

POÉTICA E HERMENÊUTICA: UMA INTERPRETAÇÃO DAS "NINFÉIAS" DE MONET

Mirian de CARVALHO
(UFRJ e AICA)

RESUMO

"Interpretação" da pintura a partir das idéias estéticas de Gaston Bachelard e de Susanne K. Langer. Uma "leitura" das Ninféias de Claude Monet: o tempo na pintura.

RÉSUMÉ

"Interprétation" de la peinture d'après des idées esthétiques de Gaston Bachelard et de Susanne K. Langer. Une "lecture" des Nymphéas de Claude Monet: le temps dans la peinture.

A EMERGÊNCIA SÍGNICA NA PINTURA

Na interpretação da pintura deparamos com semias singulares, uma vez que a expressão pictórica não se atém à instância lingüística. Partindo do princípio de que a Arte permeia o sentimento e a emoção, ainda que através da forma - ainda que tendo a forma na qualidade de mediação - tal como assinalaram Ernst Cassirer e, posteriormente, a sua discípula Susanne Langer, iniciaremos uma abordagem da emergência sígnica na pintura a partir das suas configurações não lingüísticas.

Ao perceber a falência da linguagem e a das concepções das estéticas formalistas, Langer fornece subsídios para a abordagem da Arte através do símbolo.

Nas obras *Sentimento e Forma e Filosofia em Nova Chave*, a autora situa no símbolo a fonte da riqueza interpretativa da obra de arte, no plano estético.

Embora nosso objetivo seja ultrapassar o nível simbólico e chegar ao campo da **ontogênese** - na

perspectiva da metodologia de Gaston Bachelard -, buscamos nos textos de Langer alguns enfoques que consideramos básicos para o desenvolvimento da nossa argumentação. Começamos pelo plano do significado lingüístico:

Todo mundo sabe que a linguagem é um meio paupérrimo para expressar nossa natureza emocional. Apenas nomeia certos estados vaga e cruamente concebidos, mas falha lamentavelmente em qualquer tentativa de transmitir as configurações sempre mutantes, as ambivalências e complexidades da experiência interior, as interações dos sentimentos com pensamentos e impressões, memórias e ecos de memórias, fantasia transiente ou seus meros traços rúnicos, todos transformados em matéria inominada e emocional.¹

Preferimos substituir o termo "inominada", utilizado por Langer, pelo termo "inominável". Costumamos afirmar: *o que pode ser dito sobre a*

arte não é a arte. Suas articulações sógnicas não só são intraduzíveis, lingüisticamente, como também não são tecidas numa ordenação discursiva, não seguem os modelos da linguagem.

Decorrem daí duas questões fundamentais a serem abordadas neste trabalho:

1. De que modo ocorrem, na pintura, as articulações semânticas?
2. Como realizar uma “leitura” da expressão pictórica, de modo a respeitar a sua singularidade sêmica?

Tais questões, num sentido mais amplo, envolvem problemas de natureza sintática, semântica e pragmática, problemas que enveredam pelo mundo da “técnica” e da comunicação.

Em virtude da brevidade da exposição, vamos abordá-los somente do ponto de vista semântico, e, dentro deste ponto de vista, nos deteremos apenas num dos elementos sêmicos da pintura: o **tempo**.

Uma vez mais, tomaremos como ponto de partida uma observação feita por Langer, a qual julgamos de suma importância para a abordagem dessa problemática, cujo alcance chega ao plano da poesia:

O campo da semântica é mais amplo do que o da linguagem, como certos filósofos - Schopenhauer, Cassirer, Delacroix, Dewey, Whitehead e alguns outros - descobriram, mas está bloqueado para nós pelos dois dogmas fundamentais da epistemologia atual, que acabamos de discutir.²

Os **dois dogmas** fundamentais da epistemologia são, no dizer da autora, duas assunções que andam de mãos dadas: “(1) Que a linguagem é o único meio de pensamento articulado, e (2) Que tudo o que não é pensamento falável, é sensação.”³

Tais **dogmas**, que a autora nega, com base no pensamento de Cassirer exposto na Filosofia das Formas Simbólicas, fundamentam-se, acrescentamos, em outros dogmas seguidos por alguns epistemólogos - não todos, felizmente! São eles: a negação de qualquer perspectiva metafísica no tocante ao conhecimento e as **crenças** de que só o “enunciável” preenche o campo do conhecimento e de que só o quantificável preenche o plano da razão, preconceitos que excluem da ordem do pensamento as instâncias semânticas não matematizáveis e invalidam e excluem

do campo da Filosofia toda ordenação sógnica que não possa ser expressa na linearidade do discurso.

