Hoschédé-Monet (1865-1947), peintre impressionniste", *Précis Analytique des Travaux de l'Academie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, 1985-86 (aparecido em 1988), pp. 323-327.
pp. 1-4.

RAPETTI, R. - *Monet*, Paris, Ed. du Montparnasse, col. "Les Plus Grands Peintres", 1990.

RATHBONE, P.T. - "French impressionist paitings in St. Louis private collection", *Connoisseur*, 1954, t. 133 , pp. 283-288.

RENAUDIN, A. - "Claude Monet, cinquante ans après", *Précis Analythique Trav. Acad. de Sciences et Belles Lettres de Rouen*, 1976, aparecido em 1978, vol.I, pp. 197-203.

REUTERSWARD, O. - *Monet. En konstnärshistorik.*., Estocolmo, Albert Bonniers, 1948.

REWALD, J. - "Extraits du Journal inédit de Paul Signac. I. 1894-1895", *Gazette des Beaux-Arts*, 1949, t. 36, pp. 97-128.

_____- "Theo van Gogh, Gospil, and the impressionists. 1. 2", *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, 81, n. 1, pp. 1-64; n. 2, pp. 65-108.

RIECHEL, D.C. - "Monet and Keyserling. Toward a grammar of literary impressionism", *Colloquia German.*, 1980, 13, n. 3, pp. 193-219.

ROGER-MARX, C. - "La rose et les peintres", *Formes et Couleurs*, 1947, n. 2, pp. 71-78.

_____ - "La vie du ciel", *Formes et Couleurs*, 1949, n. 2, pp. 37-46.

_____ - *Monet...*, Lausanne, J. Marguerat, (col. "Les Artistes de Jadis et d'Aujourd'hui), 1949.

ROSSI BORTOLATTO, L. - *Claude Monet* (trad. do italiano), Barcelona, Noguer, 1973.

_____ - *L'Opera completa di Claude Monet*, Milão, Rizzoli, (col. Classici dell'Arte, n. 63), 1972.

_____ - *Tout l'oeuvre peint de Claude Monet: 1870-1889*, Paris, Flammarion, col. "Classiques de l'Art", 1981.

ROSTRUP, H. - "Impresionist - Problemer. Claude Monet of hans billeder i danske samlinger" [Claude Monet e suas obras nas coleções holandesas], *Arkaeol. Kunst-Hist. Afhand. Fr. Poulsen*, 1941, pp. 55-65.

ROTHENSTEIN, J. - "La Tate Gallery", *Art et Style*, 1953, n. 27 , pp. 1-4.

ROUART, D. (org.)- *Berthe Morisot: correspondance avec sa famille et ses amis, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Paris, Quatre chemins-éditards, 1950.

_____ - *Monet*, Paris, Nathan, 1990.

ROUQUIER, R. e DEVOISINS, J. - "Exposition Claude Monet", *R.. Tarn.*, 1975, n. 79, pp. 351-354.

RUHEMANN, H. - "Methods of the masters. II. Impressionists and Post-impressionists", *Studio*, 1953, t. 145 , pp. 33-41.

SCHAESTEL, M. - "Bachelard et les arts plastiques", *Bachelard* (Congr. Cerisy-la-Salle 1970), 1974, vol. I, pp. 262-270.

SCHIMDT, G. - "Die Stellung des Künstlers in der Menschlichen Gesellschaft", *Du*, 1945, n. 5, pp. 7-10.

SCHULZE, I. - "Monet in Chicago", *Art News*, 1975, 74, n. 6, pp. 108-120.

SEDDON, R. - "The Artists' vision", *Studio*, 1949, t. 136, pp. 161-169 e t. 137, pp. 1-9, 33-42 e 65-73.

SEIBERLING, G. - "Monet's 'Les rochers à Pourville marée basse'", *Porticus*, 1980, 3, pp. 40-48.

_____- "Veiled sun: Monet's 'Waterloo Bridge'", *Porticus*, 1981, 4, pp. 35-43.

_____- *Monet's series*, Nova Iorque, Garland Publ., col. "Outstanding dissertations in the fine arts", 1981.

SEITZ, W.C. - *Claude Monet*, Colônia, DuMont, 1990.

_____- *Monet, 25 masterworks*, Nova Iorque, Abrams, 1982.

_____- *Monet*, New York, Abrams Publishers, 1960.

SHEON, A. - resenha crítica de Isaacson [1978], *Art Journal*, 1979, 39, n. 2, pp. 143-144.

SHIFF, R. - Review in English, *Art Bulletin*, 1991, 73, n. 1 (março), pp. 149-156.

_____ - " 'Il faut que les yeux soient émus': Impressionnisme et Symbolisme vers 1891", *Gazette des Beaux-Arts*, 1992, pp. 24-30.

SKEGGS, D. - *Monet et la Seine: Impressions d'un fleuve*, Pérez, A. (trad.), Paris, A. Michel, 1990.

SKEGGS, D.; PÉREZ, A. (trad.)- *Monet et la Seine: impressions d'un fleuve*, Paris, Albin Michel, 1988.