Reduzido o mundo, reduzido o conhecimento à formalização do enunciado, vemos uma submissão do existencial aos limites de uma razão monológica, dogmática e autoritária, posturas que foram negadas por Bachelard, nas suas várias incursões pela filosofia das ciências, e redimensionados por Langer e por seu mestre Cassirer, ao ampliarem as abordagens do campo do simbólico na compreensão das práticas míticas e artísticas, dentro de “esquematismos” não lingüísticos:

Parece, então, que embora nos refiramos muitas vezes aos diferentes meios de representação não-verbal como “linguagens” distintas, trata-se realmente de uma terminologia frouxa. A linguagem, na acepção estrita, é essencialmente discursiva; possui unidades permanentes de significado combináveis em unidades maiores; possui equivalências fixas que possibilitam a definição e a tradução; suas conotações são gerais, de modo que ela requer atos não-verbais, como apontar, olhar, ou inflexões enfáticas da voz, para consignar denotações específicas a seus termos.⁴

Sob esse prisma, a linguagem - no processo de comunicação efetiva - completa seus vazios através de instâncias significativas não verbais; mas ainda não é esta a nossa questão.

Nosso enfoque visa à afirmativa de que não só o campo sógnico da pintura é diverso do da linguagem, como tem também um espectro singular de significação que o torna irreduzível ao discurso enunciativo. Seus elementos sógnicos lhe são intrínsecos. Exemplificando, a temporalidade da pintura não é diacrônica, ela tem movimentos próprios; realiza-se, muitas vezes, na reversibilidade temporal - tal ocorre na Op Arte e em muitas formas contemporâneas -, sendo sobretudo **instantânea**, tal como veremos no desdobramento deste trabalho.

De acordo com a nossa argumentação, podemos ainda afirmar que a pintura não é sistema de significação; esse tipo de sistema sógnico - trabalhado por Roland Barthes na obra *Elementos de Semiologia* - demanda a pré-existência de referenciais discursivos que sustentam e permitem uma interpretação sógnica **substitutiva** da significação verbal.

Se quisermos dar à pintura o estatuto de sistema de significação, devemos atribuir-lhe uma qualificação estética, construída a partir de um modelo próprio.

Tal modelo foi construído por nós, na tese de Doutorado⁵, tendo por fundamento o neo-kantismo de Cassirer; mas após um distanciamento de alguns anos, foi revisto e surge, nas nossas pesquisas atuais, redimensionado numa "leitura" ou "interpretação" poética da obra de arte, fundamentada na "metodologia" bachelardiana. A partir deste enfoque conduziremos as nossas questões iniciais:

1. De que modo ocorrem, na pintura, as articulações semânticas?
2. Como realizar uma "leitura" da expressão pictórica de modo a respeitar a sua singularidade?

A AUTONOMIA IMAGÍSTICA

Ao encaminharmos a primeira pergunta, começamos por afirmar que na pintura as articulações signícas são tramas de natureza poética - são tessituras poéticas. Ocorrem na instância da cor. Situam-se na **imagem**, nela considerando-se os atributos que lhe foram conferidos por Bachelard, ao longo da elaboração das suas poéticas. Na pintura, a imagem é um "tecido" de **cor** e **luz**.

Vejamos a relação entre imagem, cor e luz, do ponto de vista poético.

Tal como o autor expõe em *A poética do espaço*, a imagem poética - termo que pode ser estendido à prática de qualquer arte - tem vida própria. Não é passível de interpretação no plano gnosiológico. A imagem não é representação, não é substituto, nem é ícone. Não deve ser "lida" numa cadeia causal.