SLOANE, J.C. - "The Paradoxes of Monet", *Apollo*, 1976, 103, n. 172, pp. 494-501.

SMITH, E. M. - "'La Seine à Bogival' by Claude Monet", *Art Quarterly*, 1949, t.XII, pp. 382-384.

STEEGMAN, J. - "Amgueddfa genelaethol Cymru (National Museum of Wales). The E. Davies Bequest.", *Connoisseur*, 1952, t. 129 , pp. 22-27.

STUCKEY, C. - *Monet: nymphéas*, Paris, Herscher, 1989.

_____ - "Blossoms and Blunders: Monet and the state, II", *Art in America*, 1979, 67, n. 5, pp. 109-125.

SUCKALE, R. - *Claude Monet: die kathedrale von Rouen*, Munique-Zurique, Piper, 1981.

SUTTON, D. - "The Courtauld Collection at the Tate Gallery", *Maand. v. beeld. Kunsten*, 1948, t. 24, pp. 211-214.

_____- "La Vision Synthetique de Claude Monet", *L'Oeil*, 1990, n. 425 (dez.), pp. 60-67.

SZINYEI MERSE, A. - "Bildgattungen und themen im jungewerk von Szinyei Merse. Ein ikonographischer ausblick", *Acta Hist. Art.*, 1981, 27, n. 3-4, pp. 287-361.

THOMAS, M.M. - "Die malerei des Impressionismus in ihrem 'historischen widerspruch'. Kunstgeschichte, Psychologie", *Zeitschrift für Religions und Geistesgeschichte*, 1985, 37, n. 1, pp. 72-78.

THOMSON, B. - "The Artist's Appetites", *Times Literary Supplement*, 1990, n. 4531 (2-8 fev.), p. 127.

TRÉVES, A. - "L'Exposition Claude Monet", *Peintre*, 1952, n. 49, p. 7.

TUCKER, P.H. - *Claude Monet at Argenteuil:* EUA, Yale Univ..

_____- *Monet à Argenteuil*; Schnall, S. (trad.), Paris, Ed. du Valhermeil, 1990.

_____- *Monet at Argenteuil*, New Haven, Yale University Press, 1982.

_____- *Monet in the 90's: the series paintings*, New Haven, Yale University Press, 1989.

UEBERWASSER, W. - "Impressionisten zu einigen bildern der sammlung Rudolf Staechelin in Basel", *Du*, 1946, n. 12, pp. 47-58.

USENER, K.H. - "Claude Monets Seerosen-wandbilder in der Orangerie", *Wallraf-Richartz Jb.*, 1952, t.XIV, pp. 216-225.

VARNEDOC, K. - "Monet at Acquavella, New York", *Burlington Magazine*, 1977,119, n. 887, pp. 150-153.

VENTURI, L. - "Qu'est-ce que l'Impressionnisme?", *Labyrinthe*, 1945, n.II, pp. 8-9.

_____- *De Manet à Lautrec. Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*, Paris, A. Michel, 1953.

VILAIN, J. - "Claude Monet-Auguste Rodin: centennaire de l'exposition de 1889", *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1989, 39, n. 5-6, p. 379.

VOLLARD, A. - "Montmartre 1890", *Jardin des Arts*, 1954, n. 1 , pp. 59-62.

WALLIS, N. - "CLaude Monet et ses yeux éveillés", *Connoisseur*, 1954, t. 134 , pp. 122-123.

_____- "Twórczorsc pózna Claude Moneta" [As obras tardias de Claude Monet], *B. Hist. Sztuki*, 1974, 36, n. 1, pp. 60-64.

WALTER, R. - "Aux sources de l'Impressionnisme. Bennecourt", *L'Oeil*, 1988, n. 393, pp. 30-37.

_____ - "Claude Monet as a caricaturist. A clandestine apprenticeship", *Apollo*, 1976, 103, n. 172, pp. 488-493.

WARNKE, M. - "Monet und Nanas Neffe", BEUTLER, C.; SCHUSTER, P.K.; WARNKE, M. - *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hoffmann zu Ehren*, Munique, Prestel, 1988, pp. 274-279.

WASHBURG, G. - "Isms in art since 1800", *Museum notes* (Providence), 1949-50, t.VII, n. 1,

WEGENER, H. - "French impressionist and post impressionist paintings in Brooklyn Museum", *B. Brooklyn Museum*, 1954, t.XVI, n. 1 , pp. 1-25.

WILDENSTEIN, D. - *Claude Monet*, Munique, Schuler, 1974 (col. Die Impressionisten).

_____- *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Abrams, 1978.

WOLLIN, N.G. - "Kring impressionismen" [Em torno do Impressionismo], *Konsthist. Tidskr.*, 1953, t. 22 , pp. 17-24.

YOUNG, M.S. - "The Monet show at Chicago", *Apollo*, 1975, 101, n. 158, pp. 328-331.

ZAHAR, M. - "La table dans l'art", *Art et Industrie*, 1946, n. IV, pp. 71-74.

_____ - "Le domaine de l'Impressionnisme", *Arts de France*, 1949, n. 25-26, pp. 9-19.

Artigos sem Autor

"19th and 20th century French painters", *Ill. London News*, 1951, I, p. 307.

"Accessions", *Nation. Gal. Canada*, 1949, rep. pp. 12-14.

"Accessions", *Wadsworth Atheneum an. Rep.*, 1948, pp. 11-12 e 29-31.

"Acquisitions", *National Art collection Fund. annual report*, 1953, pp. 12-41.

"Acquisitions of the Art Museum, 1979", *Rec. Art Mus. Princeton*, 1980, 39, n. 1-2, 40-63.

"Annual report 1951-52", *Philadephia Mus. B.*, 1952, t. 47, n. 234 , pp. 51-62.

"Anthology of French 19th century art: a notable exhibition", *Ill. London News*, 1949, I, p. 891.

"Bericht über das jahr 1953", *Jber. oeffentl. Kunst-sammlungen*, 1951-53, Basiléia, pp. 67-96.

"Champs de Coquelicots", *B. Smith College Mus. Art*, 1941, n. 22, p. 10.

"Claude Monet à Belle-Île", *Nouv. R. Bretagne*, 1953, pp. 234-235 e 413.

"Daily life and the theatre in art", *Ill. London News*, 1951, II, p. 821.

"Das Lebenswerk von Claude Monet", *Kunst und Volk*, 1952, t.XIV, p. 64.

"Der garten Claude Monets in Giverny", *Werk*, 1952, pp. 194-197.

"Des lettres inédites de Claude Monet", *Art-documents*, 1953, n. 29, p. 3, n. 30, p. 3.

"Die sammlungen Emil Bühle in Zürich", *Kunstwerk*, 1953, t.VII , n. 6, pp. 18-28.

"Drawings. Recent acquisitions", *B. Fogg Mus. Art*, 1949, t.XI, I, pp. 27-41.

From the 1954 "Paris-London exhibition", *Ill. London News*, 1954, I, p. 577.

"Illustrations d'acquisitions récentes", *Gal. Nat. Canada Rapport*, 1946-47, pp. 12-14.

"Institute receives gift of early landscape by Claude Monet", *B. Minneapolis Inst. of Arts*, 1954, t. 43 , pp. 9-15.

"Nineteenth century French art in the Gulbenkian collection", *Ill. London News*, 1950, II, p. 75.

"Notable Works of Art now on Market", *Burlington Magazine*, 1948, t. 90, p. 365.

"Notable Works of Art now on Market", *Burlington Magazine*, 1949, t. 91, p. 361.

"Obras de maestros franceses en la Argentina", *Ars*, n. especial, 1946, pp. 223-234.

"Recent important acquisitions of American, Canadian and Australian collections", *Art Quarterly*, 1949, t.XII, pp. 95-107, 181-193, 273-284 e 375-385.

"Recent Important Acquisitions of American, Canadian and European collections", *Art Quarterly*, 1947, t.X, pp. 63-81, 139-157, 219-231 e 283-291.

"Soixante-dix chefs-d'oeuvre de Monet", *Connaissance des Arts*, 1952, n. 5, p. 15.

"The Courtauld Memorial exhibition", *Ill. London News*, 1948, II, pp. 52-53.

"Een schenking aan de stiching museum Boymans" [resumo em inglês: doação ao Museu Boymans], *B. Mus. Boymans*, 1951, t.II , pp. 23-26.

"La collection Gabriel Cognacq", *Connaissance des Arts*, 1952, n. 4 , pp. 16-21.

"Manet and his circle", *Ill. London News*, 1954, I, pp. 654-655.

"Monet at Giverny", *Apollo*, 1978, 108, n. 198, pp. 84-89.

"Notable works of art now on the market", *Burlington Magazine*, 1953, t. 95 , pp. 1-7.

"Notable works of art now on the market", *Burlington Magazine*, 1954, t. 96 , pp. 399-406.

"Recent Acquisitions", *Indiana University Museum Bulletin*, 1977-78, 1, n. 1, pp. 46-71.

"Recent acquisitions: 'The Railroad bridge at Argenteuil' by Claude Monet", *St. Louis Art Mus. B.*, 1973, 9, n. 2, pp. 17-19.

"Reports of the departments", *B. Metropolitan Museum of Art*, 1952-53, t.XI , pp. 18-38.

"The Davies Bequest at Wales", *Ill. London News*, 1952, I, pp. 28-29.

"The Monet Demesne: a case of restoration", *Connoisseur*, 1973, 184, n. 741, p. 153.

"Una mostra di impressionisti", *Emporium*, 1954, t. 120 , p. 88.

A loan exhibition of paintings by Claude Monet... april 11,1945 - may12, 1945, at Wildenstein, NY, NY, Wildenstein, 1945.

Claude Monet, 19 Juin - 17 Juillet, 1952... [Galerie des Beaux-Arts], Paris, imp. Busson, 1952.

Claude Monet... avec une introduction par Anne-Marie Cetto, Bâle, Ed. Holbein, 1947.

Manet, Degas, Monet, Cézanne, Bonnard. Oeuvres Tardives. (exposição) Basiléia, Gal. Beyeler, 1977.

Monet, Gemeentemuseum, Gravenhage, 1952.