Ao desvelar-se, é um novo ser no mundo. "A imagem poética é um súbito relevo do psiquismo, relevo mal estudado nas causalidades poéticas secundárias."⁶ Tem autonomia; é irreduzível, diríamos. "Ela advém de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar"⁷, diz o autor.

As articulações signícas na pintura constituem uma ontogênese. Emergem das instâncias cromático-luminosas predominantemente **espaço-temporais** constitutivas da imagem. Dizemos predominantemente "espaço-temporais" porque Bachelard enfatiza, na poética, o espaço e o tempo. Mas há vários níveis de

emergência sêmica. Para citar alguns, enumeramos: a matéria, o sonho, o devaneio, a vontade, o desejo, a imaginação, as forças, os elementos, dentre outros que situam o pensamento bachelardiano, ao longo das suas incursões poéticas, não havendo aqui uma distribuição hierárquica; elas são instâncias estéticas que se entrelaçam na trama da imagem através da cor e da luz.

Na perspectiva bachelardiana, a cor é a matéria da pintura.

O pintor *medita* sobre a origem das coisas, sobre a origem da sua matéria, acrescentamos. Nos devaneios da meditação das cores, a luz é uma força movente. Ativa efeitos colorísticos. Acentua **ondulações luminosas** sensíveis ao olho; mutantes a cada olhar, elas são impossíveis de registro verbal.

Diz Bachelard: "Para um grande pintor, que medita sobre o poder de sua arte, a cor é uma força criante".⁸ Cria imagens luminosas, cria efeitos de uma luz emergente do corpo da matéria que encarna as forças pulsantes dos quatro elementos. Daí, a observação de Bachelard: Por isso, para o pintor, a cor possui profundidade, espessura, desenvolvendo-se, ao mesmo tempo, numa dimensão de intimidade e numa dimensão de exuberância".⁹

A cor iluminada pelo pintor se contrai e se expande. Possui densidade. As cores lisas fixadas pelo pincel deslizante, a cor - em relevo - exacerbada por uma espátula, as várias possibilidades técnicas do uso da cor, expandem-se em texturas, cada uma delas - a seu modo - adquire qualidades plásticas - **inomináveis** - cuja apreensão só é possível no plano da experiência estética.

A experiência estética é uma alquimia - sempre renovada - da cor e da luz. Um quadro nunca é visto da mesma forma. A cor e a luz recriam-se a cada olhar:

Permanentemente, durante seu trabalho, o pintor conduz sonhos situados entre a matéria e a luz, sonhos de alquimista nos quais suscita substâncias, aumenta luminosidades, modera os tons que resplandecem muito brutalmente, determina contrastes onde podem se revelar lutas de elementos.¹⁰

Na arte pictórica, os elementos ganham forças de primitividade, nada é estático. O tempo - o instante poético -, renovado no dinamismo da imagem, nos

remete sempre a um espectro de cores instantâneas, instantaneizadas no fluxo da luz que se renova.

Nessa epifania, podemos entender a imagística no sentido bachelardiano. Poeticamente, a imagem não é representação, não é substituto, ela é um fulcro de irradiações cromáticas e luminosas. Tem valor estético, suas articulações semânticas ocorrem no universo da luz e da cor. Mesmo nos períodos conhecidos, historicamente, por abordagens de natureza realística e naturalística - na pintura, assim como na arte em geral - não ocorre um registro da realidade visual percebida.

A ontologia imagética instaura uma semântica emergente, uma semântica que demanda uma abordagem poética - não predicativa - para traduzir os seus “dizeres”.

Por uma questão metodológica vamos encaminhar a nossa segunda pergunta, dando destaque ao **tempo** - ao **instante poético** - articulando-o com a pintura de Monet. Tentaremos “dizê-la” no seu *instante poético*, o que por metáfora chamaremos de **jardins**.

OS JARDINS DE BACHELARD E OS JARDINS DE MONET

A nossa segunda questão será encaminhada através de uma “interpretação” poética das Ninféias de Claude Monet.