Monet, Oxford, Phaidon, col. "Phaidon colour library", 1981.

XXVI Biennale di Venezia, Veneza, Alfieri, 1952

Obras Gerais sobre o Impressionismo

FRANCASTEL, P. - *O Impressionismo*, Lisboa, Edições 70, 1988.

HERBERT, R. - *Impressionism. Art, Leisure and Parisian Society*, London, Yale University Press, 1988.

MONNERET, S. - *L'Impressionnisme et son époque*, Paris, Denöel, 1978-1981, 4 vols.

PICON, G. - *1863: Naissance de la Peinture Moderne*, Genève, Skira, 1974.

POOL, P. - *Impressionism*, London, Thames & Hudson, 1988 (1a. ed. 1967)

REWALD, J. - *History of Impressionism*, London, Secker & Warburg, 1985 (1a. ed. 1946)

_____. - *Studies in Impressionism*, New York, Abrams Publishers, 1985.

RIOULT, D. (org.) - *Les Ecrivains devant l'Impressionnisme*, Paris, Macula, 1989.

SHIFF, R. - *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

VENTURI, L. - *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris, Durand-Ruel, 1939, 2 vols.

_____- *Impressionists and Symbolists: Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*, (trad. do italiano por Francis Steegmuller), NY, Londres, Scribner, 1950.

Journal de l'Impressionnisme, Genève, Skira, 1987.

Fontes

CLEMENCEAU, George - *Monet: les Nymphéas*, Paris, Plon, 1928.

GEFFROY, Gustave - *Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, Macula, 1980.

GIMPEL, René - *Diary of an Art Dealer*, New York,Farrar, Straus & Girou, 1966.

HOSCHEDÉ, Jean- Pierre - *Claude Monet, ce mal connu*, Paris, Pierre Cailler, 1960.

KENDALL, Richard (org.) - *Monet by Himself*, London, MacDonald Orbis, 1989.

MIRBEAU, Octave - *Combats Esthétiques*, Paris, Ed. Séguier, 1991, 2 vols.

STUCKEY, Charles (org.) - *Monet a retrospective*, New York, Hugh Lauter Levin Associates Inc., 1985.

WILDENSTEIN, Daniel - *Claude Monet: biographie et catalogue raisonné*, Paris-Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1974-1992, 5 vols.

VI - Anexo de imagens

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

Figura 1

Figura 2

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

Figura 6

Figura 7

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

Figura 8

Figura 9

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

Figura 11

Figura 12

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

Figura 14

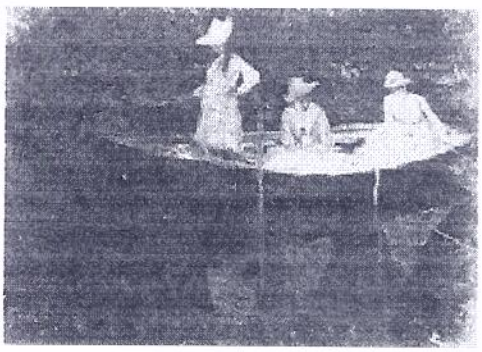


Figura 15

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

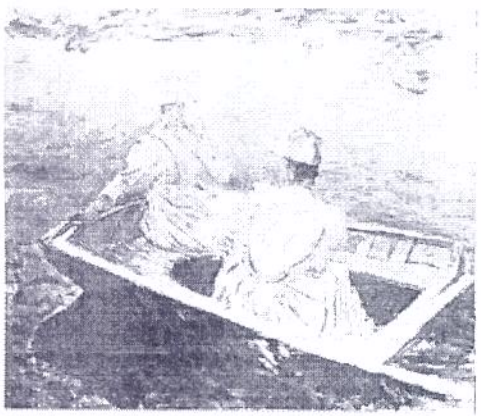


Figura 16

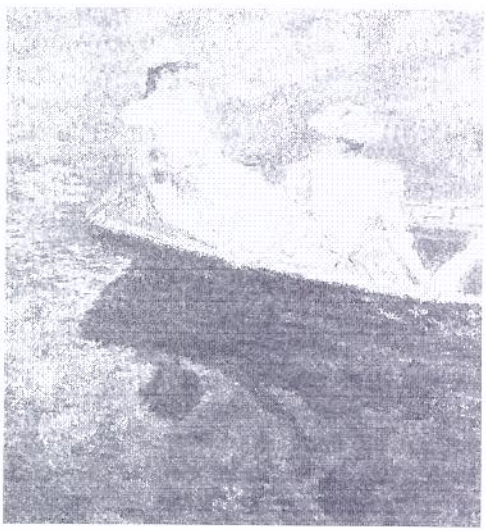


Figura 17

Figura 18

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

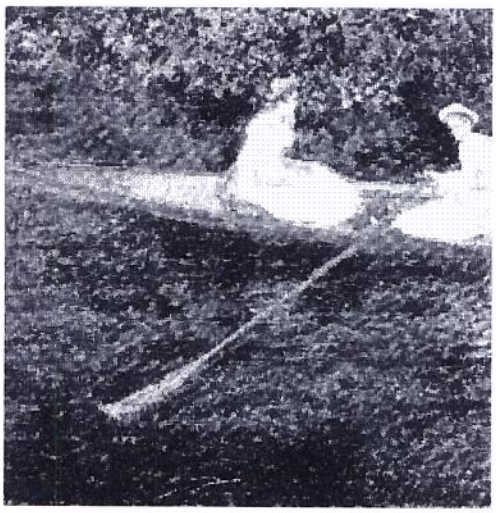


Figura 19

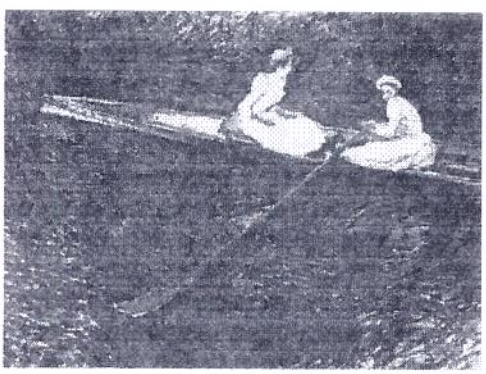


Figura 20

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

Figura 21

Figura 22

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

Figura 23

Figura 24

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

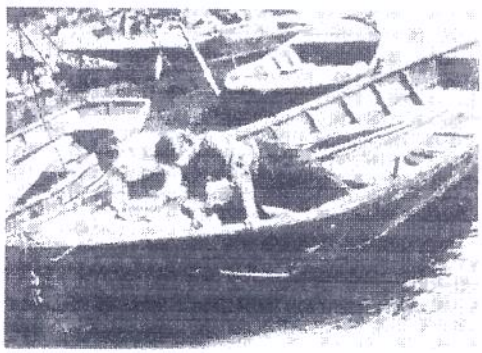


Figura 25

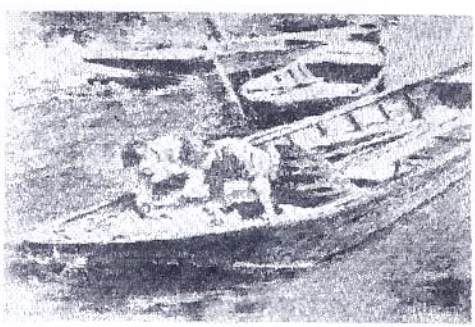


Figura 26

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

Figura 27

Figura 28

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

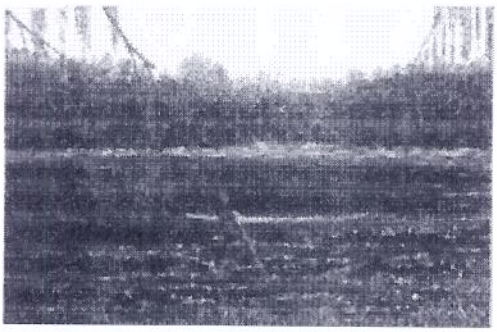


Figura 30

Figura 31

Análise dos quadros do MASP

"A Canoa sobre o Epte"

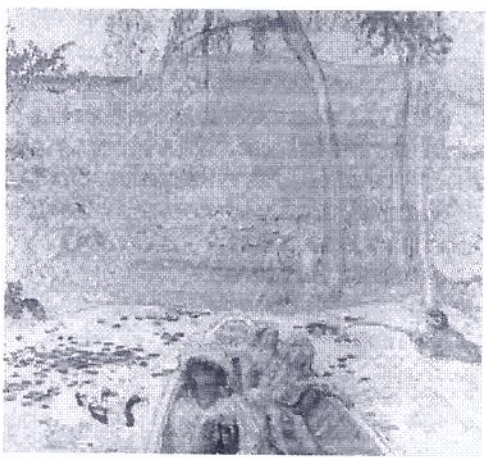


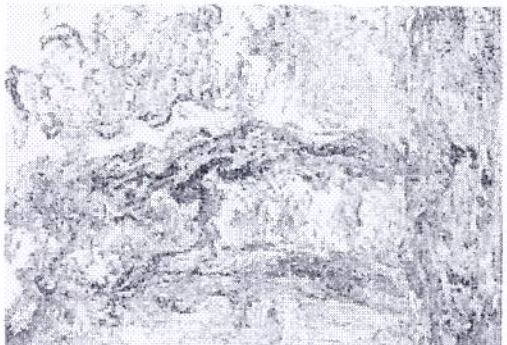
Figura 32

Análise dos quadros do MASP

"A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny"

Figura 1

Figura 2



Análise dos quadros do MASP

"A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny"