Por que jardins? começaríamos por perguntar. Porque na obra de ambos, na filosofia e na pintura, ocorrem florescências.

O tempo na filosofia de Bachelard é um plantio; dele brotam a ciência, a técnica e a poesia. Esse tempo é fundamentalmente **instante**. “*O tempo tem apenas uma realidade, a do instante*”¹¹, diz Bachelard, ao citar Gaston Roupnel; e acrescenta: “o tempo é uma realidade limitada ao instante e interrompida entre dois nadas.”¹²

Na filosofia de Bachelard, o percurso das abordagens da temporalidade passa por um desenvolvimento de grande importância com a obra *A dialética da duração*, na qual ele estuda os ritmos temporais, indo culminar num ensaio posterior, intitulado “Instante Poético e Instante Metafísico”, escrito em 1938, incluído na obra *O direito de sonhar*.

No referido ensaio, o filósofo define a noção de **instante poético**; já escrevemos sobre isso inúmeros trabalhos.

Instante poético, de acordo com os escritos de Bachelard, é o tempo da poesia. Trata-se de um tempo que não transcorre, que *não corre horizontalmente*, tal o do pensamento, o da percepção, o da atenção, ou ainda o tempo dos eventos sociais, fenomenais, vitais, históricos e lingüísticos.

O instante poético não ocorre diacronicamente. Funda uma temporalidade que reúne “a visão do universo e o segredo de uma alma”¹³, destruindo o tempo encadeado da duração.

A instantaneidade poética admite, na insurgência imagística, a ocorrência de ambigüidades, de correspondências e ambivalências. Nela, os eventos são simultâneos.

Esse tempo, diz ainda Bachelard, é vertical. Seus elementos podem ainda deslocar-se em reversibilidade, observamos.

O instante poético é o tempo da surpresa, na pintura de Claude Monet, ao captar a fluidez, o impalpável, o momentâneo - o tempo da **luz** e da **cor**.

Ao realizar a pintura ao ar livre, Monet dá início a procedimentos diversos daqueles utilizados pelos pintores Corot e Courbet, da Escola de Barbizon, que pintavam no ateliê.

Ao ar livre, o jogo da luz e da cor presentifica-se na “técnica” e na estética impressionistas; a fatura rápida, a ausência de linha de contorno, o abandono do escultórico, a imposição do momentâneo, o jogo das cores complementares, tudo isso é retomado, gradativamente em intensidade, nas várias fases da pintura de Monet.

Opintor fixa os contrastes cromáticos moventes na luz. Passa pelas seguintes fases:

1. Fase das sombras iluminadas (de 1863 a 1873).
2. Fase dos reflexos da luz percebida (1874 a 1876).
3. Fase dos reflexos da luz imaginada (de 1877 em diante).

Na sua pintura não há realismo, nela encontramos a apreensão dos efeitos da matéria imaginada, os efeitos do imaginário da luz nascente.

Pintor do ar, pintor da luz, seus pincéis tingem cromatismos emergentes, criam simultaneismos nos efeitos das cores iluminadas; da cor - a matéria da *pintura* - eclodem seres de luz. Palavras de Bachelard, muitas vezes citadas por nós, se aplicariam a Monet: ele "pinta a cor desejada"¹⁴.

Manuel Jover observa:

A superfície torna-se um furor de toques alongados. A pincelada, fragmentada e um pouco sistemática a princípio, diversifica-se, cresce em amplitude, em "tensão" e em liberdade, ela se torna, pouco a pouco, a expressão de uma energia individual.¹⁵

A Pintura de Monet, progressivamente, acentua forças luminosas, ele as simultaneiza em cada quadro e nas chamadas "séries", que têm início em 1877, com o conjunto de quadros cuja "temática" é a *Gare de Saint-Lazare*.

Nas chamadas "séries", em verdade, não há uma sucessão temporal. Cada tela de uma série detém no instante da paisagem um momento de uma atmosfera imaginada, as mutações do ar transfeitas em cristais de luz. Em conjunto, os quadros de uma série são momentos da "mesma" tela, de uma tela única.