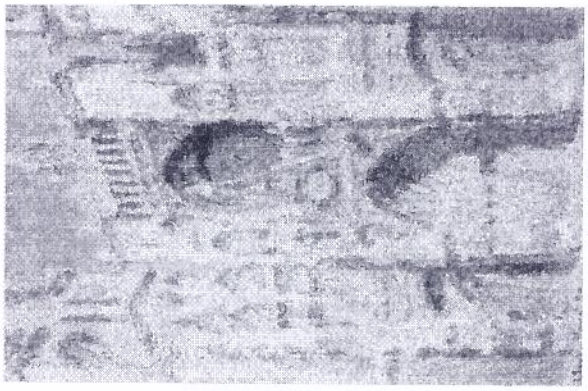


Figura 4

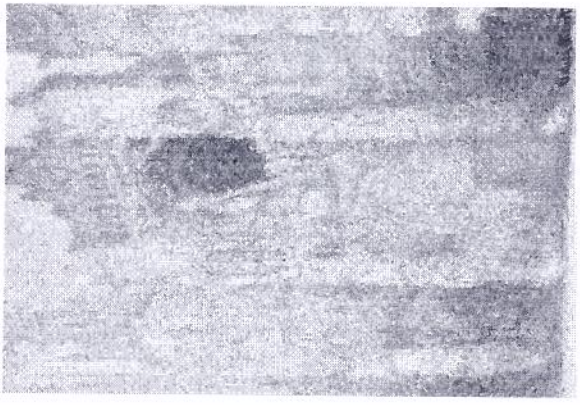


Figura 5

Análise dos quadros do MASP

"A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny"

Figura 7

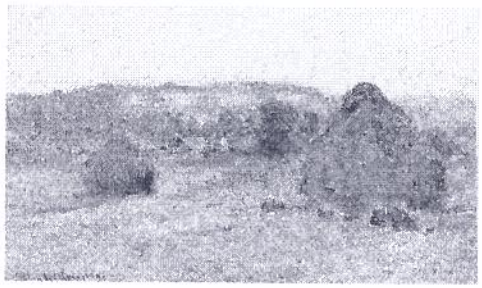


Figura 8

Figura 9

Análise dos quadros do MASP

"A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny"

Figura 10

Figura 11

Análise dos quadros do MASP

"A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny"

Figura 12

Figura 13

Análise dos quadros do MASP

"A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny"

Figura 15

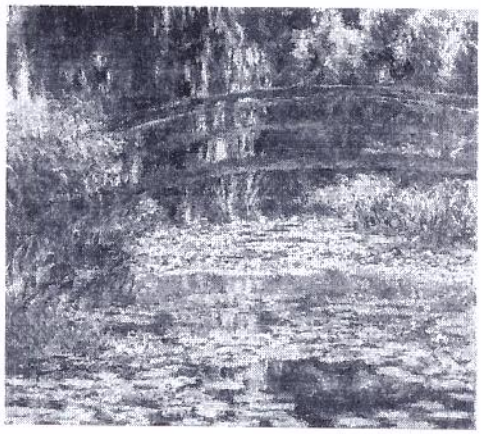


Figura 16

Análise dos quadros do MASP

"A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny"

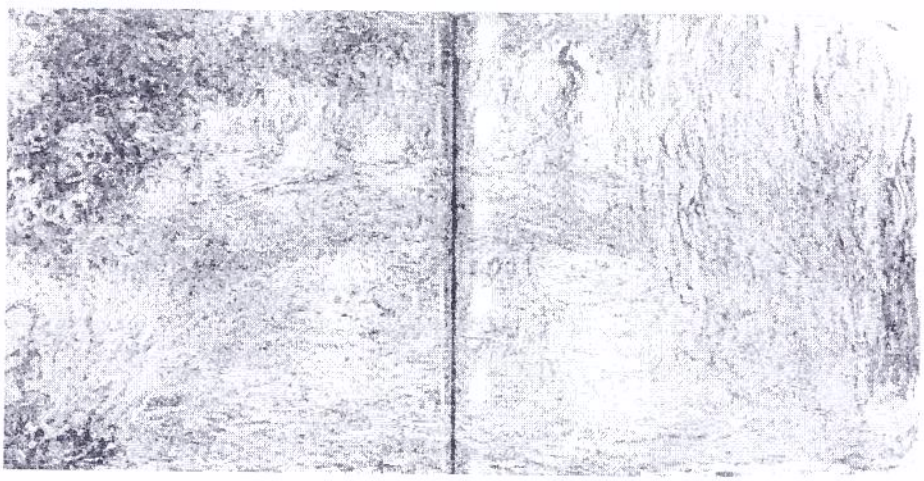


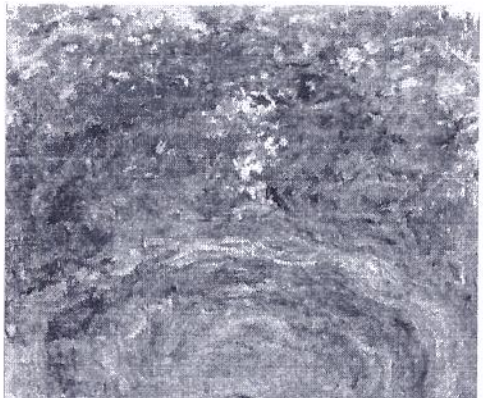
Figura 18

Análise dos quadros do MASP

"A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny"

Figura 19

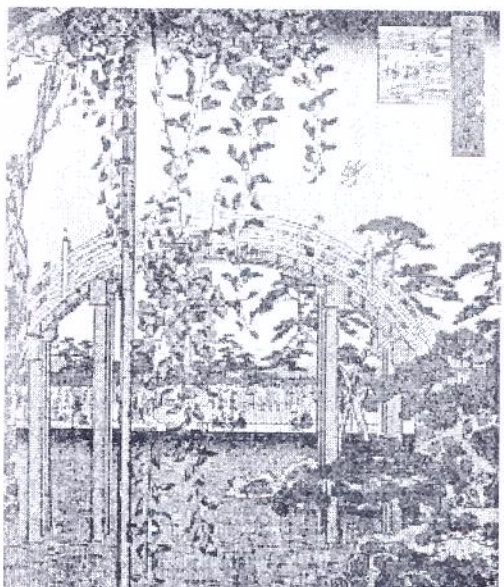
Figura 20



Análise dos quadros do MASP

"A Ponte Japonesa sobre o laguinho das Ninféias em Giverny"

Figura 22



Análise dos quadros do MASP

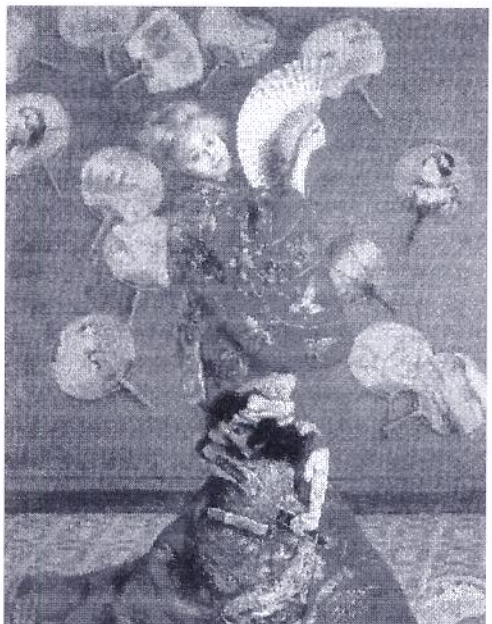
"Monet e os quadros de figura"

Figura 1

Análise dos quadros do MASP

"Monet e os quadros de figura"

Figura 3



Análise dos quadros do MASP

"Monet e os quadros de figura"

Figura 5

Análise dos quadros do MASP

"Monet e os quadros de figura"

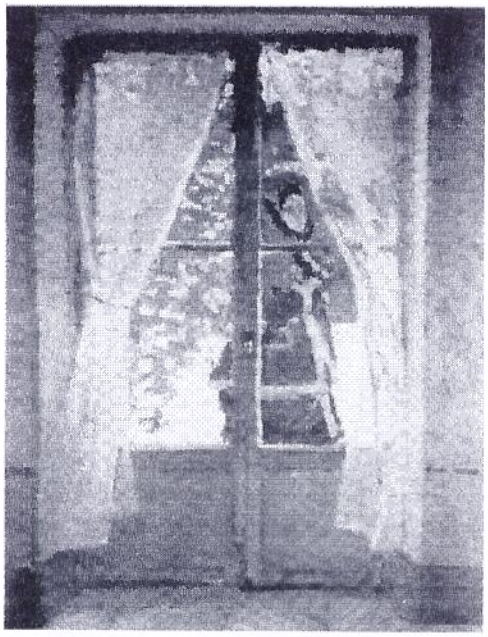


Figura 7

Análise dos quadros do MASP

"Monet e os quadros de figura"

Figura 9

Análise dos quadros do MASP

"Monet e os quadros de figura"

Figura 10

Análise dos quadros do MASP

"Monet e os quadros de figura"

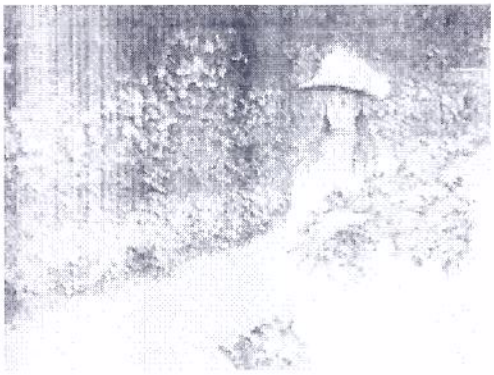


Figura 12

Figura 13

Análise dos quadros do MASP

"Monet e o tema da ponte"

Figura 1

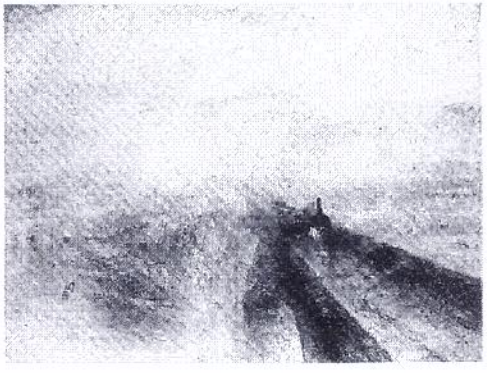


Figura 2

Análise dos quadros do MASP

"Monet e o tema da ponte"