Ao eliminar do espectro de cores o preto, o cinza, os terras, Monet anima as sombras, ilumina-as em gradações que fazem vibrar cada forma, renovando-as a cada olhar. Nas mudanças atmosféricas, transparecem mudanças súbitas operadas por uma ontogênese da luz e da cor.

Numa carta a Gustave Geffroy, Monet afirma: "é preciso trabalhar muito para atingir o que procuro: 'a instantaneidade'."¹⁶ Sim, o *instante poético*.

No mesmo percurso de Bachelard, na pintura de Monet, o *tempo é essa realidade limitada ao instante*; nas telas de Monet, tal a instantaneidade do filósofo, o tempo *jorra*.

Nesse pequeno tempo que jorra, os eventos têm dimensões metafísicas, reúnem seres e objetos, que, nos processos pictóricos, determinam a autonomia imagística - não há representação, relembramos.

O tempo de Bachelard e de Monet é uma floração. No instante bachalardiano brotam idéias, floresce a poesia. Os dois se tocam; os jardins de Monet são também jardins de poesia - as poéticas da luz, do ar e da vida assumem as ninféias em

florescimento, no aconchego das águas transmutadas em névoa.

Jardins de reflexos dentro de um jardim etéreo, as Ninféias tornaram-se as flores do instante - *as flores do impressionismo* - e é na instantaneidade que elas se tornam mais belas e maiores - *súbitas e permanentes*. Os seres de poesia compartilham, no instante, as medidas da fábula. Assim, Bachelard as contemplou:

Tanta juventude reencontrada, tão fiel submissão ao ritmo do dia e da noite, tal pontualidade em dizer o instante da aurora, eis o que faz da ninféia a própria flor do impressionismo. A ninféia é o instante do mundo. É uma manhã dos olhos. É a surpreendente flor de uma alvorada de verão.¹⁷

Os jardins momentâneos do Lago das Ninféias marcam uma grande etapa da pintura de Monet. Eternizaram-se na fuga do instante, eternizaram o instante dos reflexos da flor. São universos pulsantes onde habita e se desvela a dinâmica súbita das cores e da luz. Nos movimentos das ninféias eclodem metamorfoses e reversibilidades rítmicas. Revelam-se tensões entre o que se abre e o que se recolhe no tempo movente.

Para as Ninféias de Monet é sempre verão. Elas são seres de uma florescência que se isola e logo se desvela ardente, num jardim cultivado pelas forças dos devaneios criantes - poderosas forças do mundo e da matéria:

O mundo quer ser visto: antes que houvesse olhos para ver, o olho da água, o grande olho das águas tranqüilas olhava as flores que se abriam. E é nesse reflexo - quem dirá o contrário?- que o mundo tomou, pela primeira vez, consciência de sua beleza.¹⁸

As *Ninféias* se deixam acariciar pela luz; surpreendentes luzes instantâneas transitam no tempo da eternidade cristalizada na atmosfera.

Da frágil flor das águas, da flor mortal, desdobram-se jardins de reflexos contínuos, na floração das cores do primeiro dia do mundo. O tempo seduz o olhar.

O registro de Bachelard é poético: "Claude Monet sorri dessa flor de súbito permanente. Foi a

essa flor que, ontem, o pincel de Monet concedeu a eternidade [...] Do mesmo modo, desde que Claude Monet olhou as Ninféias, as ninféias da Ile-de-France são mais belas e maiores.”¹⁹

Nos jardins da casa de Giverny, alugada em 1883 e comprada em 1890, o pintor dá início às “séries” das Ninféias - “temática” que o acompanhará até a morte. Diria ele, ao caminhar pelos jardins: “Estas paisagens de água e de reflexos tornaram-se uma obsessão”²⁰; os instantes da luz nos jardins, dizemos - tornaram-se uma obsessão.

Expõe as Ninféias várias vezes a partir de 1889; pouco depois, amplia os jardins aquáticos. A partir de 1914, inscreve os jardins nos grandes formatos pictóricos.