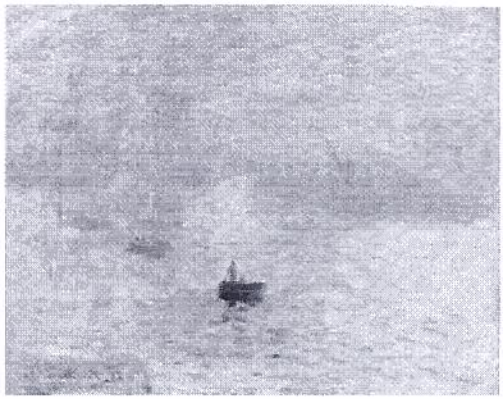


Figura 4

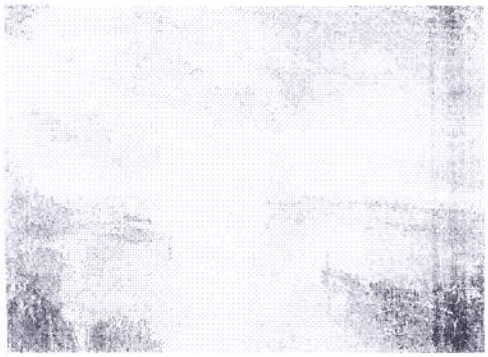


Figura 5

Análise dos quadros do MASP

"Monet e o tema da ponte"

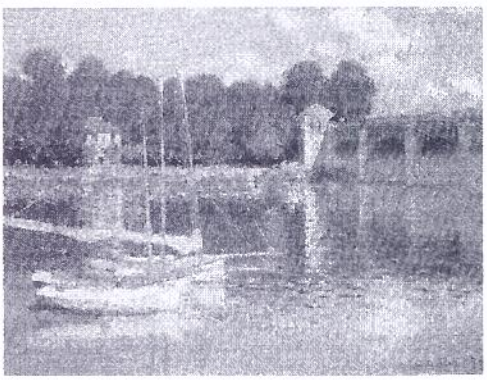


Figura 6

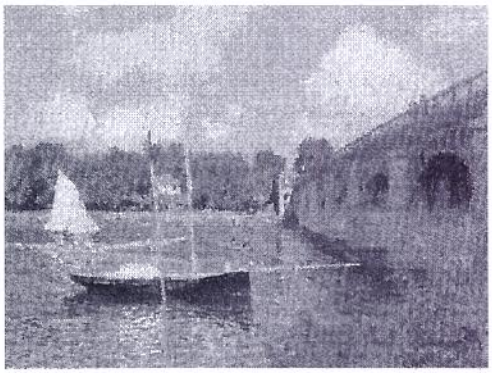
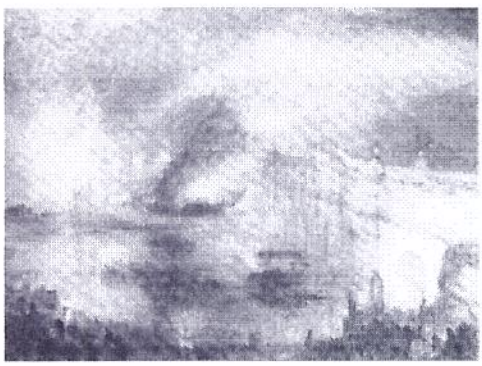
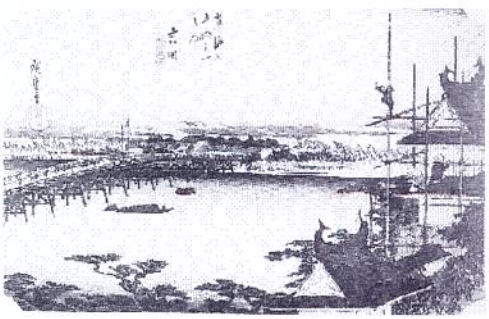


Figura 7

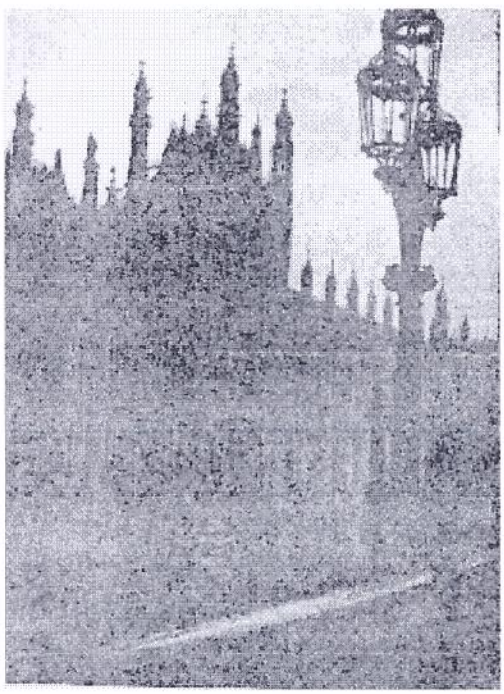




Análise dos quadros do MASP

"Monet e o tema da ponte"

Figura 10



Análise dos quadros do MASP

"Monet e o tema da ponte"

Figura 12