Entre os primeiros nenúfares e os jardins maiores, pinta a “Série” das Catedrais: “a sólida catedral aparece nos quadros como um céu sutilmente colorido”²¹, observa Pietro Maria Bardi. Ela é um feixe de reflexos.

Bachelard a viu etérea - o ar é seu elemento originário:

Um dia Claude Monet quis que a catedral fosse verdadeiramente aérea - aérea em sua substância, aérea no próprio coração de suas pedras. E a catedral tomou da bruma azulada toda a matéria azul que a própria bruma tomara do céu azul. O quadro de Monet está todo animado por essa transferência do azul, por essa alquímia do azul.²²

Suas torres leves, seu corpo, “respondem aos movimentos da bruma”. A pedra em metamorfose, dizemos, oscila ao vôo dos pássaros. A força do elemento assume a poética do instante evadido da noite. A catedral, um sol azul, cristaliza na pedra uma vontade luz, de uma luz pulsante:

Ela possui asas, azuis de asa, ondulações de asas. Um pouco de seus contornos evapora-se e suavemente desobedece à geometria das linhas. A impressão de uma hora não produziu uma tal metamorfose da pedra cinza em pedra de céu. Foi necessário que o grande pintor escutasse obscuramente as vozes alquímicas das transformações elementares. De um mundo imóvel de pedras ele fez um drama da luz azulada.²³

Nos jardins de Bachelard, o tempo é uma floração dos elementos no “dizer” das cores criantes, nos reflexos da luz iluminada.

A hermenêutica do poético, confirma Bachelard, se faz pela poesia.

Perguntamos, para além do tempo horizontal:

Não será - A Catedral Azul - uma ninféia errante, evadida dos Jardins de Giverny?

Não será ela uma flor de *pedra de luz* banhada de bruma, “entre azul e azul”? uma enorme ninféia primeva e tardia, imaginada por Monet, nos devaneios da noite?

No ermo das perguntas, a luz é um signo azul: *o difícil belo floresce na pedra imantada* pelo toque da poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. 1 ed., São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 107.
2. Ibid, p. 95.
3. Ibid, p. 95.
4. Ibid, p. 103.
5. Trata-se de um dos temas abordados na nossa Tese de Doutorado, intitulada: *A pintura como forma simbólica*, apresentada no IFCS-UFRJ, em 1988.
6. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. 1 ed., Rio de Janeiro, Eldorado, s/d, p. 5.
7. Ibid, p. 5.
8. _____ . “O Pintor Solicitado pelos Elementos”. In: *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha e outros. 1 ed., São Paulo, Difel, 1986, p. 26.
9. Ibid, p. 26.
10. Ibid, p. 26/27.
11. BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant*. 1ª ed., Paris, Gonthier, 1932, p. 13.
12. Ibid, p. 13.
13. BACHELARD, Gaston. “Instante Poético e Instante Metafísico”, In: *O direito de sonhar*. Op. cit. p. 183.

14. _____ . “O Pintor Solicitado pelos Elementos”, In: *O direito de sonhar*, op. cit. p.27.
15. JOVER, Manuel, “Le Geste et la Touche”. In: *Monet*, Org. Manuel Jover, 1 ed., Paris, Beaux-Arts Magazine, Nuit et Jour, s./d., p. 31-32.
16. CHABANNE, Thierry. “Variations sur un Thème”. In: *Monet*, p. 37.
17. _____ . “As Ninféias ou as Surpresas de uma Alvorada de Verão”, In: *O direito de sonhar*, op. cit. p. 4.
18. Ibid. p. 6
19. Ibid.. 4 e p. 6.
20. CHABANNE, Thierry. “Variations sur un Thème”. In: *Monet*. Op. cit. p. 41.
21. BARDI, Pietro Maria. *Gênios da pintura*. Monet, fasc. 33, 1 ed., São Paulo, Abril, s./d., p. 6.
22. BACHELARD, Gaston. “O Pintor Solicitado pelos Elementos”, in: *O direito de sonhar*, op. cit., p. 28.
23. Ibid. p. 28.